

# Primerjalna književnost

PKn (Ljubljana) 41.3 (2018)

RAZPRAVE / ARTICLES

Tomaž Toporišič, Gašper Troha: **Lado Kralj med gledališko teorijo in prakso**

Felix Oliver Kohl: **Nemški prevodi Lipuševih del ob in po Tjažu v luči konsekracije**

Jure Simoniti: **Moderni roman in invencija narativne neskončnosti: premisleki ob branju *Pianistovega dotika* Mirta Komela**

Metka Zupančič: **Mitokritika in sodobna literarna veda**

Simon Malmenvall: **Vzhodnoslovanski literarni pričevanji o florentinskem koncilu in slovensko ozemlje**

Maya Kucherskaya: **Tracing Byron's Influence on Nikolay Nekrasov**

Danijela Petković: **Problematizing Leniency and Panopticism: Victorian Prison in neo-Victorian Fiction and *Discipline and Punish***

Milica Vuković Stamatović, Vesna Bratić: **Conceptual Container Metaphors and Entrapment in Woolf's *Mrs Dalloway***

POGOVOR / INTERVIEW

Marko Juvan: **Teorija med veliko pripovedjo in tвитom**

POROČILO / REPORT

Jelka Kernev Štrajn: **Mednarodni simpozij *Smrti živali***

KRITIKA / REVIEW

- 1 Tomaž Toporišič, Gašper Troha: **Lado Kralj med gledališko teorijo in prakso**  
17 Felix Oliver Kohl: **Nemški prevodi Lipuševih del ob in po Tjažu v luči  
konsekracije**  
37 Jure Simoniti: **Moderni roman in invencija narativne neskončnosti:  
premisleki ob branju *Pianistovega dotika* Mirta Komela**  
59 Metka Zupančič: **Mitokritika in sodobna literarna veda**  
77 Simon Malmenvall: **Vzhodnoslovanski literarni pričevanji o florentinskem  
koncilu in slovensko ozemlje**  
99 Maya Kucherskaya: **Tracing Byron's Influence on Nikolay Nekrasov**  
115 Danijela Petković: **Problematizing Leniency and Panopticism: Victorian  
Prison in neo-Victorian Fiction and *Discipline and Punish***  
141 Milica Vuković Stamatović, Vesna Bratić: **Conceptual Container Metaphors and  
Entrapment in Woolf's *Mrs Dalloway***

#### POGOVOR / INTERVIEW

- 167 Marko Juvan, dobitnik Priznanja Antona Ocvirka 2018: **Teorija med veliko  
pripovedjo in tvitom**

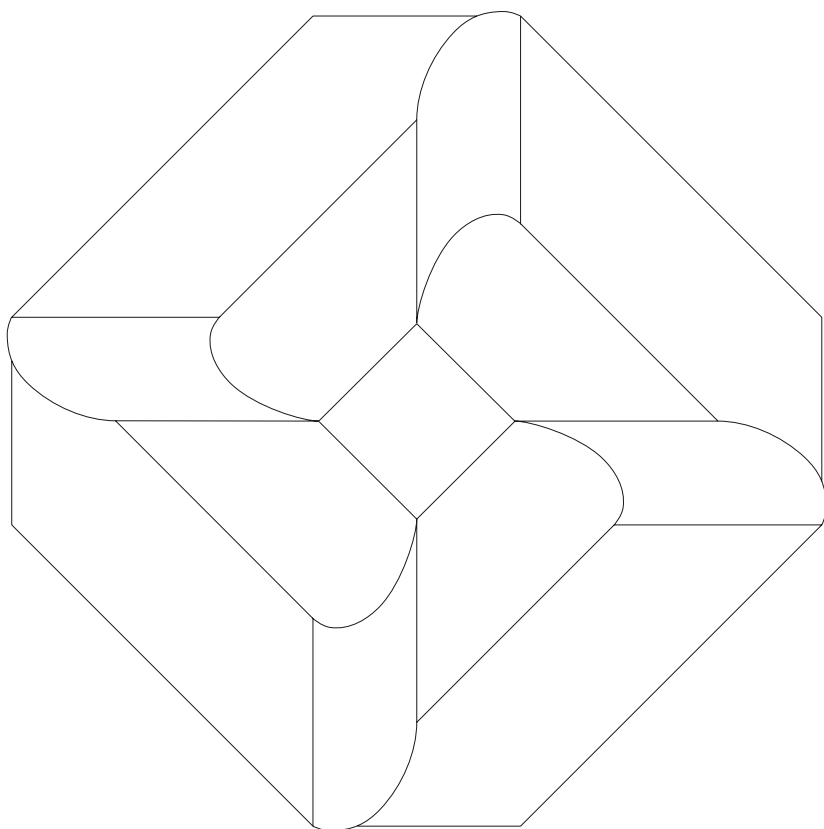
#### POROČILO / REPORT

- 189 Jelka Kernev Štrajn: ***Smrti živali*: kritična animalistična perspektiva**  
(poročilo z mednarodnega simpozija)

#### KRITIKA / REVIEW

- 199 Darko Dolinar: **Indološke teme v pogledih dveh njunih prominentnih  
zagovornikov**

# *Primerjalna književnost*





# Lado Kralj med gledališko teorijo in prakso

Tomaž Toporišič

AGRFT Univerze v Ljubljani, Nazorjeva 3, Ljubljana  
tomaz.toporisc@agrft.uni-lj.si

Gašper Troha

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva 2, Ljubljana  
gasper.troha@guest.arnes.si

*Razprava analizira gledališko in znanstveno-raziskovalno delo Lada Kralja. Kot pokaže historični in kritični pregled njegovega delovanja od konca šestdesetih let prejšnjega stoletja do danes, gre pri Ladu Kralju za edinstven preplet gledališke prakse in refleksije. Tako je začel kot literarni teoretik, ki se je oblikoval ob misli komparativista Antona Ocvirka in literarnem opusu Slavka Gruma, v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja je sodeloval z gledališčnikom Richardom Schechnerjem v New Yorku in bil med soustanovitelji dveh najpomembnejših eksperimentalnih gledališč pri nas (EG Glej in Pekarna). To delovanje ga je usmerilo v raziskovanje zgodovinskih avantgard, še posebej ekspresionizma. Sledi njegova vloga umetniškega direktorja ljubljanske Drame. Ta izkušnja in vloga profesorja na ljubljanski Filozofski fakulteti ga je spodbudila k širšemu razmisleku o teoriji drame in gledališča.*

Ključne besede: Kralj, Lado / teorija drame / zgodovinska avantgarda / ekspresionizem / slovensko gledališče / eksperimentalno gledališče / EG Glej / Pekarna / Schechner, Richard

Lado Kralj je sinonim za sodobno slovensko, evropsko in ne samo evropsko dramsko in postdramsko gledališče in uprizoritvene umetnosti nasploh. Utelega premene in prevoje obeh polj od poznih šestdesetih let prejšnjega stoletja do danes, in to kot teoretik in praktik. Deloval je kot dramaturg, teatrolog in kritik, bil je soustanovitelj eksperimentalnega gledališča Glej in njegov prvi umetniški vodja, ustanovitelj avantgardnega gledališča Pekarna ter umetniški vodja ljubljanske Drame, pozneje profesor, zadnja leta pa predvsem avtor z izredno priposedno močjo.

Njegova zgodnja kreativna in angažirana pot je še vedno nekoliko zavita v meglo, a zato nič manj fascinantna. Po vrnitvi iz New Yorka, kjer je bil v sezoni 1969/70 asistent Richarda Schechnerja, vodje slo-

vite The Performance Group in enega najpomembnejših teoretikov uprizoritvenih umetnosti (z njegovo skupino je samostojno pripravil tudi eno od uprizoritev), je na začetku sedemdesetih let sodeloval pri ustanovitvi dveh nedvomno prelomnih eksperimentalnih gledališč na Slovenskem, Gledališča Glej leta 1970 in Pekarne leta 1971. Ob koncu sedemdesetih let prejšnjega stoletja se je iz izjemno kreativnega obrobja slovenskega gledališkega prostora prebil v samo osredje in postal umetniški vodja Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani, kjer je izpeljal poskus prave estetske revolucije in doživel precej hude politične pritiske. V drugi polovici osemdesetih se je usmeril v teoretične in univerzitetne vode, se zaposlil na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo ljubljanske Filozofske fakultete, kjer je kot profesor vse do upokojitve generacijam študentk in študentov z zavzetostjo in neverjetno erudicijo predaval o dramatiki, njeni zgodovini in teoriji. Svoje raziskave in spoznanja je strnil v številnih znanstvenih člankih ter v dveh zvezkih Literarnega leksikona – *Ekspressionizmu in Teoriji drame*, temeljnih delih slovenske literarne teorije in uprizoritvenih ved, ki povezujeta zgodovino in teorijo.

Že doslej skicirani elementi njegove biografije in bibliografije nas napotijo k hipotezi, ki jo ta razprava namerava preveriti s pomočjo nanosov zgodovine in njenih dokumentov ter teoretskih spekulacij: v primeru Lada Kralja je šlo v slovenskem prostoru za skorajda unikatno preplet kreativnega gledališkega in uprizoritvenega delovanja na eni strani in teoretično-zgodovinskega delovanja na drugi.

Na podlagi analize nekaj zgodnjih primerov njegovih teoretizacij gledališča in družbe ter hkratnega kreativno-konceptualnega delovanja in prikaza bistvenih premikov, ki jih je vpeljal v teoretiziranje in zgodovinenje slovenske in druge dramatike, gledališča in literarnega polja nasploh, bomo preverjali, kako je kreativno polje vstopalo v interakcijo s teoretskim in obratno. Pomagali si bomo s povezavo kronološkega in kritičnega pogleda na preplet Kraljevega gledališkega in teoretskega delovanja, njegovega misliti in hkrati delati gledališče, literaturo, umetnost in kulturo.

## **Ključna osebnost slovenskega eksperimentalnega gledališča sedemdesetih let 20. stoletja**

Če je Kraljevo literarnoteoretično delo v slovenskem prostoru relativno dobro zasidrano, je precej manj znana njegova izjemno pomembna vloga pri razvoju sodobnega gledališča, dramatike in uprizoritvenih praks

sedemdesetih let prejšnjega stoletja, v času t. i. performativnega obrata kot izjemno pomembne estetske revolucije, ki je temeljito spremenila geografijo slovenske umetnosti in kulture. Lado Kralj je ključna osebnost slovenskega eksperimentalnega gledališča tega časa, čeprav je velikokrat deloval bolj iz ozadja oziroma nikakor ni ljubil soja družbenih žarometov. Ko se je po enoletnem podiplomskem študiju teorije in prakse performansa pri profesorju Richardu Schechnerju leta 1971 vrnil iz New Yorka, je v sebi nosil iz prve roke pridobljene koncepte Jerzyja Grotowskega in ameriške gledališke avantgarde, njenega levičarskega duha, (post) brechtovske naravnosti in kritike (malo)meščanskega gledališča.

Najprej je skupaj z Dušanom Jovanovičem, Zvonetom Šedlbauerjem in nekaterimi drugimi predstavniki mlade generacije ustanovil gledališče Glej, a ker se mu to ni zdelo dovolj radikalno, saj je bilo po njegovem mnenju preveč meščansko po estetiki in mišljenju in je le na nekoliko drugačen način ponavljalo vzorce repertoarnih gledališč, je vztrajal v svojem radikalizmu naprej in ustanovil »novi glej«, Pekarno, v kateri je pripravil prvo uprizoritev ritualnega gledališča na Slovenskem – predstavo *Potohodec*, nadvse nenavadno in radikalno postdramsko. Pri tem je treba opozoriti, da Schechnerjevega pojma postdramsko razen Kralja takrat v Ljubljani verjetno ni poznal nihče, Hans-Thies Lehmann pa ga je prevzel šele desetletja kasneje in uporabil v svoji sloviti knjigi *Postdramsko gledališče*. Premiera verjetno ene prvih manifestacij postdramskega gledališča in ena najbolj nenavadnih krstnih praznovd slovenske dramatike, poetične drame Daneta Zajca, je bila 2. marca 1972. Lado Kralj je še pred njeno uprizoritvijo pod vplivom skupinskega ali (kot ga je poimenoval sam) grupnega gledališča, ki ga je uvedel Grotowski, in Schechnerjevega ambientalnega gledališča postavil kot temelj novega gledališča ritual in grupo. Kot je rad poudarjal, ga je zanimalo razredno gledališče, ki je estetska akcija (Rancière bi dejal estetska revolucija) nekega sloja, in sicer subkulture.

Nadvse poveden je pri tem Kraljev takratni koncept alternativnega gledališča, kot ga je formuliral v pogovoru z Matjažem Zajcem v reviji *Mladina* leta 1971, takoj po prihodu iz ZDA. Alternativno gledališče je po njegovem mnenju nekaj, za kar ni značilno, da »hoče biti boljše in naprednejše od tradicionalnega« (Zajec 21), ampak je »teater kot estetska akcija, kot ritual, kot izgovarjanje neizgovorljivega« (prav tam). V istem pogovoru je Lado Kralj ritual definiral kot »dogajanje, v katerem ni bistvenih razlik med izvajalci in udeleženci, ni časovno do konca določljiv, racionalno se ga ne da do kraja definirati, zato pa tem bolj emocionalno, in skuša najti simboličen korelat bistvenim življenjskim preokupacijam sloja, ki mu je ta ritual namenjen« (prav tam).

Tako kot pri Schechnerju in ameriški gledališki avantgardi nasploh je skupino, s katero je pripravil praizvedbo *Potohodca*, sestavil iz osmih neprofesionalnih igralcev, študentov primerjalne književnosti in AGRFT, z namenom, da se ukvarja »s proučevanjem fenomena igre kot socialne akcije in kot temelja gledališke kreacije in pa s proučevanjem rituala kot optimalne oblike igre« (prav tam). Tako kot pri Schechnerju so ritualne oblike gledališča izhajale iz radikalne kritike industrijske družbe, ki je posamezniku odrekala izkustva »celotnosti, procesa/organskih rasti, konkretnosti, religioznega, transcendentalnega izkustva« (Fischer-Lichte, *Estetika performativnega* 83). Na drugi strani pa je Kralj (seveda ne brez podobnosti z Grotovskim) bistveno ideologijo ritualnega gledališča utemeljil kot ukvarjanje gledališča predvsem s samim sabo, z lastnim razvojem in z lastno avtoterapevtsko izkušnjo, ki je usmerjena v kolektivni način ustvarjanja in presega logiko storilnosti. Bolj kot končni rezultat ga je zanimal proces, eksperiment »o bistvu igrilstva in človeškega imitatorstva, o odnosu med fizičnim in psihičnim« (Kralj, »Hipijevsko« nepaginirano).

Kraljev koncept gledališča je za slovenski prostor na prelomu iz šestega v sedmo desetletje prejšnjega stoletja prinesel radikalizirano obliko performansa oziroma *performance theatre*, kot jo je s skupino Pupilija Ferkeverk že leta 1968 razvil Dušan Jovanović. Pri tem je izhajal iz teatrološko in estetsko jasno profilirane misli o sodobnem meščanskem gledališču, ki je razvidna iz Kraljevega odgovora za anketo revije *Sodobnost* »Slovenska gledališka situacija leta 1969«.

Kralj vidi sodobno evropsko gledališče kot del permanentne krize, ki se je v evropskem gledališču začela s Strindbergom in nadaljevala z dvema velikima reformatorjema 20. stoletja: Bertoltom Brechtom in Antoninom Artaudom. Moderni evropski teater vidi kot »definitivno meščanski teater – intimni teatri, ad hoc teatri, eksperimentalni teatri, vsi ti izveninstitucijski teatri z avantgardističnimi in revolucionarnimi ambicijami, ki bujno rastejo vse od leta 1907 naprej, pa so glasniki nastopa meščanskega teatra in obenem glasniki njegovega razkroja« (Kralj idr., »Slovenska gledališka situacija« 591). Meščansko gledališče materialistično vidi kot »orodje ideološkega razrednega boja buržoazije«, hkrati pa opozarja, da je »izostal element slavnostnega, religioznega, ritualnega, ali, kakor bi rekel L. Goldman, izostal je božji pogled« (prav tam). To je pripeljalo do »velikega končnega paradoksa meščanskega teatra: čim bolj je gledališče avantgardno in angažirano, tem bolj je intelektualistično in zato izolacionistično, tem bolj postaja gledališče 'družbene manjšine'« (prav tam).



Bistveno za krizo sodobnega gledališča (tudi ali predvsem v Sloveniji) se Kralju zdi, da tako sledilci Artauda kot privrženci Brechta ob koncu šestdesetih let prejšnjega stoletja »ne spreminjajo teatra tekstualno, z novimi dramskimi besedili, temveč spreminjajo same zasnove modernega evropskega teatra – forsirajo nov način igre, tj. postavljajo igro kot socialni fenomen, ki pokriva širše področje od gledališkega poslopja« (592).

Pekarna in *Potohodec* sta bila v tem smislu poskus prebroditve krize sodobnega slovenskega gledališča, ki bi segalo onkraj koncepta eksperimentalnih gledališč šestdesetih let, hkrati pa tudi mimo koncepta Eksperimentalnega gledališča Glej, ki se je Kralju zdel preveč stremič k institucionaliziranju. Gledališče Pekarna se je zavedalo, da izhaja iz dotedanjih eksperimentov slovenskega gledališča in da se mora ostriti v ustvarjalnem dialogu s poljsko (Grotowski, Kantor) in ameriško gledališko avantgardo (Schechner, Chaikin idr.). Tudi to skušnjo najnatančneje povzema Lado Kralj v spremnih besedah na zavihku Svetinove knjige o *Pekarni*:

Richard Schechner, moj mentor, je Grotowskemu odvzel avreolo religiozne zamaknenosti in dodal prvine teatra absurda, očitno tudi ironije in groteske, in še dodal antropološke raziskave plemen iz Nove Gvineje in Avstralije ter bizarnih vidikov ameriškega načina življenja (americana) [...]. In kar sem se pri Schechnerju naučil in tudi po svoje predelal, sem prinesel v Slovenijo, kjer sva z Ivom Svetino ustanovila Pekarno. (Nepaginirano)

Ali, kot je v nekoliko drugačnih niansah povedal v intervjuju s Primožem Jesenkem:

Čeprav eden od ustanoviteljev Gleja leta 1970, sem postal ob vrnitvi v Ljubljano sektaš, ki je Gleju očital izrazito meščansko noto in preveliko potrebo po približevanju institucionalni metodi odrske produkcije. Zahteval sem samostojno pozicijo. Tako dolgo smo se preekali, da sem naposled izstopil iz skupine. [...] Začetek Pekarne, ki sva jo vodila z Ivom Svetino, je bil usmerjen v kolektivni način ustvarjanja, ki presega storilnostno logiko (usmerjenost v rezultat) in veliko višje vrednoti procesno ustvarjanje, interakcijo vseh udeleženih. Nato pa se je skupina spreminjala in je v poznejših predstavah postajala vse bolj kritika sistema. Teren za ustvarjanje gledališča se je spreminjal, kot je že sicer v temelju odstopal od ameriške izkušnje. (»Teater je lahko« 117)

Ta razkol v generaciji t. i. performativnega obrata je na zanimiv način (seveda s svojega gledišča) opisal tudi Dušan Jovanović, gotovo oseba in osebnost, s katero je bil Lado Kralj najtesneje povezan v svojih neo-avantgardnih akcijah. Tako je v biltenu ob 20-letnici Gleja zapisal:

Ko je prišlo do razkola med Pekarno in Glejem, sem imel še največ posluha za Lada Kralja, ostali so bili proti njemu. Šlo je za usodno kulturno-politično napako. Alternativa gledališkega medija je bila razklana in zato manj močna in učinkovita. Na nek način smo bili obrnjeni drug proti drugemu, v bistvu smo se borili za isto vrečo denarja. Ta boj je ustrezal kulturni politiki, ki je bila nezainteresirana za Glejeve zahteve. »Diaspora« je na nek način obračunala z Glejem kot s potencialnim poskusom kontinuirane in resno zastavljene alternative, ki bi se definirala kot robno gledališče na profesionalni ravni. Posledice čutimo še danes. Vsi eksperimenti so blažev žegen, so na skrajnem robu, izvajajo jih izključno mladi ljudje. V taki situaciji ne moreš zdržati dolgo časa. Zato je nujno to pozicijo slej ko prej zapustiti in se odpraviti na marš skozi institucije. (»Vsi ti eksperimenti so blažev žegen« nepaginirano)

Kralj je v Pekarni radikalno spodkopal temelje gledališča kot reprezentacije ter poudaril, da pri grupnem treningu ne gre za njihovo imitacijo čustev in stanj junakov, ampak za skrajno odprtost in soočanje z lastnimi čustvi. Izvajalec tako na eni strani »črpa maksimum svojih kreativnih moči iz igralskih razmerij z ostalimi člani«, na drugi pa se »do maksimuma razvijejo njegove individualne izvajalske sposobnosti« (Zajec 21). Hkrati pa Pekarna uvede v slovenski prostor teoretsko utemeljeno in zavestno uporabo avtopoetične povratne zanke med izvajalci in občinstvom, katere cilj je skupna udeležba v ritualu kot posledica že prej ustvarjene skupnosti izvajalcev, ki med izvajanjem rituala (predstave) sprejema nove člane. Spet v navezavi na Schechnerja in Grotowskega Kralj briše mejo med izvajalci in gledalci tako, da spremeni tradicionalni gledališki prostor, ukine četrto steno ter zavestno uveljavi menjavo vlog med izvajalci in občinstvom, ki je povabljen, da aktivno sodeluje, soustvarja predstavo-dogodek. Povedano z besedami Lada Kralja iz intervjuja s Primožem Jesenkom: »Udeleženos gledalca v procesu predstave [...] [je] obstajala na nivoju atmosfere, [...] [šlo je] za občutek enotnosti prostora, igralcev, gledalcev, scene« (Jesenko, »Čutil« 10). Hkrati pa je bil »igralce v doktrini newyorškega teatra, iz katerega sem izšel, dostikrat napadan. [...] Bilo je pomembno, da je med predstavo navzoč, saj je ta igrala nanj, na njegove odzive«. Drugače od meščanskega gledališča Pekarni ni šlo za »malce aristokratsko umaknjenost gledalca, ki opazuje, ampak bolj za občutek enotnosti prostora, igralcev, gledalcev in scene. [...] To mora biti malo schmutzig, občutek skupnosti, ta je bistven« (Kralj, »Teater je lahko« 122).

Prva predstava, ki je uveljavila ta princip, je bila prav krstna izvedba *Potohodca* leta 1972 v prostorih bivše pekarnice na Tržaški cesti v Ljubljani. Igralci oziroma izvajalci so zavzeli prostor v sredini, gledalci pa so bili razporejeni vzdolž vseh štirih sten. Kot v spominski refleksiji

zapiše Ivo Svetina, so bili gledalci povabljeni, da sodelujejo v ritualu, pravzaprav so bili »del rituala, ne glede na to, ali si to želijo ali ne, ali se tega zavedajo ali ne« (Svetina, »Gledališče Pekarna« 131). Lado Kralj je v *Potohodcu* v slovenski prostor vpeljal tudi princip ritualnih uvodov v predstavo, ki je kasneje z drugačnimi konotacijami postal pomemben segment poetike Gledališča Sester Scipion Nasice Neue Slowenische Kunst: gledalce je (še preden so stopili v dvorano) uvedel oziroma vključil v predstavo ritual obveznega sezuvanja čevljev oziroma natikanja »drsalke« iz blaga čez čevlje, s čemer so bili (spet z besedami Iva Svetine) opozorjeni, »da vstopa[jo] v prostor rituala, v posvečen prostor« (128).

Mate Dolenc je v *Mladini* slikovito opisal začetek predstave *Potohodec* s podobo gledalcev, ki vstopajo v prostor, ko se je predstava že odvijala: »V rjavo-zelene drese oblečeni igralci so peli stavek iz Potohodca 'Kdo še razume izumrli jezik, ki ga govorim!'« (Dolenc 2–3), sklepni stavek Zajčeve poetične drame, ki je v Pekarnini uprizoritvi po mnenju Iva Svetine postalo »ključno 'sporočilo' celotne predstave« (Svetina, »Gledališče Pekarna« 124). Uprizoritev je ohranila samo približno tretjino teksta, ki je postal le eden izmed njenih sestavnih delov. Besedilo je le izhodišče za uprizoritev ali (kot opozarja Primož Jesenko) je le »pretekst, na osnovi katerega je sestavljen dogajalni scenarij« (Jesenko, »*Potohodec* kot« 40). Predstava kot ritualni dogodek od gledalca terja drugačno zaznavanje, na drugi strani pa ga osvobaja kot ustvarjalca lastne zgodbe. Lado Kralj vidi osnovni namen predstave v posebni vrsti »ritualne terapije«, ki vodi gledalca in izvajalca »iz objema shizofrenije proti 'duhovni svobodi'« (Svetina, »Gledališče Pekarna« 131).

Eksperimentalno gledališče, kot ga utelešata koncept in izvedba *Potohodca* in zgodnje faze Gledališča Pekarna, ima nedvomno posebno funkcijo znotraj celotnega slovenskega gledališkega sistema sedemdesetih let prejšnjega stoletja. Gre za komplementarnost dveh njegovih poglavitnih komponent, nacionalno-repertoarnega in eksperimentalno-alternativnega gledališča. Prvo je po Kralju namenjeno predvsem eksperimentu »na področju uprizarjanja, igre, ideje o gledališču, je razbijanje edine slovenske gledališke forme – burgtheatskega prenosa Stanislavskega – in nadomeščanje te forme z novim, nepreizkušnim, eksperimentiranje z mixed media, z radikalizacijo kretnje, besede, odrske tehnike itd.« (Kralj idr., »Slovenska gledališka situacija« 593). Eksperimentalno gledališče je pomembno na področju, na katerem »osrednje gledališče zaradi svoje posebne, institucionalne zasnove ne more toliko tvegati. Njegovo sporočilo je (povedano z besedami Lada Kralja iz intervjuja), »da je teater lahko zelo drugačen od tega, kar

poznamo. Da je teater marsikaj od tega, kar si publika pod tem pojmom predstavlja« (Kralj, »Teater je lahko« 127).

Študentska in neštudentska eksperimentalna gledališča se po mnenju iz Kraljevega zgodnjega zapisa o mednarodnem festivalu študentskih gledališč v Zagrebu iz leta 1963 v samem bistvu razlikujejo od profesionalnih repertoarnih gledališč:

Značilen zanje je neki stalen eksperiment, ki ne velja le za odrski izraz in izbor repertoarja, ampak tudi za njih same: z nekim posebnim eksperimentiranjem, ki se imenuje igralstvo, nenehno preverjajo svoj odnos do družbene misli in skušajo nanjo soustvarjalno vplivati. Značilna črta teh občasnih, eksistencialno interesnih skupin je zaključena predstava o vlogi gledališča v družbi. Teater jim ni niti samo poklic niti samo sredstvo osebne realizacije, ampak neodtujljiv del njihove neposredne prisotnosti v družbi, s pomočjo katerega skušajo doseči neko aktivno korespondenco z družbo. Poklicno gledališče jim ni vzor, kateremu bi se veljalo limitno približevati, ampak je njihova predstava o gledalištvu s konvencionalno predstavo večkrat celo v nasprotju. (»Mednarodni festival študentovskih gledališč v Zagrebu« 1239)

V nasprotju s tem je naloga osrednjega gledališča, da »srka vse najboljše dosežke eksperimentalnih gledališč, pri tem pa se strogo drži svoje institucionalne forme: to naj bo predvsem nacionalno reprezentativno in informativno gledališče, ki uprizarja nove in tradicionalne slovenske dramske tekste, informira o tekstih svetovne klasike ter precizno in hitro informira o pravkaršnjih gledaliških 'hitih'. Tu poudarek ni toliko na eksperimentalnosti kot na preciznosti in visoki akumulaciji forme« (Kralj idr., »Slovenska gledališka situacija« 593).

Lado Kralj torej že pred nastopom druge faze slovenskih eksperimentalnih gledališč v sedemdesetih letih (Pekarna, Glej, Nomenklatura idr.) natančno analizira slovensko gledališko situacijo, opozori na njene specifične, hkrati pa jo vidi kot del evropske krize meščanskega gledališča v dvajsetem stoletju, kot »tematizacijo in radikalizacijo koncepta evropskega meščanskega gledališča«, poskus vzpostavitve »normalne korelacije med institucionalnim gledališčem in eksperimentalnimi«, ki se mu zdi pomembna predvsem zaradi dejstva, da je nujno treba definirati 'družbene manjšine' in 'družbeno večino' in da se jim omogoči ustrezna afirmacija, kajti le takšna situacija omogoča radikalne nove rešitve nad nivojem osebnih prepričanj in utrudljivega stopicanja na mestu« (prav tam).

Prav na tem mestu se Kraljeva pronicljiva analiza krize sodobnega in slovenskega gledališča najbolj zgosti in napove bistvene probleme nadaljnega razvoja t. i. institucionalne in neinstitucionalne kulture ter

njunega paradigmatično konfliktnega in nerazrešljivega položaja znotraj slovenske kulturne politike in umetniških ter kulturnih praks, ki so na žalost aktualne in nerazrešene še danes. Družbene manjšine in družbena večina še danes ostajajo slabo definirane, predvsem pa z nobeno od kulturnih politik na žalost ni bila omogočena dokončna in ustrezna afirmacija manjšin.

## **Znanstveno-raziskovalno delo v tesnem prepletu z dramatiko in gledališčem**

Lado Kralj je izredno široka ustvarjalna osebnost, ki je nenehno prehajala med teorijo in prakso. Tako sta raziskovalno delo in refleksija vplivala na njegovo gledališko dejavnost in obratno. Prav zaradi tega se zdi smiselno, da pregled njegovih prelomnih gledaliških dejanj pospremimo z analizo njegovega raziskovanja literature, predvsem dramatike, ki je v tem prepletu prav zagotovo bistvena.

Kraljevo misel je najodločilneje zaznamoval opus Slavka Gruma, ki ga je spremljal tako rekoč vse življenje. O njegovem delu je napisal diplomsko nalogo *Evropske pobude proze in dramatike Slavka Gruma* (1956), ki jo je kasneje predelal in objavil v razpravi *Literatura Slavka Gruma* (1970). V slednji že uvodoma predstavi svojo metodo in polje raziskovanja: »Pri pisanju tega spisa sem se Grumove literature, njegove literarne zapuščine in izvenliterarnih (časopisnih itd.) tekstov lotil s primerjalno literarnohistorično metodo« (39). Gre mu na eni strani za raziskovanje samih literarnih tekstov, na drugi pa jih nenehno umešča v širši evropski kontekst, preverja vplive in išče vsebinske in formalne vzorce, ki kažejo na to ali ono literarno smer, žanr ipd. Vse to vodi k cilju, sveži interpretaciji oziroma razumevanju literarnega opusa Slavka Gruma. Kot zapiše Kralj: »Dejstvo namreč, da se je ta slovenski 'ekspresionist' oblikoval predvsem ob literarni tradiciji in ne ob sočasni literaturi, meče po vsej priliki na doslejšnje poglede na Grumovo literaturo precej spremenjeno luč« (prav tam).

Ob slednjem pa se že izriše tudi zgodovinsko obdobje, ki je za nekaj desetletij določilo Kraljevo znanstveno zanimanje. Gre za enega najzanimivejših obdobjev v zgodovini dramatike in gledališča, saj so se v njem zgodili prelomi, ki določajo dramsko pisanje in uprizarjanje še dandanes. Gre za prehod od realistično-naturalistične dramaturgije Ibsena in Strindberga prek simbolističnih in avantgardnih iskanj do modernistične dramatike (danes bi lahko temu rekli teksti, ki niso več dramski). Seveda so vsi ti prelomi v Kraljevi razpravi o Grumu le nakazani, a

mogoče je slutiti, da ga je Grum tako fasciniral tudi zaradi te razcepljenosti dramskega ustvarjanja. Tako Kralj najprej utemelji simbolista Mauricea Maeterlincka kot osrednji vpliv na Grumovo ustvarjanje, s čimer ga odločilno veže na evropske tokove in dopolni dotedanja razumevanja Grumovega opusa. V nadaljevanju analizira podobo njegovih literarnih in dramskih likov, pri čemer prehaja od Maeterlinckovega zaznamovanca prek verjetnih vplivov Freudove psihoanalize do ekstatičnega človeka, ki je seveda dedič ekspresionizma, s katerim se je Kralj intenzivno ukvarjal desetletje in pol kasneje.

In prav v tem desetletju in pol je Lado Kralj odločilno zaznamoval slovensko gledališko prakso. V njej je sam preskušal ideje historičnih avantgard in tedanjega drugega avantgardnega vala s performativnim obratom. Nič čudnega torej, da je za svojo doktorsko tezo l. 1986 izbral prav ekspresionizem kot tisto smer historičnih avantgard, ki je najbolj zaznamovala slovensko literaturo in jo je detektiral že pri Slavku Grumu. Še v istem letu je izšla tudi njegova monografija *Ekspresionizem* kot trideseti zvezek Literarnega leksikona. Vendar se je Kralj zanimal za celotno obdobje historičnih avantgard, na kar kažejo njegovi članki iz tega obdobja. Tako je napisal razpravo o Kosovelovem konstruktivizmu (»Kosovelov konstruktivizem: kritika pojma«, 1986), v kateri je zelo lucidno pokazal zmes avantgardističnih vplivov, ki gradijo Kosovelove t. i. konstruktivistične pesmi: »[S]imbolistična in ekspresionistična strukturna podlaga, na katero so nanesene predvsem futuristične, pa tudi dadaistične in nadrealistične prvine«<sup>1</sup> (*Primerjalni* 174). Čez dve leti je objavil razpravo »'Jaz sem barbar': barbarstvo kot motiv in ideologija v avantgardistični literaturi«, ki prav tako dokazuje njegov širok pogled na literarne avantgarde. V naslednjih letih se je ukvarjal s posameznimi avtorji in dramami (npr. s Francetom Bevkom in Reinhardom Goeringom, Vladimirjem Bartolom, Ludvikom Mrzelom, Slavkom Grumom idr.)

Z raziskovanja avantgard se je njegovo zanimanje po skoraj desetletju premaknilo na širše področje teorije drame. L. 1995 je prevedel in napisal spremno besedo h knjigi *O gledališki umetnosti* Edwarda Gordona Craiga. S tem gledališkim reformatorjem se ponovno naveže na obdobje *fin de siècle*, obenem pa seže prek dramatike na področje gledališča in k vprašanju uprizoritve, ki pa je seveda nenehno vplivala tudi na dramsko pisavo. V naslednjih letih tako lahko v njegovi biblio-

---

<sup>1</sup> Kraljeve znanstvene članke večinoma navajamo po monografiji *Primerjalni članki*, ki je izšla l. 2006 in predstavlja skupaj s *Teorijo drame in Ekspresionizmom* glavne dosežke njegovega znanstvenega dela.

grafiji sledimo intenzivnemu zanimanju za splošna vprašanja teorije drame. Tako l. 1998 predstavi v reviji *Primerjalna književnost* aktantske modele, istega leta pa razmišlja tudi o dramskem prostoru kot določujočem elementu dramske pisave (»Drama in prostor«).

Nič čudnega torej, da l. 1998 izide tudi njegova monografija *Teorija drame*, ki je temeljno delo s tega področja pri nas. V njej se drugače od dosedanjih raziskav, ki so temeljile predvsem na historičnem raziskovanju literature in gledališča, loti dramatike kot ahistoričnega pojava. Tako že na samem začetku išče »nadčasovno definicijo drame, tj. takšno, ki ustreza vsem njenim različnim pojavnim oblikam, pa tudi različnim teoretskim interpretacijam, ki so se pojavljale v historičnem razvoju« (5). Tu izhaja iz koncepta absolutnosti drame Petra Szondijsa, ki je svojo tezo v knjigi *Teorija sodobne drame 1880–1950* razvil pravzaprav na podlagi dramatike podobnega obdobja, kakršno je zaposlovalo Lada Kralja, a jo je Kralj nadgradil s sodobnimi poststrukturalističnimi pogledi Manfreda Pfistra. V nadaljevanju preko pregleda razvoja dramske osebe in dramskega dejanja obdela temeljne elemente drame in podrobno obravnava razvoj aktantskih modelov kot enega od metodoloških pristopov k analizi dramskih tekstov.

Tako bi lahko rekli, da je Kralj v svoji teoriji izhajal iz analize posamičnih opusov (npr. Slavko Grum), ki pa so bili v mnogočem prelomni in konglomerat različnih estetskih vplivov s konca 19. in začetka 20. stoletja; ta pogled je širil prek zgodovinskih avantgard, kar je bila bržkone posledica njegovega lastnega udejstvovanja v drugem avantgardnem valu v poznih šestdesetih in sedemdesetih letih, in ga nazadnje povsem razprl z ahistoričnim pogledom na dramo kot posebno strukturo besedne umetnosti, ki je odločilno vezana na gledališče oziroma gledališko uprizoritev.

Od l. 1998 Kralj niha med obema pristopoma. Po eni strani raziskuje dela posameznih avtorjev in jih umešča v širši evropski ter svetovni kontekst, pri čemer se interes njegovega raziskovanja razširi tudi na sočasno dramatiko. Sem spadajo npr. »Od Preglja do Gruma. Slovenska ekspresionistična dramatika« (1999), ki je posebej zanimiva zaradi dejstva, da avtor nekoliko omili svoje spoznanje iz monografije o ekspresionizmu, češ da v slovenski literaturi ekspresionizma pravzaprav ni: »Tekstualna baza slovenskega ekspresionizma je kvantitativno preskromna, da bi upravičevala poimenovanje celotnega obdobja s takšnim imenom. Pa tudi sam pojem ekspresionizem ni obstojen na ravni globalne literarne smeri« (*Ekspresionizem* 186). Od uveljavljenega seznama 49 dram, ki jih v ekspresionizmu uvršča France Koblar v *Slovenski dramatik* 2, najprej po različnih kriterijih odstrani vse tiste, ki

nimajo dovolj ekspresionističnih značilnosti, in tako dobi seznam »13 dram, ki jih je napisala osmerica avtorjev«. Nadalje poda tudi milejšo sodbo o podobi slovenskega dramskega ekspresionizma v celoti:

Grumov *Dogodek* je vrh slovenske ekspresionistične dramatike, verjetno pa tudi eden najzanimivejših dramskih tekstov v novejši slovenski literaturi sploh. Čeprav je bila ta selekcija narejena za povsem praktičen namen, tvegam upanje, da utegne biti tudi širše uporabna. [...] [M]orda je to korak k večji preglednosti pojma »slovenski dramski ekspresionizem«. (*Primerjalni* 74)

Nadalje v to linijo spadajo še »Maeterlinckov model moderne drame« (1999),<sup>2</sup> »Dva pogleda na 'najtežje razumljivo delo' Leonida Andrejeva« (2001) in »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)« (2005), kjer gre za poskus nacionalne zgodovine drame.

Drugo linijo predstavljajo teksti, kjer se je Kralj še naprej ukvarjal s specifičnimi problemi teorije drame na ahistorični način. Sem spadata npr. »Čas drame je zmeraj sedanjost« (2000) in »Prepovedan pogled« (nastal l. 2002, prvič objavljen šele 2006 v knjigi *Primerjalni članki*). Slednji je premislek o mejah prikazovanja nasilja in nepovratnih dejanj na gledališkem odru oziroma o določilih *decoruma*, ki ga je spodbudil vzpon t. i. gledališča *u fris*. Tu Kralj izhaja iz Horacijevega *Pisma o pesništvu*, v nadaljevanju pa pokaže, kako nekateri pojavi v gledališču skozi zgodovino znova in znova postajajo aktualni. Poleg tega premakne debato od vprašanja morale k vprašanju, kakšne so posledice teh neposrednih podob nasilja na recepcijo gledalca oziroma na verjetnost dramskega dela.

Ob tem se pri Kralju od leta 2005 kaže novo zanimanje za dnevnik kot obliko literarnega žanra, a to področje presega namen pričujoče razprave, zato ga bomo pustili ob strani. Omenimo le še njegovo sodelovanje v projektu Marcela Cornis-Popa in Johna Neubauerja, katerega rezultati so bili objavljeni v delu *History of Literary Cultures in East-Central Europe* (2010); šlo je za poskus regionalne literarne zgodovine, ki se delno veže na že omenjeno zgodovino slovenske dramatike druge polovice 20. stoletja.

---

<sup>2</sup> Ta članek je še posebej pomemben, saj ilustrira Kraljevo misel o poetični drami, s katero se je ukvarjal že prej preko raziskovanja Maeterlinckovega simbolizma. S svojo analizo je vplival na ostale slovenske raziskovalce, kot so npr. Petra Vide Ogrin, Gašper Troha, Denis Poniž in Maja Savorgnani.



## **Zaključek: edinstveno prehajanje od teorije k praksi in nazaj**

Lado Kralj je na slovenski gledališki in literarno-teoretični sceni pustil pomemben pečat. Njegovo delo je še posebej zanimiv predmet raziskav prav zaradi dejstva, da pomeni izjemno organsko in konsekventno prehajanje od teorije k praksi in nazaj, ki je v slovenskem (ob tem pa tudi širšem evropskem) prostoru izjemno. Ta odprtost in vztrajno iskanje povezav med teorijo in prakso sta mu dala širino in uvide, ki so pomembno obogatili razvoj sodobnega gledališča ter literarne vede in teoretizacij sodobne umetnosti. Kraljevo osnovno zanimanje za Slavka Gruma (prek njega pa tudi za prehod od realizma in simbolizma k literarnim avantgardam) je nedvomno spodbudilo njegovo delovanje v alternativnem gledališču in pripomoglo k oblikovanju za slovenski prostor izjemno radikalnih gledaliških in umetniških gest. Pri svoji konceptualizaciji in kreaciji znotraj uprizoritvenih umetniških praks je Kralj izhajal iz tedaj aktualnih svetovnih gledaliških praktikov (Jerzy Grotowsky in Richard Schechner, Peter Handke), katerih delovanje pa je razumel kot nekaj, kar korenini že v gledaliških reformah Edwarda Gordona Craiga in Adolfa Appie s konca 19. stoletja.

Ob Eksperimentalnem gledališču Glej in Pekarni kot dveh prelomnih eksperimentalnih gledališčih sedemdesetih let prejšnjega stoletja je na lastni koži spoznal tudi meje tovrstnega delovanja, estetske, organizacijske in politične. Kot je ugotavljal sam, se je delovanje v Pekarni na koncu vedno bolj spreminjalo v skupinsko psihoterapijo in se tako oddaljevalo od gledališča in umetniškega procesa. Zaradi tega sta z Ivom Svetino Pekarno na koncu tudi razpustila. Poleg tega je prav prek teh svojih izkušenj zelo jasno začutil tudi problematični preplet institucionalnega in izveninstitucionalnega gledališča pri nas, ki ostaja aktualen vse do danes. Toda to ni ustavilo njegovih lucidnih analiz gledališkega in kulturnega obrata socializma na Slovenskem ter še danes intrigantnih predlogov za izhod iz slepih ulic.

Če se vrnemo k njegovemu raziskovalnemu delu, lahko postavimo tezo, da je bil – tudi na podlagi v razpravi opisanih izkušenj v eksperimentalnih gledališčih – njegov raziskovalni pogled na historične avantgarde bistrejši in daljnosežnejši. Tudi kasneje, ko ga je pot vodila v osrednjo gledališko nacionalno institucijo (Ljubljansko Dramo) in na Filozofsko fakulteto, je tam na podlagi preteklih izkušenj lahko sintetiziral svoja razmišljanja o gledališču v sistematičnih raziskavah celotnega polja teorije drame, hkrati pa tudi celostnega in primerjalnega zgodovinjena slovenske, evropske in ameriške dramatike. Tako se je dokončno izoblikovala zgodba o Ladu Kralju kot osebnosti, ki je v slovenskem

prostoru skorajda unikatno in nadvse intenzivno prepletla kreativno gledališko ter uprizoritveno delovanje na eni strani in teoretično-zgodovinsko delovanje na drugi. Ob izjemno intenzivnem ukvarjanju z dramatikom in gledališčem pa se je njegova teoretska misel usmerila tudi v raziskovanje specifičnega fenomena dnevnikov, v zadnjem času pa se je ustvarjalno izjemno uspešno usmeril tudi na področje beletristike, ki bo nedvomno postala predmet literarnozgodovinskih in teoretskih raziskav. Te bodo z žarom in zavzetostjo v bližnji prihodnosti gotovo opravili njegovi nasledniki iz generacij, ki jih je navdušil za polje literature.

## LITERATURA

- Andres, Rok. *Gledališče Pekarna (1972–1978)*. Diplomsko delo, UL AGRFT, 2014.
- Dolenc, Mate. »Najdeno izgubljeno sporočilo«. *Mladina*, 18. 4. 1972: 2–3.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativnega*. Prev. J. Drnovšek. Ljubljana: Študentska založba, 2008.
- Jesenko, Primož. »Potohodec kot ritualni fragment gledališke neoavantgarde na Slovenskem: prvi fragment o Gledališču Pekarna«. *Maska* 24.123–124 (2009): 2049.
- . »Čutil sem, da v slovenskem prostoru manjka ritualni ustvarjalni princip«. *Dialogi*. 45.11–12 (2009): 5–37.
- . »Teater je lahko zelo drugačen od tega, kar si človek pod tem pojmom predstavlja: pogovor z Lado Kraljem«. *Prišli so Pupilčki*. Ur. Aldo Milohnić in Ivo Svetina. Ljubljana: Maska, Slovenski gledališki muzej, 2009. 111–131.
- Jovanović, Dušan. »Vsi ti eksperimenti so blažev žegen«. *20 let EG Glej*. Ur. Barbara Sušec Michieli in Marko Crnkovič. Ljubljana: EG Glej, 1990. Nepaginirano.
- Kralj, Lado. »Program za Pekarno Lada Kralja«. Rok Andres. *Gledališče Pekarna*. Ljubljana: AGRFT, 2014. 112.
- . »'Goli otok' literature«. *History of Literary Cultures in East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. 4. Ur. Marcel Cornis-Pope in John Neubauer. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2010. 478–483.
- . *Primerjalni članki*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2006.
- . »Prepovedan pogled«. Lado Kralj. *Primerjalni članki*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2006. 141–150.
- . »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)«. *Slavistična revija* 53.2 (2005): 101–117.
- . »Dva pogleda na 'najteže razumljivo delo' Leonida Andrejeva«. *Zbornik ob sedemdesetletnici Janka Kosa*. Ur. Darko Dolinar in Tomo Virk. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost, 2001. 129–143.
- . »Čas drame je vedno sedanost«. *36. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ur. Irena Orel. Ljubljana, Filozofska fakulteta, 2000. 139–148.
- . »Od Preglja do Gruma. Slovenska ekspresionistična dramatika«. *Slavistična revija* 47.1 (1999): 1–22.
- . »Maeterlinckov model moderne drame«. *Primerjalna književnost* 22.2 (1999): 13–33.
- . *Teorija drame*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1998.

- . »Drama in prostor«. *Primerjalna književnost* 21.2 (1998): 75–95.
- . »Aktantski modeli«. *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 21–34.
- . »Rojstvo odrske utopije«. Edward Gordon Craig. *O gledališki umetnosti*. Ljubljana: Knjižnica MGL, 1995. 194–203.
- . »Bartol, Mrzel, Grum«. *Pogledi na Bartola*. Ur. Igor Bratož. Ljubljana: Literatura, 1991. 117–142.
- . »Hipijevsko, čutno, razpuščeno«. *20 let EG Glej*. Ur. Barbara Sušec Michieli in Marko Crnkovič. Ljubljana: EG Glej, 1990. Nepaginirano.
- . »'Jaz sem barbar': barbarstvo kot motiv in ideologija v avantgardistični literaturi«. *Primerjalna književnost* 11.1 (1988): 29–41.
- . *Ekspressionizem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1986.
- . »Kosovelov konstruktivizem: kritika pojma«. *Primerjalna književnost* 9.2 (1986): 29–44.
- . »Literatura Slavka Gruma«. *Razprave, Razred za filološke in literarne vede*. 7. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1970. 37–111.
- . »Mednarodni festival študentovskih gledališč v Zagrebu«. *Sodobnost* 12.12 (1964): 1238–1243.
- Svetina, Ivo. »Gledališče Pekarna (1971–1978)«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 38.78 (2002): 111–132.
- Toporišič, Tomaž. »Kako zgodoviniti slovensko sodobno gledališče?: ob knjigi Iva Svetine *Gledališče Pekarna (1971–1978)*«. *Amfiteater* 5.1 (2017): 106–113.
- Zajec, Matjaž. »Zanima me razredno gledališče: razgovor z L. Kraljem«. *Mladina*, 21. 12. 1971: 20–21.

## Lado Kralj between Literary Theory and Theatre

Keywords: Kralj, Lado / theory of drama / historical avant-garde / expressionism / Slovenian theatre / experimental theatre / EG Glej / Pekarna / Schechner, Richard

This article analyzes Lado Kralj's theatrical and scientific-research work. As clearly seen from a historical and critical overview of his work from the end of the 1960s to the present, Lado Kralj is a key figure in both fields and a personality uniquely interweaving the fields of theory and practice. He started his career as a literary theoretician who formed himself through the theories of comparative literature of Anton Ocvirk and the analysis of the poetics of the fiction and drama opus of Slavko Grum. Following his collaboration with theater director and performance theorist Richard Schechner in New York he co-founded in Ljubljana two of the most important experimental Slovene theaters (EG Glej and Pekarna) in the 1970-s. His artistic work within the field of experimental theatre influenced his exploration of historical avant-garde, especially Expressionism from 1970-s till present. Later, his artistic leadership

of the Ljubljana National Theatre and the role of a professor at the Ljubljana Faculty of Arts encouraged his important research into the theory of drama and theatre.

1.02 Pregledni znanstveni članek / Review article

UDK 82.0-2Kralj L.

792(497.4)Kralj L.

# Nemški prevodi Lipuševih del ob in po *Tjažu* v luči konsekracije

Felix Oliver Kohl

Univerza v Gradcu, Inštitut za slavistiko, Merangasse 70/1, 8010 Gradec, Avstrija  
felix.kohl@hotmail.de

*Prispevek se ukvarja z vlogo prevajalca pri konsekraciji literature Florjana Lipuša v nemškojezičnem prostoru. Prevod romana Zmote dijaka Tjaža izpod prevajalskega peresa Petra Handkeja in Helge Mračnikar iz leta 1981 je pomenil prelomnico tako za Lipuševo kariero kot tudi za koroško-slovensko literaturo nasploh, saj je Handke nanju prenesel svoj simbolni kapital, ki si ga je bil pridobil kot pisatelj svetovnega slovesa, in jima tako pripomogel k širši prepoznavnosti v nemškojezičnem prostoru. Vlogo Lipuševega prevajalca je v nadaljnjem prepustil dvema naslednikoma: Fabjanu Hafnerju (do 1997) in Janezu Strutzu (1997-). Obema je prevajanje Lipuševih del služilo kot odskočna deska za bogato in večkrat nagrajeno prevajalsko kariero, kljub temu pa sama kot prevajalca nista razvila lastne konsekracijske moči, saj so bili njuni dosežki pogosto spregledani ter so odmevali le v ožjem krogu raziskovalcev in poznavalcev avstrijske literature. To velja tudi za Lipuševo literaturo nasploh, ki je potem, ko je Tjaževa slava izzvenela, dolgo časa živela v senci vsesplošne pozornosti, vse dokler ni prišlo do ponovne konsekracije, za katero pa je spet zaslužen Handke. Slednji je namreč na različne načine promoviral Strutzev prevod Boštjanovega leta (Boštjans Flug, 2005), in tako Lipušu znova utrl pot v ospredje medijske pozornosti, hkrati pa posredno dokazal, da je sam še vedno gonilna sila v konsekracijskem kolesju Lipuševe literature. To se zrcali v njeni celotni recepciji, saj jo nemškojezični mediji velikokrat povezujejo s Handkejevim imenom in pri tem pogosto zamolčijo pomen prevajalca.*

Ključne besede: slovenska književnost / Lipuš, Florjan / prevodi v nemščino / Handke, Peter / Hafner, Fabjan / Strutzu, Janez / prevodoslovje / književno prevajanje / Bourdieu, Pierre / Casanova, Pascale

## Uvod

Izhodišče za pričujoči članek predstavlja raziskava Pascale Casanova iz leta 2002, ki je v zvezi z Bourdieujevo teorijo literarnega polja proučila vlogo prevajalca v procesu konsekracije in akumulacije literarnega kapitala. Članek se namreč posveča vprašanju, v kolikšni meri je ugled, ki si

ga je Florjan Lipuš pridobil z objavo nemškega prevoda romana *Zmote dijaka Tjaža* leta 1981, vplival na naslednja prevajalca njegovih del. Pri prevodu *Tjaža* je šlo za uspešno konsekracijo s strani »konsekrirane konsekratorja« (po Casanovi) Petra Handkeja, ki je svoj simbolni kapital uspešno prenesel na Lipuša, v nadaljnjem pa vlogo Lipuševega prevajalca prepustil dvema drugima prevajalcema, tj. Fabjanu Hafnerju (do 1997) in Janezu Strutzu (od 1997 do danes). Izbira prevajalcev se v obeh primerih zdi presenetljiva, saj je šlo obakrat za prevajalca začetnika, ki dotlej še nista imela objavljenih knjižnih prevodov, Hafner pa je ob objavi prvega prevoda celo štel borih triindvajset let. Članek raziskuje, koliko in kako se je medijska javnost odzvala na obe menjavi prevajalca. Poleg tega preučuje, kako je prevajanje Lipuševih del vplivalo na ugled kot tudi na nadaljnjo prevajalsko pot obeh prevajalcev in skuša odgovoriti na vprašanje, ali je dejansko mogoče govoriti o izmerljivem prenosu simbolnega kapitala s strani Lipuša na prevajalca.

## Prevajanje in konsekracija

V okviru kulturološkega obrata in z njim povezanega premika k med-disciplinarnosti znotraj humanističnih ved so se tudi prevajalske vede odprle za nove pristope. Med drugim so z naraščajočim zanimanjem začele spremljati položaj in vlogo prevajalca in ga raziskovati v okviru literarnosocioloških modelov, kot je Bourdiejev koncept literarnega polja, ki ga je vzpostavil v svojem delu *Les règles de l'art* (1992). Eden prvih, ki je Bourdiejeve teorije prenesel na področje prevajalstva, je bil Daniel Simeoni, ki se je v študiji iz leta 1998 ukvarjal z Bourdiejevim konceptom habitusa in izrisal precej negativno sliko prevajalca, saj je menil, da postati prevajalec pomeni sprejeti skoraj popolno podrejenost drugim akterjem literarnega polja (npr. avtorju, bralcem in besedilu). Prevajalčev habitus naj bi bil rezultat dolgotrajnih družbenih procesov in norm, ki jih zgolj reproducira. Prevajalcu potemtakem že vnaprej pripada vloga tihega posredovalca, katerega delo je v javnosti večinoma spregledano ali zamolčano. Tovrstna podoba nevidnega delavca je tudi prevladujoče sporočilo, ki ga prinašajo množični mediji, filmi in literarna besedila (Prunč, *Entwicklungslinien* 314–316). Več raziskovalcev je v nadaljevanju zavrnilo determiniranost Simeonijevega koncepta prevajalčevega habitusa, saj naj ne bi bil v skladu z Bourdiejevim konceptom. Tega je Bourdieu v poznejšem spisu (*An Invitation to Reflexive Sociology*, 1992) še nekoliko nadgradil in ga označil kot odprt sistem dispozicij in s tem podvržen dinamičnim spremembam (Hanna 7–9).

Kot ugotavlja Prunč (*Entwicklungslinien* 314), se prevajalčev položaj in s tem tudi njegov habitus razlikujeta med posameznimi kulturami, saj sta odvisna od tega, kolikšno vrednost neka kultura pripisuje uvažanju kulturnih dobrin oz. medkulturnim stikom. V zvezi s Simeonijevim modelom je bilo izvedenih nekaj študij, ki so na različnih primerih pokazale, da je prevajalec zmožen preseči položaj nevidnega delavca in s svojim delom doseči pomembne kulturne dosežke ter si pridobiti tudi znaten simbolni kapital. Temeljito delo na tem področju je opravil Marc Gouanvic, ki je navedel tri konkretne primere iz francoske književnosti, v katerih je prevajalec s prevajanjem nabral dovolj simbolnega kapitala, da je naposled lahko postal vpliven akter literarnega polja. Ti trije prevajalci so Maurice-Edgar Coindreau, Marcel Duhamel in Boris Vian, ki jim je s svojo prevajalsko dejavnostjo uspelo uveljaviti določene žanre ameriške literature v francoski književnosti. To dejanje bi lahko poimenovali s pojmom *konsekracija*, ki ga Bourdieu v *Les Regles de l'art* uporablja večkrat, ne da bi ga natančneje opredelil. Pri konsekraciji gre za promocijo posameznega avtorja oziroma njegovega dela od institucij ali oseb, ki razpolagajo s simbolnim kapitalom in s tem z dovoljšno močjo konsekracije, za katero se akterji literarnega polja neprenehoma potegujejo. Bourdieu (mdr. 362, 459) v svoji študiji omenja nekaj konsekracijskih inštitucij (npr. akademije, saloni, žirije, avtorji seznamov), vendar ne proučuje vloge prevajalca v procesu konsekracije. Tej se je posvetila Pascale Casanova v svoji raziskavi iz leta 2002, v kateri jo povzame takole:

[M]ožno je izpeljati stopnjo legitimnosti prevedene knjige iz položaja posredovalca v njegovem domačem polju, iz položaja ciljnega jezika, in sekundarno iz položaja založbe prevedene knjige. Čim večji je ugled posredovalca, tem »plemenitejši« je prevod in večja njegova konsekracijska moč. (Casanova 299)<sup>1</sup>

Kljub morebitni konsekracijski moči in pomembnosti pa prevajalec ni edini posredovalec knjige med dvema jezikoma oz. literarnima poljema, temveč le člen v kompleksni verigi. Konsekracija tako vedno poteka v skladu s položajem prevajalca, mesta objave in samega prevoda. Casanova podaja tri različne tipe posredovalcev, pri čemer razlikuje med dvema skrajnostma: Na eni strani je navadni posredovalec

<sup>1</sup> »[I]t is possible to deduce the degree of legitimacy of the translated book from the position of the mediator in his or her national field, from the position of the target language, and secondarily from the position of the publisher of the translated book. The greater the prestige of the mediator, the more 'noble' the translation, and the greater its consecrating power.«

(»ordinary mediator«), ki svoje delo opravlja skoraj nevidno in nima lastne konsekracijske moči, vendar razpolaga s specifičnim kulturnim, jezikovnim oz. drugim znanjem, s katerim vpliva na uspeh prevoda. Na drugi strani pa stoji t. i. konsekrirani konsekrator (»consecrated consecrator« ali »charismatic consecrator«), ki svojo konsekracijsko moč črpa iz stopnje lastne konsekracije. Prevod takšnega posredovalca sam po sebi ne potrebuje več drugih konsekracijskih posegov, saj je že sam prevod dovolj učinkovito dejanje konsekracije. Kot nekakšen tretji pol omenja še institucionalne prevajalce, ki se poklicno udeležujejo na akademskem oziroma raziskovalnem področju. Če sam prevajalec nima dovolj konsekracijske moči, mora dejanje konsekracije preiti v roke drugih akterjev literarnega polja, ki razpolagajo z dovoljšnjim konsekracijskim kapitalom. To so lahko literarni raziskovalci, kritiki ali drugi avtorji, ki s pisanjem študij, kritik in spremnih besed opozarjajo na prevod. Casanova trdi, da je konsekracijska moč prevajalca lahko tako prodorna, da vodi tudi do širše prepoznavnosti celotnega literarnega polja (299–300) – in prav to se je, kot bomo videli v naslednjem poglavju, zgodilo tudi v Lipuševem primeru. Dejanje konsekracije vendar ni le enosmerna pot, kakor ugotavlja v nadaljevanju: »Zanimivo je opazovati, da se proces potem, ko je pisatelj sprejet v kanon in so njegova dela postala klasiki, obrne, in pisatelj postane tisti, ki konsekrira prevajalca« (301).<sup>2</sup> Prevajalec si s prevajanjem literarnega besedila konsekriranega avtorja torej lahko pridobi simbolni kapital, obenem pa ga s svojimi dejanji tudi prenese tako na avtorja kot tudi na njegovo delo, ko ga vključi v ciljno literarno polje (Gouanvic 161–162).

## Težka dediščina dijaka Tjaža

V strokovni recepciji Lipuševih del ni dvoma o tem, da je bil prevod dela *Zmote dijaka Tjaža* Petra Handkeja in Helge Mračnikar prelomnica v recepciji tako del Florjana Lipuša kot tudi celotne koroškoslovenske literature v nemškojezičnem prostoru. Tako Hafner zapiše, da je po objavi prevoda leta 1981 »v osemdesetih letih napočil zlat decenij ne samo za avtorja *Tjaža*, temveč tudi za koroškoslovensko literaturo nasploh, za avtorje, prevajalce in založbe«. Poleg tega meni, da »Handkeja za to trajno uslugo sploh ne gre prehvaliti« (*Der exemplarische* 140).

<sup>2</sup> »It is interesting to note that once a writer has been canonized and his works have become classics, the process is reversed, and it is then the writer who consecrates the translator.«



Pozoren bralec bo na tem mestu – kakor tudi v številnih drugih razpravah – opazil, da se *Tjažev* uspeh obravnava predvsem kot zasluga Petra Handkeja, čeprav gre za skupno delo, ki brez Helge Mračnikar najbrž niti ne bi bilo možno, saj se je Handke šele z njeno pomočjo naučil slovenščine. Marsikdo naj bi celo izrazil sum, da je bil Handkejev delež prevoda omejen zgolj na ime na platnici (Prunč, »Handkejev prevod« 152; Kersche 50), novejše raziskave (Hanneschläger) pa vendar kažejo na to, da sta bržkone skupaj izdelala surov prevod, ki ga je Handke kasneje še obdelal. To ustreza tudi mnenju, ki ga je zastopal tudi Lipuš sam (Borovnik, »Pogovor«; cit. po Ruhdorfer 181). Vsekakor pa je moč trditi, da je Handkejeva zasluga tudi ali morda celo predvsem v dejanju konsekracije, saj se je poleg same prevajalske dejavnosti zavzemal za širšo prepoznavnost Lipuševega romana, mdr. s tem, da je skupaj z Lipušem nastopal na branjih v Avstriji in Nemčiji, poleg tega je dosegel objave Lipuševih besedil v prestižnih časopisih, kot sta francoski *Le Monde* in švicarski *Neue Zürcher Zeitung*, nenazadnje si je prizadeval tudi za samo objavo prevoda v založbi Residenz. Avstrijski dnevnik *Die Arbeiterzeitung* je Handkejeva prizadevanja v tej zvezi celo označil kot »literarna veleofenziva« (v Kersche 50), dogajanje okoli njegovega romana naj bi celo Lipuš sam imenoval »cirkus« (Šrmpf 8). S svojimi dejanji je Handke vzbudil tudi marsikateri kritični glas, tako je npr. Ilma Rakusa v svoji – povsem pozitivni – recenziji *Tjaževega* prevoda pripomnila, da »nam daje edinole misliti dejstvo, da so obrobne literature očitno potrebne posredovalcev z velikimi imeni, da bi sploh postale vidne«. Morda najbolj kritičen do Handkejeve konsekracijske moči je bil Peter Kersche (49–59), ki je proučil odmeve na prevod *Tjaža* v nemškojezičnem prostoru in opozoril na dejstvo, da je bil prvi prevod Lipuševega besedila v nemščini objavljen že 1966 (takrat v samoprevedu) in da je tudi *Tjaž* doživel nekaj objav v nemščini pred izdajo knjižnega prevoda, ki pa skorajda niso odmevale.<sup>3</sup> Handkejeva konsekracijska moč je bila v tem primeru tako prodorna, da je prevod *Tjaža* povečal Lipušovo prepoznavnost tudi v slovenskojezičnem prostoru (Poniž 181), kar se vendar zdi osupljivo, če pomislimo, da je avtor do takrat že 20 let pisal v slovenščini. Tudi v slovenskem prostoru se je zgodil podoben pojav kot v nemškojezičnem prostoru, kot ugotavlja Silvija Borovnik: »Ko je Peter Handke s Helgo Mračnikar prevedel v nemščino *Zmote dijaka Tjaža*, si je marsikateri slovenski kritik postavil

<sup>3</sup> Pri tem je vsekakor treba opozoriti na dejstvo, da Kerscheju ne gre odrekati določene pristranskosti, saj je poglavje o merjascih iz *Tjaža* prevedel in v več revijah objavil on sam. O tem, da je bil Kersche večkrat spregledan oz. zavržen kot Lipušev prevajalec, poroča tudi Ferk (»Florjan« 96).

svoj provincialni obelisk s tem, ko se je ukvarjal bolj s Handkejem kot prevajalcem namesto z Lipušem kot avtorjem« (»Zunaj« 705). Vihar okoli Lipuševega ustvarjanja se je najkasneje z objavo tretjega romana *Jalov pelin* (1985) že dodobra polegel. Lipuš sam je 1986 relativiral obseg čeznočne slave, ki mu jo je prinesel prevod *Tjaža*: »Nič ne zapažam, da bi se me držala kakšna slava, moj dan poteka po izidu knjige ravno tako, kakor je potekal pred izidom. Nič v mojem vsakdanjem življenju se po Handkejevem in Mračnikarjevem [sic!] prevodu in izidu naslednjih dveh knjig ni spremenilo!« (Borovnik, »Pogovor«).

Toda Handkejev vpliv je v tem času še vedno odmeval, o čemer mdr. priča tiskovna konferenca, sklicana ob objavi *Jalovega pelina*, kjer se je pojavilo vprašanje, ali bo za prevod knjige ponovno poskrbel Handke (Košir 5). Sodeč po članku Janka Ferka (»Florjan« 86) naj bi se Handke in Mračnikar dejansko lotila drugega prevoda, informacijo pa je avtor najbrž črpal iz ustnega vira, saj o tem ni uradnih dokazov. O tem, da je bil prevod takrat menda že v nastajanju ali vsaj v načrtu, priča tudi članek iz časopisa *Die Presse*, katerega avtor pa ni razpolagal ne z imenom ne z morebitnim datumom izida prevoda (m.w.). Bržkone takrat ni bilo govora o kasnejšem prevajalcu, saj je ta takrat še gulil šolske klopi.

Tako je trajalo še šest let, preden je prevod leta 1989 končno izšel. Zanj je poskrbel Fabjan Hafner, ki je šolske klopi sicer medtem že zamenjal za predavalnice Univerze v Gradcu, kljub temu pa je bil še vedno v prevajalskih povojih, saj je imel ob objavi rosnih triindvajset let in do takrat ni objavil nobenega knjižnega prevoda. Baje je imel tudi tokrat svoje prste vmes Handke, saj je Hafner v intervjuju iz leta 2001 izjavil, da ga je prav on spodbudil k prevajanju, potem ko mu je Hafner na branju poezije Gustava Januša pokazal svoje prevode Januševih pesmi (Zupan 53–54). Za prevod *Jalovega pelina* je eno leto pozneje prejel prestižno Petrarcovo nagrado, s čimer je bil postavljen temeljni kamen Hafnerjeve bogate prevajalske kariere. Toda glas o izjemnem dosežku prevajalskega novince vendar ni uspel prebiti zidu ožjih krogov poznavalcev, saj je prevod doživel bistveno manjši odmev kot *Tjaž*, čeprav je bil leta 1998 ponovno objavljen v prestižni založniški hiši Suhrkamp. To je deloma moč razložiti s samim romanom, ki v nasprotju s *Tjažem* »ne dviguje političnega kazalca« (Wiesner) in najbrž zato ni dvignil toliko prahu kot njegov predhodnik. Kritiki so Hafnerja sicer večinoma zelo pohvalili (npr. Swi; Speicher; N.N., »Die Verweigerung«; Holzner, »Florjan«), ampak dejstvu, da je vlogo prevajalca namesto pisatelja svetovnega slovesa prevzel triindvajsetletni študent, sploh niso namenili pozornosti. Niti edini recenzent, ki izrecno omenja menjavo prevajalca, v Hafnerjevem presenetljivem debiju očitno ne vidi nič posebnega:

Petra Handkeja ni bilo več mogoče pridobiti kot posredovalca. Nesmiselno bi bilo to očitati Handkeju, saj je Lipuš povrh tega s Fabjanom Hafnerjem našel prevajalca, ki tvega nekaj povsem osupljivega: tujost slovenščine prenese v tujo nemščino, ki zveni kot iz daljave, vendar hladno odklanja vse folklorno in domoljubno. Florjan Lipuš ničesar ne izgubi, če se *Die Verweigerung der Wehmut*, izšlo leta 1988 pod naslovom *Jalov pelin* v celovški založbi Wieser, zdaj povezuje še z imenom mladega prevajalca Fabjana Hafnerja. (Wiesner)<sup>4</sup>

Hafner se je v nadaljnjem uveljavil predvsem kot prevajalec poezije, kar je mdr. pogojeno z njegovo poklicno potjo; prevajal je namreč lahko le še ob večerih in med počitnicami, zato se je iz pragmatičnih razlogov odločil za najkrajšo literarno obliko (Freljih 19). Leta 1997 se je kljub temu znova lotil prevajanja Lipuševega dela, in sicer *Odstranitev moje vasi*. V zborniku *Lipuš lesen* piše o izjemnem časovnem naporu, ki ga je terjalo prevajanje tega dela ob poklicnih obveznostih (Hafner, Übersetzen 261) (za pol leta popoldanskega in večernega dela je naposled prejel 3000 evrov; gl. Stolzmann, »Grenzgänger« 70). Hafner se je bil takrat povzpел do statusa akademskega prevajalca, saj je od leta 1992 predaval na Inštitutu za teoretsko in uporabno prevodoslovje v Gradcu in od svojih začetkov prevedel številne velike slovenske pesnike (mdr. Šalamuna, Grafenauerja in Zajca), vendar tokrat ni mogoče ugotoviti izmerljivega prenosa simbolnega kapitala v katerokoli smer, saj ne pisatelj ne prevajalec za svoje delo nista bila nagrajena.<sup>5</sup> Avstrijski kritiki so bili prevodu izrecno naklonjeni (prim. Kastberger »Wo Kinder« 5; »Florjan«; Langer), zunaj avstrijskih meja pa ni bil deležen večje pozornosti. Od tod izvira tudi ena redkih kritičnih recenzij izpod peresa Wolfganga Schneiderja (*Ein Dorf*), ki v nemškem časniku *Frankfurter Allgemeine Zeitung* zapisuje, da se je Hafner najbrž zelo potrudil, a mu ni uspelo popraviti besedne igrivosti, ki po njegovi domnevi verjetno ne deluje niti v izvirniku. Pripomni, da knjiga ni zmožna doseči ravni »romana o učencu Tjažu«. Prav nasprotno misli Sandra Baumgartner v *Delu*, ki Lipušovo *Odstranitev* izrecno hvali in obširno poudarja tudi

<sup>4</sup> »Peter Handke konnte als Mittler nicht mehr gewonnen werden. Handke daraus einen Vorwurf machen zu wollen wäre unsinnig, zumal Florjan Lipuš nun in Fabjan Hafner einen Übersetzer gefunden hat, der etwas ganz Erstaunliches wagt: Er überträgt die Fremdheit des Slowenischen in ein fremdes, wie von fern her klingendes Deutsch, das sich jedoch allem 'Tümelnden' und Folkloristischen gegenüber spröde verweigert. Es nimmt Florjan Lipuš nichts, wenn man »Die Verweigerung der Wehmut« unter dem Titel *Jalov pelin* 1988 im Wieser Verlag in Klagenfurt erschienen – jetzt auch mit dem Namen des jungen Autors Fabjan Hafner verbindet.«

<sup>5</sup> Hafner je bil za prevod *Odstranitev moje vasi* nominiran za nagrado Aristeion in se celo prebil na *shortlist*, na koncu pa nagrade ni dobil.

Hafnerjev dosežek, češ da je tudi sam prevod jezikovna mojstrovina (49). Recenzijo pa je vsekakor treba videti v luči medsebojnih razmerij, saj je bila Baumgartner Hafnerjeva študentka. Omenjeni odzivi torej ustvarjajo vtis, da je Hafnerjevo delo opazil in cenil ožji krog poznavalcev Lipuševega dela v avstrijskem in slovenskem literarnem prostoru, čim pa se je recepcija oddaljila od avstrijskega literarnega prostora, tem manjši in tudi manj odobravajoč je postal odmev. Za Hafnerjevo obdobje je mogoče reči, da je zaznamovano z manjšim odmevom Lipuševih del nasploh, v katerem je zakoreninjena tudi manjša prepoznavnost njegovega prevajalskega dela. Lothar Struck v svojem članku ob Lipuševi 75-letnici leta 2012 obdobje po *Tjažu* povzame takole:

V začetku osemdesetih let je Florjan Lipuš za kratek čas postal znan širši javnosti, ko sta Helga Mračnikar in Peter Handke prevedla *Dijaka Tjaža*. Potem je Lipuševo prozo najprej prevajal Fabjan Hafner in na žalost ni mogla preseči statusa skritega bisera. Tako ostaja izvrsten roman *Die Verweigerung der Wehmut* do danes skoraj neznan.<sup>6</sup>

Manjšo pozornost, ki sta je bila deležna Hafnerjeva prevoda, ugotavlja tudi Janko Ferk (»Poetische« 25). Z drugim prevodom Lipuševega dela se je Hafnerjevo obdobje prevajalca Lipuševih del končalo, saj je že nekaj mesecev pred njegovim prevodom izšlo delo prevajalca, ki naj bi ga nasledil, in sicer *Verdächtiger Umgang mit dem Chaos* (sln. *Stesnitev*) izpod peresa Janeza Strutza. Strutz je bil ob izidu knjige sicer že uveljavljen literarni raziskovalec, ki se je ukvarjal z literaturo koroških Slovencev in s tem tudi z Lipuševim opusom, kot prevajalec pa je bil še skoraj nepopisan list, saj je do takrat prevedel le nekaj krajših, strokovnih besedil. V literarnoprevajalske vode se je podal na pobudo založbe Wieser, ki se je nanj obrnila, ko je želela izdati literarno antologijo Istre v zbirki *Europa Erlesen* (Loigge, *Süchtig* 76). Klaus Kastberger (»Wo Kinder« 5) Strutzev prevajalski prvenec odlikuje s plemenitimi besedami, saj ga označuje kot najboljšo Lipuševo delo doslej, kar pripisuje tudi Strutzevim prevajalskim zaslugam. Poleg tega tudi tretja menjava Lipuševega prevajalca s strani kritiške javnosti ni bila opažena, niti Denis Poniž, ki v *Lipuš lesen* piše o recepciji Lipuševih del v slovenski in nemškogovoreči literarni kritiki, v svoji raziskavi ne upošteva menjave

<sup>6</sup> »Anfang der 80er Jahre wurde Florjan Lipuš durch Helga Mračnikars und Peter Handkes Übersetzung vom *Zögling Tjaž* für kurze Zeit einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Danach wurde Lipuš' Prosa zunächst von Fabjan Hafner übersetzt und kam leider über den Status des Geheimtips nicht hinaus. So ist der hervorragende Roman *Die Verweigerung der Wehmut* bis heute fast unbekannt.«

prevajalca. Nasploh se je nadaljevala omejena prepoznavnost Lipuša v širšem nemškogovorečem svetu, ki je segla nazaj do objave drugega prevoda. Tako je založba Wieser leta 1997 za Lipuševo šestdesetletnico ob zbranem delu v slovenščini izdala še štiri prevode v nemščini, o katerih je časnik *Die Presse* lapidarno zapisal: »Inzwischen liegt im Klagenfurter Wieser-Verlag das Lipuš-Gesamtwerk in acht Bänden vor – aber wer kennt es?« (HH). Strutz je po *Stesnitvi* prevedel še *Srčne pege* (nem. *Herzflecken*, 1999), *Boštjanov let* (nem. *Boštjans Flug* 2005) in *Prošnji dan* (nem. *Die Regenprozession und andere Prosa*, 2007) ter Lipušev govor ob podelitvi Prešernove nagrade *Freude und Wehmut / Veselje in otožnost / Gioia e tristezza / Joy and sorrow* (2004, štirijezična izdaja), ki so vsi izšli pri založbi Wieser. Prav tako kot za Hafnerja je prevajanje Lipuševih del zanj predstavljalo odskočno desko za uspešno prevajalsko kariero, saj je v nadaljevanju poleg vseh Lipuševih del prevajal še druge avtorje, mdr. Marjana Tomšiča in Ivana Preglja. Na podlagi razmeroma majhnega števila recenzij v nemškogovorečem časopisju pa se zdi, da je bila Strutzeva prepoznavnost v nemškojezičnem prostoru v tem času prav tako kot Hafnerjeva omejena na ožji krog poznavalcev. V recenzijah k prevodu *Srčnih peg* ni mogoče najti niti ene izrecne omembe Strutzevega imena (prim. Zauner; Brandt; Droschke; Woschitz), le Gerhard Zeillinger (6) izpostavlja izvrstnost prevoda, imenu prevajalca pa očitno ne pripisuje posebne vrednosti. Za ta čas je treba poleg tega trditi tudi to, da je Handkejev vpliv izzvenel, saj v recenzijah k *Srčnim pegam* poleg Strutzevega prav tako ne najdemo njegovega imena.

Omejena Strutzeva prepoznavnost v tem času je seveda posledica recepcije Lipuša nasploh. Ta se je v dveh desetletjih po objavi *Tjaža* v nemškojezičnem prostoru kot pisatelj sicer uveljavil, o čemer pričajo vseskozi pozitivne ocene kritikov, vendar ni več dosegel pozornosti, ki ga je vzbudil prevod *Tjaža*. Ko je Lipuš leta 2004 prejel Prešernovo nagrado, se je novinar koroškega tednika *Novice* pozanimal o založenosti celovških knjigarn s prevodi Lipuševih del in ugotovil, da jih z izjemo dvojezičnih knjigarn večina skorajda ali sploh nima. Posledično ugotavlja: »Na kratko povedano: nemške knjigarne Prešernove nagrade Lipušu niso ne zaznale ne vnovčile« (M. Š.). Lipušev takratni založnik Lojze Wieser je istega leta celo izjavil, da je po podelitvi nagrade dal Lipušev celoten opus na trg, a prodal le borih sto izvodov (Fischer 55).<sup>7</sup> Oteženo dostopnost Lipuševih knjig je še dodatno zaostрил spor okoli

<sup>7</sup> Takratni direktor Mohorjeve založbe Franc Kattinig (41) je teden dni po objavi članka izrazil dvome o pravilnosti te številke, češ da gre najbrž za napako pri tipkanju ali razumevanju, saj naj bi se po njegovem mnenju tudi knjige neznanih avtorjev v Sloveniji prodajale v nakladah od 400 do 500 izvodov.

avtorskih pravic za *Tjaža*, saj jih je Jochen Jung iz založbe Residenz leta 1997 prodal Wieserju. Ko je Jung leta 2005 ustanovil svojo založbo in prevod *Tjaža* ponovno želel izdati, je naletel na odpor Wieserja, ki je za dovoljenje zahteval neprimerno visok znesek. Tako je do vnovične izdaje trajalo še enajst let (Klauhs 23). O Lipuševi omejeni prepoznavnosti pričajo tudi literarne nagrade, saj do leta 2011 razen avstrijske priznavalne nagrade (2005) s strani nemškojezičnih institucij ni prejel nobenih odlikovanj. Širši odmev je izostal tudi leta 2007, ko je založba Wieser izdala Lipuševa zbrana dela v nemščini. Tako je Walter Titz (8) v svoji recenziji prevoda *Boštjanovega leta* izrazil up, da bo Lipuš s pomočjo tega prevoda postal znan širšemu krogu bralcev, s čimer mu praktično pripisuje položaj, ki ga je imel že pred letom 1981. Pogled na letnico izida recenzije nam pove, da je izšla sedem let po objavi Strutzevega prevoda, kar se vsekakor zdi nenavadno (če pustimo ob strani dejstvo, da je Lipuš v tem letu praznoval 75-letnico). Toda v isti sapi omenja ime, ki nam marsikaj razjasni:

Slovenski izvirnik *Boštjanov let* je izšel leta 2003 in je bil nagrajen s Prešernovo nagrado, najpomembnejšo literarno nagrado v Sloveniji. Leta 2005 je v založbi Wieser izšel *Boštjans Flug*, prevod Johanna Strutza. Njegov kongenialni prevod je zdaj spet na voljo v zbirki Bibliothek Suhrkamp s spremno besedo Petra Handkeja in upam, da bo avtorju dela, Florjanu Lipušu, pripomoglo k širšemu bralstvu. (Titz 8)<sup>8</sup>

## Handkejeva vnovična konsekracija

Plamen Lipuševe prepoznavnosti v nemškogovoreči literarni javnosti, ki je trideset let po objavi *Tjaža* v nemščini sicer gorel neprenehoma, a brez večjih vzplamenitev, je leta 2011 torej vnovič zanetil Peter Handke. V nemškem časniku *Süddeutsche Zeitung* je bil namreč poleg drugih literatov vprašan po knjižnem priporočilu, na kar je bralcem na srce položil branje prevoda *Boštjanovega leta*, ga označil za jezikovno mojstrovino in razglasil za svetovno literaturo (Handke 13). Učinek, ki ga je imelo dobrih štirideset besed, je bil neverjeten: *Boštjans Flug*,

---

<sup>8</sup> »Das slowenische Original *Boštjanov let* erschien 2003 und wurde mit dem 'France Prešeren'-Preis ausgezeichnet, dem bedeutendsten Literaturpreis Sloweniens. 2005 erschien im Wieser Verlag *Boštjans Flug*, die Übersetzung von Johann Strutz. Dessen kongeniale Übertragung ins Deutsche liegt nun in der Bibliothek Suhrkamp mit einem Nachwort von Peter Handke erneut vor und wird den Autor des Werks, Florjan Lipuš, hoffentlich einer breiteren Leserschicht bekannt machen.«

ki je od leta 2005 miroval na knjižnih policah, je nekaj mesecev zatem doživel ponovno objavo pri založbi Suhrkamp in v nadaljevanju pritegnil pozornost širše literarne javnosti. Poleg toplega priporočila je Handke prispeval še spremno besedo, za zaprtimi vrati pa morda še kakšno dobro besedo več, saj je Suhrkampova volja do objave vsekakor morala biti močna. Naleteli so namreč na podoben odpor, s kakršnim se je spopadal že Jochen Jung (gl. prejšnje poglavje). Objavi je sledil plaz pohval in pozitivnih recenzij, ki so se ponovno z opazno radostjo posvetile imenu Handke. Tako se njegovo ime v recenziji nemškega kritika Uweja Stolzmann (2013) pojavi kar osemkrat(!), o Strutzevem imenu pa ni ne duha ne sluha. Podobno zasledimo v recenzijah Klause Hübnerja (5 x Handke, 0 x Strutz) in Mathiasa Schnitzlerja (24; 3 x Handke, 0 x Strutz).<sup>9</sup> Kljub temu pa je bil tudi Strutz vendarle deležen povečane pozornosti, saj so ga kritiki venomer izrecno hvalili (prim. Plath; Weichelt; Winkler), Lothar Struck celo našteva primere posrečenih prenosov Lipuševega jezika v nemščino in o Strutzevem prevajalskem dejanju meni, da gre za kongenialen dosežek, ki »odpira očarljiv, mestoma celo povsem nov jezikovni kozmos«. Konsekracija *Boštjanovega leta* prav tako ni bil edini Handkejev poseg v letu 2011, saj je Lipuš istega leta prejel Petrarkovo nagrado, v žiriji katere je sedel tudi Handke. Primer *Boštjanovega leta* tudi ponazarja, da niti konsekracijsko dejanje Petra Handkeja ne more ustrezno učinkovati, če je izpeljano le v ožjem koroškem kontekstu. Že leta 2008 je v pogovoru z Lojzeto Wieserjem, ki je bil posnet v okviru portretnega filma o slednjem za avstrijsko državno televizijo ORF, knjigo izrecno pohvalil in jo označil kot svetovno literaturo. V tem primeru se potrjuje tudi Casanovina teorija, ki pisanje spremnih besed izpostavlja kot zelo učinkovito konsekracijsko dejanje (Casanova 303).

Leta 2016 je nato izšla vnovična izdaja romana *Zmote dijaka Tjaža*, ki je združila vse Lipuševe prevajalce: izvirnemu prevodu Petra Handkeja in Helge Mračnikar je bil dodan Strutzev prevod besedila *Poizvedovanje za imenom* (2013), ki je nekakšno nadaljevanje romana. Poleg Strutzevega prevoda je nova izdaja prinesla še spremno besedo Fabjana Hafnerja. Medijska pozornost je bila znatno manjša kot pri objavi *Boštjanovega leta*, recenzije pa niso govorile ne o samem prevodu ne o omenjeni združitvi. Opazen je tudi premik pozornosti s Handkeja, ki tokrat ni bil vpleten v kakršnekoli promocijske dejavnosti okoli knjige. To pa se je še istega leta

<sup>9</sup> Zanimivo je tudi dejstvo, da je Handke s svojo trditvijo, da je *Boštjanov let* svetovna literatura, vplival na nadaljnjo recepcijo Lipuševega ustvarjanja, saj se je to šele po Handkejevi izjavi začelo obravnavati v luči koncepta svetovne literature (prim. Schwanitz; Behr; Loigge, *Weltliteratur*).

spet spremenilo, saj je Lipuša predlagal za podelitev najvišje avstrijske državne literarne nagrade, kar je bilo zavrnjeno z razlogom, da ne piše v nemščini. S tem si je Lipuš ponovno pridobil pozornost širše javnosti, ne da bi za to sploh kaj storil. Julija 2018 je nagrado naposled dobil.

Leta 2017 je izšel doslej zadnji prevod *Seelenruhig* (sln. *Mirne duše*), ki je prinesel podobno konstelacijo kot ponovna izdaja *Tjaža*. Za prevod je poskrbel Strutz, spremno besedo pa je spet napisal Hafner, le Handke tokrat ni bil vpleten. Prevodu je očitno uspelo ujeti zamah, ki je nastal v zvezi z afero okoli državne nagrade, saj je doživel znaten odmev. Handkejevo ime se v dokaj številnih recenzijah sicer pojavi manjkrat kot ob vnovični objavi *Boštjanovega leta* –, vendar ni moč trditi, da bi se ga Lipuš dokončno otresel. Kritiki še naprej ne morejo ali nočejo zamolčati, da je Handkejev prevod v osemdesetih letih pripomogel k Lipuševi uveljavitvi v nemškojezičnem prostoru, prav tako se radi navezujejo na Handkejeve besede (prim. Schütt), Mladen Gladić pa v skoraj celotni prvi polovici svojega članka vzbuja vtis, da se bolj posveča Handkeju kot Lipušu. Tu je vendar opazna razlika med nemško in avstrijsko kritiko, saj se slednja večinoma že odreka omembam Handkejevega imena, medtem ko ga prva očitno še vedno dojema kot potrebno pri umeščanju Lipuševe literature v nemškogovoreči literarni kontekst. Zanimivo je, da se avstrijska kritika obsežneje posveča tudi drugima dvema akterjema Lipuševe literature. Tako npr. Walter Fanta v svoji recenziji posveča cel odstavek »posredovalcem« Lipuševe literature in se jim globoko zahvaljuje za to, da mu šele omogočajo stik z Lipuševimi knjigami. Tudi Johann Holzner (»Blitze«) izrecno opozarja na vrednost Hafnerjevega in Strutzevega dela. Tako Fanta kot Holzner sta kot literarna raziskovalca temeljito podkovanata na področju avstrijske literature oz. literarnih ved in tako dobro seznanjena s Strutzevim in Hafnerjevim delom. Ta ugotovitev zopet vzbuja sum, ki sem ga izrekel že v zvezi s Hafnerjevima prevodoma, in sicer da je prevajalsko (oz. v tem primeru tudi raziskovalno) delo opaženo le od oseb, pripadajočih krogu, ki bi se ga dalo označiti s Fantovimi besedami »majhno, vendar izvrstno omrežje Lipuševe literature«, torej omrežje poznavalcev z avstrijskega literarnega polja.

### **Hafner in Strutz – prevajalca konsekratorja ali konsekrirana prevajalca?**

Ugotovili smo torej, da je gonilna sila v konsekracijskem kolesju okoli Florjana Lipuša tudi po več kot petintridesetih letih še vedno Peter Handke. Fabjan Hafner in Janez Strutz sta (bila) kot prevajalca in



raziskovalca Lipuševega dela celo na dvojen način vpletena v omrežje Lipuševe literature in glede na njune poklicne dejavnosti nedvomno nosilca statusa akademskega prevajalca; vseeno smo iz analize recenzij lahko razbrali, da kljub svojemu statusu sama nimata konsekracijske moči, saj imata kljub številnim pohvalam velikokrat le stransko vlogo. Sam status akademskega prevajalca torej ni porok za kakršenkoli vpliv pri konsekraciji prevoda, vendar primer Lipuš kaže, da bi bil ta pojem potreben natančnejše opredelitve, ki jo pri Casanovi pogrešamo. Tako Hafnerjeva kot tudi Strutzeva akademskost je namreč specifična v tem smislu, da sta se oba ukvarjala z obrobnimi literaturami oz. delovala v ustanovah, ki imajo zunaj avstrijskega konteksta zgolj omejen ugled, zato razpolagata z omejenimi možnostmi za prenos simbolnega kapitala. Oba sta se s svojim raziskovalnim delom torej udeleževala na bolj ali manj istem področju, kar je že *a priori* oteževalo kakršenkoli daljnosežen prenos njunega simbolnega kapitala na prevod. Čeprav sta oba aktivno izpeljevala in se udeleževala podobnih konsekracijskih posegov kot Handke (nastopanje na branjih skupaj z avtorjem, pisanje spremnih besed oz. študij), zaradi česar sta s tem vse kaj drugega kot nevidna posredovalca (zlasti Hafner je bil izjemno marljiv pisec in raziskovalec ter močno prisoten v javnosti, vendar predvsem po tem, ko se je ukvarjal s prevajanjem Lipuša), na konsekracijo še zdaleč nista mogla vplivati tako kot Handke. Ta si je namreč zunaj koroškega in tudi avstrijskega literarnega polja pridobil simbolni kapital, ki ga je potem lahko prenesel na obe polji in tudi na Lipušovo literaturo.

Kako pa je s prenosom simbolnega kapitala s samega prevoda na prevajalca? Lipuš je leta 1985 izpostavil Handkejev vpliv na njegovo in na koroškoslovensko literaturo nasploh, in menil, da je »bil nekakšna odskočna deska za literaturo koroških Slovencev« (Zajc 9). Odskočnost se je v nadaljevanju dejansko prenesla na Lipušovo literaturo, saj je prevajanje Lipuševih del tako za Strutza kot tudi za Hafnerja označilo začetek uspešne prevajalske kariere. Oba sta bila za svoje prevajalsko delo večkrat nagrajena: Hafner je prejel naslednje nagrade: Petrarkovo nagrado 1990, avstrijsko državno nagrado za prevajanje 2006, nagrado mesta Münster za mednarodno poezijo 2007, Lavrinovo diplomo in nagrado Rotahorn 2014; Strutz pa nagrado Hermanna Lenza 2006 in avstrijsko državno nagrado za prevajanje 2010). V nasprotju z Lipušem (gl. prejšnje poglavje) tudi leta 2016 ni sklenil praznih rok, saj je decembra dobil koroško deželno priznavalno nagrado. Zanimivo je, da nagrade ni dobil v kategoriji literature, temveč za zasluge na področju humanistike. Ker pa sta – kot sem že omenil – njegova literarnozgodovinarska dejavnost in njegovo ukvarjanje z večjezičnimi in manjšin-

skimi literaturami tesno prepleteni z njegovo prevajalsko dejavnostjo, je težko razbrati odločen dejavnik za podelitev nagrade. O tesni povezanosti akterjev okoli Lipuševe literature govori tudi govornik na proslavi – Florjan Lipuš. Ta meni, da je »javno opažen in večkrat nagrajen« prevajalec Strutz »zapostavljeni, na dele razkosani, izključeni literaturi, literaturi na robu, pripomogel do literarne vidnosti« in da bo treba »še nekaj Janezov Strutzev, kajti slovenska literatura v Avstriji je še vedno, še danes izključena iz upoštevanja pri nekaterih literarnih državnih omizjih« (Lipuš 9). Poln pohval je bil tudi govor Erwina Köstlerja – poleg Strutza enega najpomembnejših prevajalcev slovenske literature v nemščino – ob podelitvi avstrijske državne nagrade, na kateri je izjavil, da je Lipuš »še v Strutzu našel *svojega* prevajalca« (162) in da spadajo Strutzevi prevodi »med najboljše, kar ima nemška prevodna književnost ponuditi« (164). Pomenljivo je tudi priznanje, ki ga je Strutz leta 2018 prejel za svoj prevod Lipuševih *Mirnih duš*, saj je poimenovano po njegovem prezgodaj umrlem predhodniku: nagrada Fabjana Hafnerja.

Kljub vsem nagradam in pohvalam s strani strokovnjakov in poznavalcev pa je njuno delo pogosto spregledano. Tako na nemški Wikipediji naletimo na naslednjo informacijo:

Lipuš je postal znan predvsem po svojem romanu *Zmote dijaka Tjaža*, objavljenem leta 1972 v Sloveniji, ki sta ga Peter Handke in Helga Mračnikar leta 1981 kot *Der Zögling Tjaž* prevedla v nemščino. [...] Potem je postal Johann (Janez) Strutz najpomembnejši prevajalec del Florjana Lipuša. (Wikipedija, Florjan Lipuš)<sup>10</sup>

Z zamolčanjem svojega dela se sooča tudi Strutz: Tako je iz zapisa, objavljenega lani v časniku *Kleine Zeitung*, moč izvedeti, da sta »z mednarodnim uspehom in slovesom Florjana Lipuša neločljivo povezani dve imeni: Peter Handke in Fabjan Hafner. Oba sta odgovorna za izjemne prevode [njegovih del]« (N.N., »'Ich schreibe'« 71). Uredništvo časopisa (N.N., »Wichtiger Nachtrag« 59) se je tri dni pozneje celo popravilo, češ da so v članku pozabili izpostaviti odlične prevode Janeza Strutza, vendar je že samo dejstvo, da so nanj preprosto pozabili, dokaj zgovorno. Nemški novinar Uwe Stolzmann, ki se je leta 2001 napotil na Koroško in napisal reportažo o Lipušu (»Verweigert«), pa zamolči dela ne le Hafnerja, ampak tudi Strutza, saj s podnaslovom »Prevajalec z imenom

<sup>10</sup> »Bekannt wurde Lipuš vor allem durch seinen 1972 in Slowenien erschienenen Roman *Zmote dijaka Tjaža*, der 1981 von Peter Handke und Helga Mračnikar als *Der Zögling Tjaž* ins Deutsche übersetzt wurde. [...] Danach wurde Johann (Janez) Strutz zum wichtigsten Übersetzer der Werke Florjan Lipuš!.«

Handke«<sup>11</sup> vzbuja vtis, da je Handke še vedno Lipušev prevajalec. Janko Ferk (»Poetische« 25) je prevajalskemu delu Hafnerja in Strutza sicer posvetil celoten članek, ki pa je bil objavljen le v koroški reviji *Die Brücke* in zato ni mogel najti širšega občinstva. Glede na medijsko prepoznavnost sicer obstaja velika razlika med Hafnerjem in Strutzem. Medtem ko je bil prvi močno prisoten v medijih in večkratni intervjuvanec oz. predmet člankov, o Strutzu najdemo zgolj dva intervjuja, objavljena v regionalnih časopisih *Kleine Zeitung* (Loigge, *Süchtig*) in *Novice* (leta 2016 ob podelitvi priznavalne nagrade).<sup>12</sup>

V številnih recenzijah, ki sem jih pregledal v okviru svojih raziskovanj, ni bilo mogoče najti niti enega izrecno kritičnega glasu o prevajalskem delu Lipuševih prevajalcev. Velikokrat sta bila deležna izrecnih pohval, večkrat pa tudi v celoti zamolčana. Navkljub številnim posredovalnim dejanjem, ki segajo daleč čez samo prevajanje, ostajata posredovalca, ki sama kljub številnim priznanjem in visokemu institucionaliziranemu kulturnemu kapitalu nimata izmerljive konsekracijske moči. Ta je bila več kot trideset let le v rokah konsekriranega konsekratorja Petra Handkeja. Tako je zlasti obdobje Fabjana Hafnerja kot Lipuševega prevajalca značilno za Lipuševo konsekracijo; v tem času namreč ni bilo konsekracijskih dejanj Petra Handkeja, zaradi česar tudi prevodne knjige iz tega časa spadajo med Lipuševa manj znana dela. Problem sicer izhaja iz samega Lipuševega ustvarjanja, ki se giblje na obrobju oziroma stičišču dveh kultur, poleg tega pa je napisano v jeziku manjšine oz. majhnega naroda nasploh. Sicer je visoko cenjeno s strani poznavalcev in večkrat nagrajeno, a hkrati daleč od množične razširjenosti. V prihodnosti bo zato zanimivo opazovati, kako se bo recepcija Lipuševih del v nemškojezičnem prostoru nadaljevala (prevod najnovejšega dela *Gramoz* je menda že v nastajanju). Primer njegovih prevajalcev po eni strani odpira širši problem vidnosti prevajalcev, s čimer se je ukvarjalo že nešteto študij. Po drugi strani seveda vključuje tudi problematiko literarnega prevajanja iz slovenščine v nemščino, ki prevajalcem ne more biti vir preživljanja, in je zato tako rekoč obsojeno na obslužbeno oz. prostočasno dejavnost. V tej zvezi je tehtna anekdota Aleša Štegra (16), ki zelo plastično prikazuje usodo večkrat nagrajenega prevajalca Hafnerja, katerega prevajalski opus – kot sem že omenil – obsega številne renomirane avtorje. Ta se je namreč v zadnjem pogovoru s Štegram pred svojo smrtjo vprašal, čemu sploh ves trud, saj so njegovi prevodi z izjemo dveh ali treh razprodani.

<sup>11</sup> »Ein Übersetzer namens Handke«.

<sup>12</sup> *Nedelja*, priloga *XIV dni* 4. 12. 2016, str. 7–9.

LITERATURA

- Borovnik, Silvija. »Zunaj – tam sem pravzaprav doma«. *Naši razgledi* 13. 12. 1985: 705.  
 – – –. »Pogovor s Florjanom Lipušem«. *Nova revija* 4.46–47 (1986): 245–257.
- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes* [prev. Schwibs, Bernd/Russer, Achim]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- Casanova, Pascale. »Consecration and Accumulation of Literary Capital: Translation as unequal exchange«. Prev. Siobhan Brownlie. *Critical readings in translation studies*. Uredila Mona Baker. London, New York: Routledge, 2010. 285–303.
- Ferk, Janko. »Florjan Lipuš hat wieder ein Buch geschrieben«. *Die Brücke* Herbst 1983: 94–96.  
 – – –. »Poetische Arbeit am Material Sprache. Anmerkungen zu Florjan Lipuš und seinem Übersetzer Johann Strutz«. *Die Brücke* 2007/82: 25.
- Fischer, M. »Viel Freude und Wehmut«. *Kleine Zeitung* 9. 6. 2004: 55.
- Florjan Lipuš. Wikipedia, Die freie Enzyklopädie. Splet. 20. 2. 2018.
- Freljh, Tone. »O vztrajnosti in navdihu«. *Delo* 16. 4. 2008: 19.
- Gouanvic, Jean-Marc. »A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances: Field, 'Habitus', Capital and 'Illusio'«. *The Translator* 11.2 (2005): 147–166.
- H. H. »Florjan Lipuš sechzig«. *Die Presse* 5. 5. 1997.
- Hafner, Fabjan. »Der 'exemplarische Epiker' der Kärntner SlowenInnen: Florjan Lipuš«. *Und (k)ein Wort Deutsch ... Literaturen der Minderheiten und MigrantInnen in Österreich*. Ur. Nicola Mitterer. Wien, Innsbruck: Studien-Verlag, 2009. 133–150.  
 – – –. »Erkenne dich selbst (wieder). Übersetzen als Autobiographie«. *Lipuš lesen. Texte und Materialien zu Florjan Lipuš*. Uredila Klaus Amann in Johann Strutz. Klagenfurt, Wien, Ljubljana, Sarajevo: Wieser, 2000. 261–264.
- Handke, Peter. [Bralno priporočilo za *Boštjans Flug*.] *Süddeutsche Zeitung* 21. 12. 2011: 13.
- Hanna, Sameh. *Bourdieu in Translation Studies. The Socio-Cultural Dynamics of Shakespeare Translation in Egypt*. New York, London: Routledge, 2016.
- Hanneschläger, Vanessa. »Der Zögling Tjaž. Entstehungskontext«. *Handkeonline*. Splet. 12. 2. 2018.
- Kattinig, Franc. »Buch als Statussymbol«. *Kleine Zeitung* 15. 6. 2004: 41.
- Kersche, Peter. »Die Rezeption der Kärntner slowenischen Literatur im deutschen Sprachraum anhand des 'Werkes von Florian Lipuš'«. *Der Flügelschlag meiner Gedanken. Referate und literarische Beiträge des Symposium »Tage der Kärntner slowenischen Literatur« in Marburg an der Lahn*. Ur. Janko Ferk in Ludwig Legge. Klagenfurt/Celovec, Wien: Hermagoras/Mohorjeva, 1992. 49–64.
- Klauhs, Harald. »Literatur: Haben wir bald einen Staatspreisträger ohne Hauptwerk?«. *Die Presse* 9. 7. 2015: 23.
- Köstler, Erwin. »Laudatio auf Johann Strutz«. *Literatur/a. Jahrbuch 2011/12*. Ur. Klaus Amann idr. Klagenfurt: Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 2012. 159–164.
- Košir, Mitja. »Rodovitnost slovenske besede«. *Dnevnik* 3. 4. 1985: 5.
- Lipuš, Florjan. »Sožitje jezikov«. *Nedelja (XIV dni)* 4. 12. 2016: 9.
- Loigge, Uschi. »Weltliteratur vom Rand der Welt«. *Kleine Zeitung* 4. 5. 2017: 54–55.  
 – – –. »Süchtig nach Sprachen«. *Kleine Zeitung* 3. 7. 2011: 76–77.
- M. Š. »Lipuš in gospodarstvo«. *Novice* 20. 2. 2004: 11.
- N. N. »Wichtiger Nachtrag zu den 'Literaturgeschichten'«. *Kleine Zeitung* 19.7.2017: 59.

- . »'Ich schreibe, um mich selbst zu retten'«. *Kleine Zeitung (Steiermark)* 16. 7. 2017: 71.
- Poniž, Denis. »Die Lipuš-Rezeption in der slowenischen und in der deutschsprachigen Literaturkritik«. Prev. Janez Strutz. *Lipuš lesen. Texte und Materialien zu Florjan Lipuš*. Uredila Klaus Amann in Johann Strutz. Klagenfurt, Wien, Ljubljana, Sarajevo: Wieser, 2000. 175–196.
- Prunč, Erich. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. (TransÜD. Arbeiten zur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens 14). Berlin: Frank & Timme, 2007.
- . »Handkejev prevod Lipuševega romana 'Zmote dijaka Tjaža'«. *XXVII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, 24. 6. - 13. 7. 1991. *Zbornik predavanj*. Uredila Hermina Jug-Kranjec. Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 1991. 149–168.
- Ruhdorfer, Luise Maria. *Elitarnost po Florjanu Lipušu. Slovenske literarne kritike iz periodičnega tiska*. Remscheid: Rediroma, 2017.
- Stolzmann, Uwe. »Verweigerte Wehmut. Die zwei Welten des slowenischen Dichters Florjan Lipuš«. *Neue Zürcher Zeitung* 4. 4. 2001.
- . »Grenzgänger im Niemandland«. *Neue Zürcher Zeitung* 25. 2. 2006: 70.
- Šrimpf, France. »'Moje – in najbrž vsako – pisanje je politično dejanje'. Pogovor s pisateljem ob prevodu njegovega romana v nemščino«. *Večer* 18. 4. 1981: 8.
- Šteger, Aleš. »Nachruf Fabjan Hafner«. *Übersetzen* 50.2 (2016): 16.
- Zajc, Neva. »Pišem iz čistega veselja do slovenske besede«. *Primorski dnevnik* 31. 5. 1985: 9.
- Zupan, Uroš. »Zdaj sedim v svoji mreži kot len pajek in odganjam manj vabljuje žuželke. Intervju s Fabjanom Hafnerjem«. *Literatura* 13.123–124 (2001): 47–63.

## RECENZIJE

- Baumgartner, Sandra. »Nedvomno koroška klasika: ob najnovejšem nemškem prevodu Lipuš«. *Delo* 6. 11. 1997 (1997): 49.
- Behr, Martin. »'Knirschende Sätze' in einer Minderheitensprache«. *Salzburger Nachrichten* 5. 12. 2013: 7.
- Brandt, Sabine. »Herzflattern im Ruhestand«. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 14. 10. 2000: 5.
- Droschke, Martin A. »Im Land der groben Menschen. Körperliche Lektionen in einem Kärntner Heimatmuseum: Der Roman *Herzflecken* von Florjan Lipuš«. *Nürnberger Nachrichten* 15. 5. 2000.
- Fanta, Walter. »Florjan Lipuš: Seelenruhig«. *Splet*. 15. 1. 2018.
- Gladić, Mladen. »Süße Bitterkeit«. *Der Freitag* 40 (2017). *Splet*. 20. 2. 2018.
- Holzner, Johann. »Blitze, Poesie, Feuer. Zur Erzählung *Seelenruhig* von Florjan Lipuš«. *Literaturkritik* 2017. *Splet*. 20. 2. 2018.
- . »Lipuš, Florjan: Die Verweigerung der Wehmut«. *Die Zeit im Buch* September 1991.
- Hübner, Klaus. »Verstörend schön. Florjan Lipuš erzählt in *Boštjans Flug* von einer versunkenen und doch nicht fremden Welt«. *Literaturkritik* 2017. *Splet*. 20. 2. 2018.
- Kastberger, Klaus. »Florjan Lipuš: *Die Beseitigung meines Dorfes*. Roman. Aus dem Slowenischen von Fabjan Hafner. Klagenfurt: Wieser, 1997.«. *Literaturhaus* 1997. *Splet*. 20. 2. 2018.

- — —. »Wo Kinder Mord spielen«. *Die Presse (Spectrum)* 15. 11. 1997: 5.
- Langer, Renate. »Lipus, Florjan: Die Beseitigung meines Dorfes«. *bn.bibliotheksnachrichten* 1997. Splet. 20. 2. 2018.
- m.w. »Neuer Roman von Florjan Lipuš«. *Die Presse* 23–24. 4. 1983.
- N. N. »Die Verweigerung der Wehmut«. *Point* November 1990.
- Plath, Jörg. »Verloren ist die Kindheit. Florjan Lipuš: 'Boštjans Flug'«. *Deutschlandfunk* 2012. Splet. 20. 2. 2018.
- Rakusa, Ilma. »Tödliche Verwirrungen. Florjan Lipuš: 'Der Zögling Tjaž'«. *Neue Zürcher Zeitung* 22. 4. 1981.
- Schneider, Wolfgang. »Ein Dorf, das jeder hassen darf«. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 7. 1. 1998. Splet. 20. 2. 2018.
- Schnitzler, Mathias. »Der Eigentümer des Herbstes. Ein Roman, der wetterleuchtet und Krallen ausstreckt: 'Bostjans Flug' von Florjan Lipus«. *Berliner Zeitung* 11. 1. 2013: 24.
- Schütt, Hans-Dieter. »Guten Morgen! Also: Schöne Sätze!«. *Neues Deutschland* 25. 11. 2017. Splet. 20. 2. 2018.
- Schwanitz, Mirko. »Weltliteratur aus den Karawanken. Der Erzähler Florijan Lipus erhält den Petrarca-Preis«. *Deutschlandfunk* 18. 6. 2011. Splet. 20. 2. 2018.
- Speicher, Stephan. »Vom Menschen und Schaben. Eine Reise in die Kindheit oder 'Die Verweigerung der Wehmut'«. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 6. 6. 1990.
- Stolzmann, Uwe. »Das lange Sterben der Mutter im Gas. Florjan Lipuš erzählt eine erschütternde Liebesgeschichte«. *Neues Deutschland* 12. 2. 2013. Splet. 20. 2. 2018.
- Struck, Lothar. »'Ins Helle, in den Tag...'. Über den großartigen Dichter Florjan Lipuš und sein funkelnendes Sprachkunstwerk 'Boštjans Flug'«. *Glanz & Elend* 2012. Splet. 20. 2. 2018.
- Swi. »Grobes Leben und grämlicher Tod«. *Westdeutsche Zeitung* 22. 5. 1990.
- Titz, Walter. »Ein Anker im harten Dasein«. *Kleine Zeitung* 7. 10. 2012: 8.
- Weichelt, Matthias. »Lina wiederssehen oder sterben«. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1. 11. 2012. Splet. 20. 2. 2018.
- Wiesner, Herbert. »Eine Sprache, die wie von fern her klingt. Der Totengesang des Kärntner Slowenen Florjan Lipuš«. *Basler Zeitung* 8. 12. 1989.
- Winkler, Josef. »Der Teig gärt weiter«. *Die Presse* 6. 12. 2003: 41.
- Woschitz, Valter J.: »Lipus, Florjan: Herzflecken«. *SCHRIFT/zeichen* November 2000. Splet. 20. 2. 2018.
- Zauner, Anne M. »Florjan Lipus: Herzflecken. Roman. Aus dem Slowenischen von Johann Strutz. Klagenfurt: Wieser, 1999/2000.«. *Literaturhaus* 2000. Splet. 20. 2. 2018.
- Zeillinger, Gerhard. »Sinnenfreuden nachholen. Florjan Lipuš' konzentrierter Liebesroman«. *Die Presse (Spectrum)* 8. 7. 2000: 6.

## German Translations of Lipuš's Works after *Tjaž* in the Light of Consecration

Keywords: Slovenian literature / Lipuš, Florjan / German translations / Handke, Peter / Hafner, Fabjan / Strutz, Janez / translation studies / literary translation / Bourdieu, Pierre / Casanova, Pascale

The article deals with the role of the translator in consecrating the works of Florjan Lipuš in the germanophone literary public sphere. The translation of his novel *Zmote dijaka Tjaža* into German by Peter Handke and Helga Mračnikar in 1981 marked a milestone both for Lipuš's career as a writer and the Carinthian-Slovene literature in general. Handke transferred his symbolic capital, which he gained as a successful writer, onto both and helped them to a wider recognition among the germanophone literary public. After this, Handke handed the role of Lipuš's translator over to Fabjan Hafner (until 1997), who was then followed by Johann Strutz. For both, translating Lipuš served as a stepping-stone to successful careers as translators with both receiving positive criticisms all over and, in addition, several awards for their work. However, they themselves have no significant consecration power as their work has been overlooked on many occasions. Their translations are highly estimated by literary scholars and connoisseurs of Austrian literature, but they have not achieved significant recognition in the broader field of germanophone literary public sphere. This of course correlates with Lipuš's career itself, who, after the storm that had aroused around Handke's translation calmed down, remained a "sleeper" for almost 30 years, until Handke came into play again. In 2011 he promoted Strutz's translation of *Boštjanov let* (2005) in different ways, which vaulted Lipuš back into the centre of media attention. By this, Handke once again proved to be the driving force in the promotional network of Lipuš's literature, which can be seen also in germanophone media: while writing about Lipuš they frequently tend to pay special attention to Handke's name and at the same time often conceal the achievements of Lipuš's actual translators.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article  
UDK 821.163.6.09Lipuš F.:81'255.4=112.2  
81'255.4





# Moderni roman in invencija narativne neskončnosti: premisleki ob branju *Pianistovega dotika* Mirta Komela

Jure Simoniti

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana  
jsimoniti@hotmail.com

*Na podlagi branja Pianistovega dotika, novejšega slovenskega romana Mirta Komela, članek raziskuje razliko med tem, kako je svojo naracijo smel končati klasični evropski roman, predusem roman devetnajstega stoletja, in vedno večjo nezmožnostjo dvajsetega stoletja, da bi še lahko oblikovalo »konec zgodbe«. Medtem ko je devetnajsto stoletje junaku še dovolilo, da se njegova zgodba konča, pa čeprav večinoma tragično, dvajseto stoletje prikazuje svet v procesu izgube simbolne strukture, kar junaka obsoja na »narativno neskončnost«: denimo na Kafkov sram Josefa K., ki preživi njegovo smrt, utelešenje Časa pri Proustu, čisto nadaljevanje gona govorjenja pri Beckettu, ali celo nezmožnost ujetja točke smrti pri Garcii Márquezu. Pri Pianistovem dotiku, romanu enaindvajsetega stoletja, pa izgine še celo ta poslednja razlika med simbolno investituro in zaostajanjem realnosti, ki je denimo interpelirala in zadolževala Kafkovega junaka, zato lahko Komelov junak postane le še povsem nedotakljiv monument sredi razčaranega sveta.*

Ključne besede: slovenska književnost / evropska književnost / roman / teorija romana / Lukács, György / pripovedna struktura / primerjalne študije / Komel, Mirt / Goethe, Johann Wolfgang von / Flaubert, Gustave / Kafka, Franz / Proust, Marcel / García Márquez, Gabriel

Z nekaj izjemami<sup>1</sup> – kot so dovršena omika Wilhelma Meistra v *Učnih letih*, Raskolnikovo spokorjenje v *Zločinu in kazni* ali pa družinska sreča Pierra Bezuhova v *Vojni in miru* – evropski roman ne domuje ravno v kraljestvu srečnih koncev.<sup>2</sup> Toda tudi najbolj tragični finali poznega

<sup>1</sup> Za napotke pri dovrševanju članka se zahvaljujem Bojani Jovičević in Tomu Virku.

<sup>2</sup> Izjema so angleški romani »imperialnega stoletja«, kjer je srečen konec pravilo. Morda se ravno zato kontinentalni Evropejci z »narativno pragmatiko« Charlesa Dickensa ali Jane Austen niso nikoli povsem sprijaznili.

osemnajstega in devetnajstega stoletja, velike smrti pri Stendhalu in Balzacu, znameniti samomori pri Goetheju, Flaubertu, Dostojevskem in Tolstoju, so ohranjali vsaj minimalni okvir nekakšne substance sveta. Življenje nemara ni premoglo dovolj smisla, da bi nam obljubljal srečo, a ga je bilo dovolj skupaj, da je naše zgodbe končevalo vsaj na nesrečen način. In svet se je še vedno zmozel strniti v kontrastno ozadje, na podlagi katerega se je zarisala stranpot junaka, ki se je nazadnje, pa čeprav za ceno njegove smrti, vendarle uravnala nazaj.

Zdi se torej, da je devetnajsto stoletje še znalo jamčiti formo »konca zgodbe«, medtem ko nam bo naslednje obdobje začelo odtegovati celo to poslednjo uteho velikih tragičnih usod. V romanih dvajsetega stoletja je mogoče zaznati določeno, sicer ne posplošljivo, pa vendar dovolj očitno tendenco, ki razpre prostor povsem novega nelagodja in nas obsoja na nekaj, čemur bi lahko rekli »narativna neskončnost«. Ko beremo Kafkov *Proces*, se nam njegov zaključek, ko »dva gospoda« prideta iskat Josefa K. v njegovo stanovanje, ga odpeljeta iz mesta in ga usmrtita, lahko za hip celo zazdi kot nekoliko preuranjen izhod iz opresivnega, bistveno nekončljivega kafkovskega univerzuma nedoločljive krivde in večnih procesov. Toda Kafkov genij zna v zadnjem stavku zapisati, da v tem svetu celo smrt junaka ne bo več premogla dignitete konca:

Na K.-jevo grlo pa so se položile roke enega od gospodov, medtem ko mu je drugi zabodel nož globoko v srce in ga tam dvakrat obrnil. Z ugašajočimi očmi je K. še videl, kako sta gospoda prav blizu njegovega obraza, z licem ob licu, naslonjena drug na drugega, opazovala, kako bo z njim. »Kakor pes,« je rekel, bilo je, kakor da ga bo sramota preživela. (Kafka, *Proces* 158)<sup>3</sup>

V tej maniri se najbolj reprezentativna dela zadnjega stoletja, romani Kafke, Prousta, Becketta, Garcíe Márqueza, bodisi ne znajo končati bodisi zadnjo piko postavijo le tam, kjer nemožnost pravega konca postane samoreferencialna in se nazadnje celo utelesi v nekakšni podobi v sami sebi krožeče neskončnosti. V pričujočem članku bi se zato radi podali na pot, sicer ne literarnoteoretskega, temveč prej filozofskega raziskovanja tega modernega pojava narativne neskončnosti. Povod za naše premisleke o načinih končevanja romanov je dalo branje lite-

<sup>3</sup> Tudi Pirjevec je opazil, da ta smrt ni več tragična, vendar zato še ne postane lažja, temveč precej težja: »Joseph K. je poginil kot pes in sam se je tega zavedal, medtem ko je junak tradicionalnega romana umiral, če že ne kot junak, pa vsaj kot tragično bitje« (Pirjevec 30). Nasploh lahko glede začenjanja in končevanja modernističnega romana napotimo na Pirjevčevo študijo.

rarnega dela enaindvajsetega stoletja, slovenskega *Pianistovega dotika* Mirta Komela, pri katerem, kot bomo videli, nekakšna totalna romaneskna nekončljivost prežema vsako raven njegovega pripovednega sveta.

## Nekončljivost modernističnega romana

Dokler so bile tragedije še mogoče, je vsaj obstajal neki svet. Danes moramo ta svet najprej šele ustvariti. Že prvi odstavek *Pianistovega dotika*, Komelovega prvenca iz leta 2015, nas najprej prestavi v logični prostor stvaritve:

Tema. Brezčasna, brezbarvna, breztežna, betežna praznina brez mene, tebe, njega ali kogar ali česar koli drugega. Nič zato. Ne tako neogibno sledi nezavedno gibanje telesa, nato prebujenje zavesti: bolečina, belina, bolečina, praznina, bolečina – glasovi. Lastni jok in stok. Srce utripa, dihaj, kri se cedi, dihaj, rana se celi, dihaj. Luč. (Komel 11)

Navajeni smo, da klasični romani – predvsem seveda realistični roman devetnajstega stoletja – na uvodni strani, običajno kar v prvem stavku, najprej naslikajo podobo že narejenega sveta, potem pa vanj locirajo junaka.<sup>4</sup> Tukaj se zdi, da smo šele priča kozmični kreaciji *tout court*. Naknadno sicer izvemo, da nam prizor kaže junaka, ki se po padcu v komo sredi ceste prebujata v bolnišnici. A obenem je očitno, da se v prvem stavku odstavka: »Tema,« ter zadnjem: »Luč,« skriva aluzija na mite stvarjenja starih kultur, predvsem na biblično Genezo. S tem nas avtor tako rekoč v prvi potezi izžene iz navajenega univerzuma narativnosti, nam izpod nog spodmakne varna tla tradicionalnih pripovedi in nas spelje na sled nekoliko bolj zagonetni logiki kreacije. In koordinate te otvoritve so začrtane tako trdno, da nas ne bodo spustile iz krempljev do zadnje strani. S prefinjeno ironijo v maniri Nabokova nam zato avtor že na koncu prvega poglavja namigne, da ne po svoji vsebini ne, kot kaže dodatek v oklepaju, po formi roman ne bo imel klasične narativne strukture, ki zgodbi vselej obljublja konec:

Na tem mestu, za vmesni zaključek in zgolj kot medklic za občutljivejše bralce in bralke in v brk vsem tistim, ki sodijo knjige po koncu in zato hitijo zadnji strani naproti: vsem naj vam bo že vnaprej zagotovljeno, da se roman ne bo končal s smrtjo protagonista (pravice do spremembe konca pridržane v imenu kapriciozne umetniške svobode). (16)

<sup>4</sup> Glej denimo Pirjevčevo analizo začetka Stendhalovega *Rdeče in črno* v primerjavi s Kafkovim *Gradom* (Pirjavec 8–12).

Dovoljen nam ne bo niti najbolj »naravni« izmed pripovednih zaključkov, torej smrt junaka, pa še ta obljuba, če bi se bralec hotel preveč obesiti nanjo, obvisi v zraku in jo lahko avtor vzame tudi nazaj. Kaj nam torej sporoča ta napoved in na kaj nas obsoja?

Da bi na to odgovorili, si najprej zastavimo vprašanje, kako se je smel končati klasični roman od Cervantesa naprej. Navsezadnje je eden pomembnih razlogov, zakaj *Don Kihot* predstavlja prototip modernega, novoveškega junaka in paradigmo romaneskne naracije, ravno v tem, da se v njem eksplicira nova *forma konca zgodbe*. Kot je dejal Lukács v svoji *Teoriji romana*, je proces samospoznanja junaka skozi življenjsko zgodbo tisto, kar kaže »veliko razliko med diskontinuirano neomejenostjo romaneskne snovi in kontinuirano neskončnostjo snovi epopeje. [...] Biografska forma za roman premaga slabo neskončnost« (Lukács 60–61). Seveda Cervantesova pripovedna tehnika z eno nogo še stoji v prejšnjem svetu, v tradiciji srednjeveškega viteškega romana; Don Kihot svoje samovoljno nesorazmerje s svetom, svojo umišljeno viteško čast, uprizarja skozi dolgo, včasih utrujajočo vrsto epizod, za katere se zdi, da bi se lahko nadaljevale tudi v nedogled. Že Lukács je opozoril na to nevarnost epske »slabe neskončnosti« viteškega romana: »Tako se vzajemno pogojujeta togost psihologije in v izolirane pustolovščine atomizirana narava delovanja, in povsem jasno se pokaže nevarnost tega tipa romana, slaba neskončnost in abstraktnost« (76).

Po Lukácsovem mnenju se je Cervantes tej zagati izognil le skozi formo parodije. Prav zaradi nje *Don Kihot* razpolaga še z enim vzvodom, katerega razvezava nazadnje dejansko zna proizvesti pravi *moder*ni konec zgodbe: to je seveda junakova komičnost, njegov presežek »ideje viteštva« nad prozaičnim svetom. Cervantesov svet je že dovolj »razčaran«, da se v koliziji z njim tudi idealnost junakove duše na neki točki sme razbliniti, in pripovedni lok se lahko sklene. Junaka na turnirju premaga »vitez belega meseca« in mu, poražencu, naloži pokoro, da se vrne domov. Doma junak zboli in pade v globok sen, iz katerega se ne prebudi več kot Don Kihot, temveč zgolj kot navadni Alonso Kihano. »Eno od znamenj,« zapiše Cervantes v čudovitem stavku, »ki so po njih skleпали, da umira, je bilo, da je tako zlahka iz norca postal pameten« (Cervantes 598). To je tista ključna premena, ki nazadnje omogoča, da se tudi ta več kot tisoč strani obsežni kolos sme končati: izza samopoveličanega in zato smešnega Kihota se prikaže mali, profani, nekoliko tragični Kihano. Kot so opazili mnogi teoretiki romana, romaneskna pripoved dočaka svoj sklep v hipu, ko se v notranjosti junaka odpre tisti negativni prostor, ki ga lahko zasede realnost običajnega sveta, ko se torej ideali srca umaknejo in se visoka notranjost izravna s pritiskom prozaične zunanosti.

Verjetno najbolj formalno dovršeno, do neke mere celo hladno, hkrati pa logično in estetsko prepričljivo je ta negativni prostor v osrčju modernega junaka znal imenovati Goethe v svojem znamenitem *Bildungsroman*, v *Učnih letih Wilhelma Meistra*; dejal mu je »nenadarjenost«. Goethe se je že bolj izogibal »slabim neskončnostim« epskega sveta, ki so prežemale romane sedemnajstega in osemnajstega stoletja, in je zadnjo verzijo *Učnih let*, kljub občasni epizodičnosti, strukturiral tako, kot da bi celotno naracijo naravnost vleklo k poslednji Meistrovi žrtvi, njegovi znameniti *Entsagung*. Najgloblje jedro Wilhelmove osebnosti je ljubezen do gledališča; naslov prve, nedokončane verzije romana se je glasil celo *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, junak pa je vendarle tudi Shakespearov soimenjak. Toda prijatelj mu enkrat proti koncu romana nameni nekaj krutih besed:

»Sploh se mi zdi,« je pristavil Jarno, »da bi se lahko odrekli gledališču, saj tako nimate talenta zanj.«

Wilhelma je prizadelo. Mukoma se je skušal zbrati, kajti Jarnove trde besede so ga bridko ranile v samoljubju. »Če me prepričate o tem,« je odvrnil s prisiljenim nasmeškom, »mi boste izkazali uslugo, četudi je zgolj bridka usluga, kadar človeka zdramijo iz najljubših sanj.« (Goethe 189)

Ta kratki dialog, ki ga Goethe v svoji skromni eleganci skriva v nek širši prizor, v katerem gre za druge reči, bi utegnil biti eno velikih mest svetovne literature. Tisto, kar ustvari dovolj negativnosti, da bi se vanj smel naseliti konec zgodbe, je junakov *uvid v lastno neposebnost*. Njegovo samospoznanje je še povzdignjeno in skorajda posvečeno v slavni sceni razodetja, kjer mu skrivnostna *Turmgesellschaft* v nekakšnem ritualu predoči, da je ves čas zorenja spremljala njegovo pot, da pa se vanjo ni smela vmešavati, saj je vsak korak na poti vzgoje moral opraviti sam. Meistrova »omika« se dovrši, ko žrtvuje svoje najsvetejše, torej opusti igralsko dejavnost, razpusti gledališko skupino, se poroči in posveti znova najdenemu sinu. In to je moment, ki ga Lukásceva do Goetheja deloma kritična tipologija »romana sinteze« morda ni znala dovolj poudariti. *Učna leta* v tradiciji evropskega romana resda izstopajo po svojem neobičajno srečnem koncu, toda cena te sreče je največja možna; žrtev na strani junaka je vendarle totalna.

V tem smislu so Flaubertovi junaki Emma Bovary, Frédéric Moreau, Bouvard in Pécuchet v svoji notranji brezizraznosti in dolgočasnosti gotovo Meistrovi dediči. Predvsem *Vzgojo srca* bi verjetno smeli interpretirati kot končno spoznanje Wilhelma Meistra, razpoegnjeno na obseg petstotih strani. Junak Frédéric je prelen, da bi dovršil študij, premalo odločen, da ne bi ob svoji veliki ljubezni lju-

bil tudi drugih žensk, preutrujen, da bi dovršil misel na samomor, z mislimi preveč nekje drugje, da bi žaloval za lastnim otrokom. Tako Flaubertova mojstrovina, verjetno najpopolnejše literarno delo tega sveta, ni nič drugega kot le počasen in skrajno rafiniran vpogled v banalno srce srca. Šele ko Frédéricu Moreauju ob koncu poide njegova sentimentalna strast, se s prijateljem Deslauriersom, potopljena v malomeščansko enoličnost vsakdana, ozreta nazaj in se spomnita skupnega, ponesrečenega obiska bordela, ki se v svoji neizrazitosti izkaže za najlepši dogodek njunih življenj. Edino, kar lahko prešije to veliko pripovedno entropijo in omogoči postavitev zadnje pike, je le še naključna anekdota, torej dogodek, ki pred tem ni bil nosilec nobenega narativnega smisla.

Kjer, nasprotno, junak ne vzdrži pogleda v praznino svoje notranjosti in njene poezije ni zmožen zamenjati za prozo sveta, se kot edina možnost konca ponuja smrt. Junaki romanov osemnajstega in devetnajstega stoletja so zato na koncu najraje umirali in si, v tradiciji Wertherja, pogosto sodili sami: Bovary, Karenina, Stavrogin.

Toda dnevi Lukácseve romaneskne končljivosti zgodbe so se počasi bližali svojemu koncu. Že pri Faubertovem *Bouvardu in Pécuchetu*, ki ga nekateri imenujejo »prvi modernistični roman«,<sup>5</sup> lahko opazimo specifičen premik. V njem se dva pariška buržuja, po poklicu kopista, torej birokrata in prepisovalca stvari, ki so jih napisali drugi, umakneta v provinco, da bi na svojem odmaknjenem posestvu svetovni zgodovini omogočila še eno parodično ponovitev. V tem smislu je Flaubertov roman le veliko pričevanje o tem, da se na svetu ne bo zgodilo nič več. A ravno dokončani svet se izkaže za tistega, ki ne bo dovolil konca zgodbe. Ko junaka nazadnje izgubita voljo do življenja, se naenkrat zazdi, da se običajni konec realističnega romana začne odtegovati. Samospoznanje, sprava, omika, veliko razodetje, sprijaznjenje, deziluzija, smrt, samomor – vse to bi bili prelahki izhodi iz sveta, ki je izgubil svoj smoter. Ironija je hotela, da je Flauberta pri pisanju prehitela smrt, tako da so namigi o koncu romana podani le skozi nekaj skopih fragmentov. Iz njih izvemo, kako Bouvard in Pécuchet vsak zase prideta na idejo, da bi se vrnila k svojemu izvornemu poklicu kopistov, kot da je vse že bilo narejeno in je mogoče le še prepisovati ideje preteklosti. Pri mizarju si naročita mizo z dvojnimi pultom, priskrbita si zvezke, pisala, radirke in, kot pravi zadnji stavek:

<sup>5</sup> Cyril Connolly je v njem videl napoved Joycea: »Polihistorični pesimizem žari v lesku poezije; burka je prežeta z žalostjo stvari; razumljivo gre za Joyceovo najljubšo knjigo« (Connolly 110).

*Ils s'y mettent*, »Vržeta se na delo« (Flaubert 395).<sup>6</sup> Ker sveta nič več ne drži skupaj, nam v njem očitno preostane le še nekakšno »nadaljevanje zaradi nadaljevanja samega«.<sup>7</sup>

Morda je s tem Flaubert že leta 1880 otvoril dvajseto stoletje, ki je proti jamstvu konca začelo počasi razvijati logiko neskončnosti. Pri tej ne gre več za pozitivno neskončnost bogatega kontinuuma epskega sveta, temveč za *negativno neskončnost inhibicije narativne razvezave*. Vsaj za Kafka in Prousta, v naravnost programskem smislu za Becketta, prav tako pa tudi za Garcío Márqueza velja, da se romani ne znajo končati, dokler jim ne uspe naslikati dovolj prepričljive podobe nekakšne *ontološke nekončljivosti*. Kafka (dveh od treh) romanov ni zmozel pripeljati do zaključka, Proust je svojo veliko heptalogijo sklenil le na mestu, kjer čas sam postane nekaj brezčasnega, Beckettovi romani niso nič drugega kot kultivacija velike neumrljivosti malih nagonov, García Márquez pa zadnjo piko pogosto postavi na točki, kjer prerokba proizvede svojo uresničitev, ta pa junake ujame v nekakšen večni in lepljivi tek tostrana. Toda vprašati se moramo, kaj je pravi razlog te invencije neskončnosti? Ali je mogoče v romanu dvajsetega stoletja najprej locirati in definirati strukturni analog tiste premene, po kateri se je Don Kihot spremenil nazaj v Alfonsa Kihana in je Wilhelm Meister v svojem srcu odkril manko talenta, potem pa pojasniti, zakaj ta premena ne obljublja več konca, temveč raje obsoja na neskončnost?

Odgovor na to vprašanje nam morda ponuja eden od emblematičnih prizorov literature dvajsetega stoletja, kjer se K. v Kafkovem *Gradu* dovolj približa gradu, da vidi, da to ni viteški stolp ali razkošna palača, temveč

raztegnjena skupina poslopij, ki jo je sestavljalo nekaj malega dvonadstropnih, pa dosti nizkih poslopij, stoječih tesno drugo ob drugem; ko bi človek ne vedel, da je to grad, bi ga prav lahko imel za mestece. [...] Ko pa je prihajal bliže, ga je grad razočaral, saj je bil samo zelo revno mestece, sestavljeno iz vaških hiš, odlikovalo se je le s tem, da je bilo morda vse sezidano iz kamna; omet pa je že zdavnaj odpadel, in zdelo se je, da se kamen kruši. (Kafka, *Grad* 75)

<sup>6</sup> Kot je razvidno iz zapiskov, je Flaubert hotel roman objaviti skupaj z enciklopedijo platitud in klišejev tistega časa, *Le Dictionnaire des idées reçues*, ki je potem izšla posebej, ali celo z zbirko neumnih citatov iz del znanih pisateljev z naslovom *Sottisier*. Če je torej zadnje delo junakov zapisovanje plehkosti in nesmislov, tedaj tisto, kar njuno nalogo naredi neskončno, ni nič drugega kot zgodovina neumnosti.

<sup>7</sup> Zato tega konca ne gre enačiti s prav tako znamenitim, a v osnovi optimističnim, razsvetljenskim, skorajda didaktičnim zadnjim stavkom Voltairovega *Kandida: il faut cultiver notre jardin*, »toda čaka nas vrt« (Voltaire 138).

Izza Kihota se je nazadnje le prikazal mali Kihano, in morda obstaja nekaj podobnosti s tem, kako se pri Kafki izza simbolnega zaslona »Gradu« razkrije pusta realnost vrste nizkih in ozkih hiš. Pa vendar, če Cervantes veliko razgaljenje junaka postavi šele na konec romana, se Kafkova »desublimacija objektivne strukture sveta«, da tako rečemo, zgodi že kmalu po začetku. In natanko ta *negativna iniciacija* označuje točko, v kateri K.-jeva na videz enostavna naloga postane zares neskončna. Svet je sedaj tisti, ki je nekaj izgubil, vendar to junaka ne osvobaja, temveč ga ravno zadolžuje. Grad ni nedosegljiv zaradi svoje posvečenosti, marveč zaradi prevelike posvetnosti. Tako kot se v *Procesu* za »vrati postave« nahajajo vselej nova vrata brez konca, začne K.-ju na poti do gradu večno zastajati korak, saj se smoter naloge ne zna več konsolidirati v ciljno točko. In če si je Kihot s svojo normalizacijo še zaslužil smrt in dovolil svetu, da se nadaljuje naprej v svoji običajnosti, tukaj svet v razodetju svoje popolne ontološke nekonsistence junaka kaznuje na večnost v vicah bistveno »negativne« neskončnosti.

Natanko ta struktura deflacije okvira biti in posledične obsojenosti junaka na odsotnost pravega konca bi lahko predstavljala vez, ki družbi dva tako različna literarna svetova, kot sta Kafkov in Proustov. Na mesto mračnih in tesnobnih zunanjih struktur, ki interpelirajo Kafkove junake, pri Proustu sicer stopi pomehkuženi in razvajeni nevrastenični Jaz, ki svoje dneve večinoma preživlja v postelji. Vendar pa v svoji hipohondriji ni nič manj prepaden od Kafkovih sodišč. V tem egotističnem univerzumu funkcijo »poslednjega zaslona biti« zaseda znameniti proustovski *le grand moi*, veliki Jaz. A edini smisel njegovega ukvarjanja s seboj je postopno razodetje manka trdne substance psihološke »osebnosti« zadaj, za pojavi nehotenih reminiscenc. Če si denimo preberemo slavno definicijo iz *Albertine disparue*, bi smeli ravno v Proustovem Jazu prepoznati subjektivistično verzijo Kafkove Postave kot vrat, za katerimi se odpirajo vedno nova vrata: »Naš jaz je sestavljen iz vseh naših zaporednih stanj, naloženih v skladovnico. Ta skladovnica pa ni nekaj tako nespremenljivega kot slojevitost kakšne gore. Pretresi nenehno prinašajo na površje starejše plasti« (Proust, *Ubežnica* 134).

Ker spomini ne krožijo okoli »psihičnega« jedra z enotno in enosmerno biografijo, temveč se nenehno premeščajo glede na nehotene vzgibe naključnih zunanjih povodov, tudi »pripovednega časa« ne morejo več prešiti nekdanji »biografski« dogodki, kot so spoznanja in razočaranja, srečanja in razhodi, rojstva ali smrti. A zato Proust ta neprestani razkroj klasične naracije nazadnje zaustavi in uravnoteži z izjemno potezo: čas, ki je natanko tista količina, ki svetu nenehno spodmika možnost oblikovanja nekdanjih metafizičnih okvirov smi-



sla, nazadnje doživi apoteozo in postane Čas z veliko začetnico. Ko se v včasih nekoliko spregledanem, verjetno pa ključnem prizoru v zadnjem od sedmih romanov *Iskanja*, v *Spet najdenem času*, postarani junaki srečajo v majhnem empirskem salonu Guermantskih, se v naročju gospe de Sainte-Euverte Čas utelesi kot reč med rečmi realnega sveta:

Ni se zavedala, da zame obuja nekakšen nov razcvet imena Saint-Euverte, ki je po tolikšnem presledku zaznamoval oddaljenost in nepretrgani tok Časa. To, kar je zibala v tem čolniču, kjer sta se ime Saint-Euverte in empirski slog razcvetela v svilah, rdečih kot fuksije, je bil Čas sam. [...] [I]n tudi ni mogla slutiti, da je v mojih očeh njena funkcija v tej sobi, polni simboličnih znamenj, samo ta, da pestuje Čas sam. (Proust, *Spet* 344–345)

In čas kozmičnega propada reči, ki v samonanašalnem obratu zmore postati inkarnirani Čas, je nazadnje tista sila, ki junaku, ki se na dveh mestih poimenuje Marcel, zastavlja nalogo zapisovanja vsega, kar se je zgodilo. Kot lahko preberemo v zadnjem stavku megalomanskega opusa, se zdi, da nas skozi minevanje malega časa začne zadolževati veliki Čas. S tem pa se ujamemo v protislovno lego med iztekanjem realnega časa in hkratno infinitizacijo idealnega Časa, tako da približevanje smrti, kot kaže, le razteguje pokrajino nesmrtnosti:

Če pa mi je [preteklosti, op. J. S.] bo le dovolj dolgo ostalo toliko, da bom svoje delo dokončal, bom v njem predvsem opisal ljudi (tudi če naj bi zato postali podobni pošastim) kot bitja, ki v nasprotju s tako omejenim mestom, kakršno jim je dodeljeno v prostoru, zavzemajo dosti obsežnejše, neizmerno razpotegnjeno mesto – saj se kot velikani, potopljeni v globino let, hkrati dotikajo tako daleč narazen ležečih preživetih obdobj, med katerimi se je nabralo toliko dni – mesto v Času. (395–396)<sup>8</sup>

Proust, ki je neozdravljivo bolan z veliko hitrostjo pisal še zadnjega od sedmih romanov, je vedel, da ga že preganja končni čas, v katerem mora izpolniti nalogo neskončnega Časa. Smrt v tej strukturi zato ne more več imeti več nekdanje funkcije, po kateri univerzalni Čas omogoča zasebni konec časa, temveč markira le še realno mejo časa, na kateri se razodeva brezmejni Čas.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> V izvorniku sicer stavek na začetku razpre dialektiko časa in Časa, ki je v slovenskem prevodu opuščena: »Si du moins il m'était laissé assez de temps pour accomplir mon œuvre, je ne manquerais pas de la marquer au sceau de ce Temps dont l'idée s'imposait à moi avec tant de force aujourd'hui [...]« (Proust, *Le temps* 265).

<sup>9</sup> Zaradi slabšega poznavanja med primere nismo uvrstili Jamesa Joycea, tretjega velikega modernista ob Kafki in Proustu, zato naj njegov prispevek k isti logiki ostane

Če nadaljujemo s primeri strukture inkonsistence sveta in hkratne neskončnosti junakove naloge, potem je njen najbolj očiten, naravnost programski zastopnik gotovo Samuel Beckett. »Neobstoj sveta«, dejstvo, da je vse končano, duha ni več, narava ne obstaja, ima pri njem status vhodne predpostavke. Trilogija *Molloy*, *Malone umira* in *Neimenljivi* kaže junake, ki so že povsem izolirani, dislocirani, celo imobilizirani, ki počasi izgubljajo vsak stik z zunanjim svetom, so priče počasnega odmiranja lastnega telesa in zgolj skušajo umreti. Toda ravno zato, ker od sveta ni ostalo nič več kot le čakanje na smrt, smrt nikakor ne more priti, temveč junake sili v njeno nenehno odlaganje: v neskončno produkcijo besed, ki se razpenja med obnavljanjem preteklosti, opisovanjem sedanosti in dvomom v pomen jezika. Navsezadnje Beckettov literarni univerzum ni nič drugega kot dolgo pričevanje o tem, da je vsega že tako konec, da se niti konec več ne more izoblikovati.<sup>10</sup> V pogosto citiranem, zelo dolgem zadnjem stavku *Neimenljivega* nekakšen poslednji fizični residuum »junaka« slednjič pravi, »nadaljevati je

---

ugibanje. *Ulikses* je seveda različica tiste zgodbe Zahoda, ki je od nekdaj, tudi pri Lukácsu, pomenila paradigmo možnosti epskega konca, torej Odisejeve vrnitve k Penelopi. Bloom se tako ob koncu dneva vrne domov in uleže k nogam svoje žene Molly. Toda ta se zbudi in v polsnu vse vtise in doživetja dneva podoživi v slavnem notranjem monologu, ki zaključuje knjigo. Vse, kar se je »končalo« skozi dan, se tako ponovi v toku prostih asociacij kot brezformna, brezkrajna, brezkončna vrsta besed brez interpunkcije. Zdi se, da konec dneva tako vendarle proizvede svojo nočno neskončnost, nazadnje poudarjeno s ponavljanjem besede »Da«. Še boljši primer in pravo povečanje »narrativne neskončnosti« pa je verjetno *Finneganovo bdenje*.

Pod črto bi lahko opozorili, da tudi Slovenci premoremo svoj prispevek k tej infinitizaciji na robu »konca zgodbe«. Že leta 1904, torej pred velikimi modernisti Evrope, je Ivan Cankar objavil *Hišo Marije Pomočnice*, po našem skromnem mnenju največji roman o neobstoju smrti, kar jih je bilo kdaj napisanih. Prizorišče je postavljeno v hiralnico za neozdravljiva mlada dekleta, zato se celoten pripovedni čas razpenja zgolj v čakanju na smrt. Toda Cankar – in v tem je res velik, nič manjši od omenjenih svetovnih avtorjev – zna ravno v tem obzorju bližnje smrti prepoznati porajanje nekakšne absolutne inercije časa. V hiralnici ni več življenja, a tudi ne smrti, ni letnih časov, dnevi in leta se ne štejejo več, meja med tem in onim svetom je nejasna in porozna, kot da prehodna v obe smeri, tako da so nekatere deklice že bile onstran, nazadnje pa se, verjetno podobno Proustovemu Času, utelesi tudi smrt, ki samoumevno živi med deklicami kot brezbrizna, a prijazna starka.

<sup>10</sup> O Beckettu je na ta način pisal Mladen Dolar, ki je v redukciji jezika in telesa junaka prepoznal zgolj dedukcijo ireduktibilnosti njegovega neutišljivega glasu: »Beckettovi junaki so vselej in čedalje bolj na robu smrti [...]. Izčrpali so možno, a ne morejo umreti. Konec se nenehno izmika in videti je, da bi jih smrt odrešila, to je vse, kar si želijo, toda v prostoru tega izmikajočega se konca je zanka, ujeti so v zanko, ki pa je obenem neko odprtje, odprtje smisla brez pomena, v tej zanki biti na robu ničā vstopijo v nek prostor 'nesmrtnosti' [...].« (Dolar 36).

treba, ne morem nadaljevati, nadaljevati je treba, torej bom nadaljeval, treba je govoriti besede, kolikor jih je, treba jih je govoriti, dokler me ne najdejo, dokler me ne izgovorijo«, in potem, nekaj vrstic niže, »nadaljevati je treba, nadaljeval bom« (Beckett 142).

Poseben odgovor na modernistično uganko konca, na to narativno inhibicijo, nam je dal Gabriel García Márquez, morda poslednji pisatelj, ki je izgradil svojo lastno »literarno ontologijo«, primerljivo s Proustovimi reminiscencami in Kafkovimi sodišči. Ena temeljnih potez sveta Garcíe Márqueza je določena prisila, po kateri se zgodba sme končati šele tedaj, ko sama najprej ustvari zanko, po kateri se je vselej že končala. Zato njegovi romani tako pogosto izkazujejo strukturo samozpolnjujoče se prerokbe. V *Stotih letih samote* zadnji potomec družine Buendía, Aureliano Babilonia, dešifrira skrivnostne zapiske, ki se izkažejo za kroniko in hkrati tudi že napoved zgodovine vasi Macondo. Ravno v hipu, ko začne Aureliano na pergamentu brati o trenutku, v katerem bere o tem trenutku, ko torej sam postane predmet prerokbe, ki jo prebira, potem pa preskoči nekaj strani naprej, da bi izvedel čas in kraj svoje smrti, se ujame v mesto zrcal, ki ga uniči veter – junak na nek način preskoči lastno smrt, s tem ko zastane v trenutku, ko ta še ni nastopila.<sup>11</sup> Forma časovne zanke, kjer simbolno načelno predhaja realnemu in šele proizvede njegovo utelesitev, je navsezadnje dala naslov nemu od njegovih najbolj dovršenih in izbrušenih romanov, *Kroniki napovedane smrti*, ki prikazuje mučno uresničevanje nečesa, kar je bilo napovedano v besedah. Dva brata sta prisiljena maščevati čast svoje sestre in ubiti moškega, za katerega ona v sili lažno trdi, da ji je vzletel nedolžnost; čeprav brata naredita vse, da bi po krivem obdolženi pobegnili tej usodi, infernalni fatalizem karibskega sveta stvari uredi tako, da ga nazadnje vendarle umorita. Konec zgodbe je tako sicer mogoč, a le če je bil povedan, preden se je sploh zgodil. Ker pa je konec le »zemeljska« inkarnacija dejstva, da je bilo vse skupaj vselej že nekje povedano, tedaj ravno nima več funkcije razvezave zapleta in izhoda iz situacije, temveč raje večnega ujetja v njej.

Tu se namreč razkrije bistvena tostranskost, »laičnost« in posvečenost latinskoameriškega »magičnega realizma«. Morda te magije ne

<sup>11</sup> Zato v romanih Garcíe Márqueza ne smemo videti postmodernih »iger z ničelnim izkupičkom«, kjer realnost nazadnje izgine v igri fikcije in metafikcije, temveč prej kot počasno dedukcijo dovolj otipljivega, gostega in židkega momenta neumrljivosti. Glej denimo analizo različnih branj pri Tomu Virku: »Zlasti če neobremenjeni z vnaprejšnjimi odločitvami primerjamo *Sto let samote* z deli Bartha, Cooverja, Calvina, Eca, Pynchona, delno tudi Fowlesa, vsi pomenski signali usmerjajo v mitsko, in ne metafikcijsko branje« (Virk 285).

velja razumeti kot nekakšno ponovno začaranje preveč streznjenega sveta; nasprotno zna ontologija Garcíe Márqueza skozi bogata prizorišča tropskih barv in eksotičnih anekdot vselej potegniti precej strogo potezo, ki je bistveno romaneskna in ne predstavlja vrnitve v epski okvir. Če natančno beremo njegove tekste, lahko opazimo, da ima pri njem vse, kar je čudežno, prej strukturo Kafkovega prepoznanja vrste hiš za zaslonom Gradu kot pa vznika česa presežnega in pravljичnega. Čudež je mesto, v katerem se zadaj, za upanjem po transcendenci prikaže dokončna pripetost na imanenco zemeljskega obstoja. Medtem ko vsakdan še goji svoje male »spontane metafizike« in ves čas malce živi v oblakih, se magični dodatek zgodi le zato, da bi zdravi razum ponovno prilepil na zemljo. Ko v *Stotih letih samote* umre José Arcadio Buendía, García Márquez naslika čudovit prizor, vreden največjih avtorjev svetovne literature:

Kmalu zatem, ko mu je mizar vzel mero za krsto, so skozi okno zagledali, da je začel z neba pršeti dežek drobcenih rumenih rož. Vso noč so v tihi nevihti padale na vas in pokrile strehe, se nakopičile pred vrati in dušile živali, ki so spale na prostem. Z neba je padlo toliko rož, da so bile ob zori ulice pokrite z gosto odejo, ki so jo morali odmetati z lopatami in grabljami, da je bilo po ulicah dovolj prostora za mrtvaški spreved. (García Márquez, *Sto* 126–127)

Čudeži kot dogodki, ki dušijo živali, naredijo ceste neprevozne in nas pritiskajo k tlom, so pravzaprav le mesta razodetja imanence v transcendenci. Zato je magični kozmos Garcíe Márqueza tako poten, vlažen, blaten in lepljiv, in zato v njem ljudje bolehajo za furunkli in elefantiazami. Tudi za smrt se zdi, da zgolj označuje trenutek, v katerem se pot v onstranstvo dokončno izkaže za nemogočo.<sup>12</sup> Navsezadnje slavni »sto let samote« ni nič drugega kot ime za to zataknitev v tostranu in je le časovna mera ujetosti v lastno prerokbo: »In še preden je [Aureliano Babilonia] prebral poslednji stih, je že vedel, da nikoli ne bo zapustil sobe [...], saj rodovi, obsojeni na sto let samote, na zemlji nimajo drugega izhoda« (374).<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Primerov za to tezo bi lahko našli mnogo; citirajmo naslednjega: »Pilar Ternera je neke praznične noči umrla, ko je v gugalniku, spletenem iz ovijalk, bdela nad vhodom v svoj paradiz. Na njeno poslednjo željo so jo pokopali brez krste, sedeč v gugalniku, ki ga je osem mož z vrvjo spustilo v ogromno luknjo, izkopano na sredi plesišča. [...] To je bil konec. V grobu Pilar Ternere, med psalmi in cenenim biserjem vlačug, so gnili odpadki preteklosti« (343).

<sup>13</sup> *Ljubezen v času kolere* se konča kot srečna združitev starih ljubimcev, toda ko se v zadnjem prizoru kapitan na ladji zazre v junakinjo in v njenih trepalnicah zazna »prve odbleske zimske slane« (García Márquez, *Ljubezen* 368) in potem pogleda junaka, ga

Če potegnemo črto, se skozi vsakega od naših primerov zarisuje enaka logika.<sup>14</sup> Izza zaslona »simbolne hipostaze sveta« se razkrije njegova nekonsistenca, natanko ta »metafizična podkompencija«, da tako rečemo, pa junaka obsodi na narativno neskončnost.<sup>15</sup> V klasičnem romanu je »objektivna struktura sveta« še lahko zapolnila srce junaka ali pa ga vsaj prisilila v smrt, modernistični roman pa nam nemara skuša razkriti svet, ki mu umanjka natanko tiste resnice, ki bi še zmogla dokončevati naše zgodbe. Junak niti v smrti ne najde več svoje utehe, saj je običajno raje prisiljen ne v blaženo nesmrtnost v onstranu, temveč v krožno, večinoma mučno in nelagodno neumrljivost imanence. Neskončnost dvajsetega stoletja zato ni ne kozmična brezкраjnost ne božanska večnost, temveč le negativna odsotnost konca, ki se razprostre spričo manka transcendentnih garancij.

V teh okvirih se lahko sedaj lotimo branja romana *Pianistov dotik*, ki ga bomo interpretirali kot poskus novega odgovora na inhibicijo dvajsetega stoletja, ki prepoveduje, da bi se fabula še smela končati. Kajti zdi se, da v njem ni najti motiva, ki ne bi bil nazadnje podrejen

---

preseneti »zakasnela tesnoba, da življenje, bolj kot smrt, nima meja« (369). To razodetje márquezovske brezmejnosti pa se lahko utelesi le še pod nenavadnim »kužnim znamenjem«, saj – da bi potovanje ljubimcev smelo trajati večno – kapitan na ladji razobesi rumeno zastavo okuženosti s kolero.

<sup>14</sup> Morda bi lahko, z Bahtinovim izrazom, govorili celo o specifičnem »kronotopu« dvajsetega stoletja, ki bi ga smeli imenovati *kronotop mejne brezmejnosti*. Takole denimo Bahtin opiše »kronotop meje«: »Pri Dostojevskem, na primer, so *prag* [...] in sosednji kronotop (stopnice, predsoba in hodnik) [...] osrednji kraji, kjer se godijo njegova dela, kraji kjer prihaja do kriz, padcev, vstajenj, prerodov, spregledanj, odločitev, ki vplivajo na celotno človekovo življenje. Čas v tem kronotopu je pravzaprav trenutek, ki kot da ne traja, kot da je izločen iz normalnega minevanja biografskega časa« (Bahtin 362). Dostojevski vselej uprizarja velike narativne zgotovitve, v katerih se zgodi več reči, kot bi jih običajni čas smel dovoliti, a vendar si lahko zgodba ravno od teh trenutkov obeta svoje največje obrate in prelome. Nasprotno v dvajsetem stoletju naracija gravitira k meji, kjer se sama meja razpusti, čas pa kvečjemu razredči: od neke točke naprej se grad ne kaže več kot grad, smrt ne več kot smrt, čas ne več kot čas.

<sup>15</sup> Morda ta razvoj v literaturi hkrati odslkuje podoben premik, ki ga je mogoče zaznati v filozofiji. Zadnja pozicija, ki je še lahko razglasila obstoj »objektivnega duha«, je bila Heglova. Po njegovi smrti pa se zdi, da so bili veliki filozofi, pa tudi znanstveniki, pogosto prisiljeni izumljati pojme nekakšne fatalistične repetitivnosti biti. V drugi polovici devetnajstega stoletja je tako Marx razvil vrsto konceptov samonanašalnega avtomatizma, denimo cirkulacijo in samoopljanje kapitala, Nietzsche pa večno vračanje enakega. V dvajsetem stoletju je potem Freud gonom življenja zoperstavil krožne in v sebi neskončne gone smrti, Heidegger je postuliral usodnostno dogodje resnice, Lacan *jouissance* in gon, kolikor je nezvedljiv na željo, Deleuze ponavljanje, Luhmann reprodukcijo sistema, ki si »konca ravno ne želi«.

tej eni pretenziji, ki skuša formo konca oropati njene metafizične pravice in moči.

### ***Pianistov dotik, roman o brezkončnosti brezkončnosti***

Zgodba pripoveduje o genialnem pianistu Gabrijelu Goldmanu, zasnovanem po zgledu Glenna Goulda. Že ta izbira pove veliko. Na mestu je namreč vprašanje, zakaj je junak pianist in zakaj je genij. Vendarle je po uvidu Wilhelma Meistra v lastno netaleantiranost junakova nadarjenost postala literarno nekoliko nehvaležna lastnost. Kot bomo videli, s tem presežnim elementom kreacije roman na tehtnico narativnih ravnovesij skuša postaviti na stran junaka nekakšen absolutni prebitek, božansko iskro, dodatek neposrednega in nenapovedljivega, ki bo vsem ostalim pripovednim funkcijam spremenil predznak. A odkod potreba ravno po tem absolutnem »subjektivnem presežku« nad svetom, po genialnosti?

Odgovor se verjetno skriva v novi pokrajini sveta, ki je zavladatale enaindvajsetemu stoletju. Zdi se, kot da si naš čas celo velikih ekstravaganca modernizma, mračne kufkofske opresivnosti, proustovskih hipohondričnih megalomanij, beckettovskih apokaliptičnih scenarijev ali márquezovske tostranske, viskozne magije, ne more več privoščiti, temveč se nekako programsko normalizira, profanizira in trivializira. Tako je izrecni Komelov zastavek prav poskus, da bi naslikal podobo do konca razčaranega sveta. Eden ključnih prizorov romana kaže Gabrijelovo začetno učno uro igranja na klavir. In prva lekcija, ki mu jo da učitelj, je popolna desublimacija tega na videz čarobnega instrumenta:

Na jutro prvega učnega dne so se vaje začele s tem, da je učitelj svojemu mlademu učencu predstavil glasbilo, s katerim imata opravka. Po svojem še vedno trdnem dialektičnomaterialistčnem prepričanju je namreč menil, da mora v izogib glasbenemu misticizmu najprej razložiti mehaniko instrumenta. Odprl je pokrov od potovanj na vseh straneh potolčene čajke, dvignil vnuka v naročje in mu od zgoraj kazal, kako ob pritisku na tipko mehko obložena klavirica udarjajo po jeklenih, v baker ovitih strunah, ki zvenijo, dokler se ne dvigne prsta ali dokler same ne odzvenijo: »Vidiš, nič čudežnega ne leži za tem orodjem, ki ga je iznašel človek, prav kot je izumil meč ali kolo. Osvojiti moraš tehniko, da bi lahko obvladal mehaniko naprave, ki bo brezprizivno ubogala tvoje ukaze. Toda nikar ne podcenjuj, kajti – kot je dejal veliki Anton Grigorjevič Rubinštejn – ko igraš klavir, ne igraš samo enega, temveč sto instrumentov!« (Komel 52)

Magični objekt za vsakega pianista je tako zveden na goli mehanizem tipk, kladiv in strun, na skupek materije, ki zadaj, za svojo bleščečo površino ne skriva nobene skrivnosti več. Še več, Gabrijel kasneje, v enajstem poglavju z naslovom »Délire de toucher«, obišče Steinway Hall, glasbeni muzej ob tovarni znamenitih klavirjev *Steinway & Sons*, in tam mu pokažejo avtomat, ki igra sam od sebe:

z mastjo podmazano napravo in njena mehanično premikajoča se kladivca, ki so pritiskala na podložene tipke, premikajoč druga kladivca pod pokrovom; tolkala, pritrjena na konice dolgih podaljškov naprave, so po obliki namenoma ali nenamenoma spominjala na človeške prste, hidravlične cevi, ki so omogočale kalibrirano udarjanje po tipkah, pa na ožilje in mišičevje pod kožo.

Ves ta proces slepega udrihanja po tipkah, vse to igranje klavirja brez pianista, je Gabrijela neogibno spomnil na provokativni stavek njegovega preminulega učitelja: »Glasba brez glasbenika – prihodnost glasbe?« (157–158)

Če je resnica mehanizacije sveta v tem, da nazadnje ne potrebuje več človeka, ki je ta svet ustvaril, se tukaj vendarle izvrši določena premena glede na modernizem. Pri Kafki je stražar pred »vrti Postave« umirajočemu možu z dežele rekel, da so bila vrata zgrajena le zanj in se bodo zaprla, ko bo umrl; razkroj reči v času je pozival Proustov jaz, naj popiše njihovo vztrajno vračanje v spominih; konec sveta je pri Beckettu zahteval nenehno govorjenje; celo pri Garcíi Márquezu so prerokbe junake silile v njihovo izpolnjevanje; tukaj pa se, nasprotno, svet na junaka v bistvenem smislu ne naslavlja več. Realnost se, na prvi pogled podobno kot pri inavguraciji modernega romana, pri *Don Kihotu*, začne kazati kot nekaj vsakdanjega, streznjenega, celo rutinskega in vulgarnega, toda njena subsistenca je že tako oropana vseh metafizičnih pretenzij, da se nam lahko prikazuje le še kot velika inscenacija odvečnosti človeka.

In zdi se, da si je kot protiutež temu poslednjemu razčaranju sveta Komel zamislil *element ponovnega začaranja*, Gabrijela Goldmana, ki je, kot pove naslov romana, predvsem človek dveh lastnosti, demoničnega odnosa do glasbe in bolestrnega odnosa do dotika. Na ozadju že povsem samoumevne dehumanizacije sveta tako vznikne do norosti senzibilizirani junak, ki svoje mesto v svetu označuje le prek vrste obsesij: po eni strani posluša glas notranjega dajmona, ki mu veli igrati klavir, po drugi strani pa ves čas le pazi, da se ga nobena stvar zunanjega sveta ne bi v nobenem trenutku dotaknila. Komelov odgovor na to novo stanje sveta nemara ni edini možen, je pa ena od možnosti; nasproti svetu, ki nima junaku več nič povedati, zasnuje junaka, ki ga določa napor večnega ohranjanja lastne nezvedljivosti na pogoje sveta, ki njega ne potrebuje

več. Zato bi se veljalo posvetiti specifični naravi te literarne figure. Na kratko si oglejmo njegovo genezo in njegovo narativno funkcijo.

Kako lahko v današnjem svetu, v katerem nam niti vera v iluzije niti smrt herojev nista več ostali v spominu, in kjer si morda še koncev zgodb ne želimo več, junak prevzame funkcijo izvoda narativne neskončnosti? To je nemara vprašanje, ki tvori formativni princip *Pianistovega dotika* in navsezadnje vzpostavi koordinatni sistem, znotraj katerega bodo sovpadle vse estetske ravni Komelovega romana: tako ironični slog, poln malih zastranitev in refleksij v stilu Nabokova, kot nelinearna, anekdotična pripoved, velike časovne zanke, efemerna, skoraj nadrealna ljubezenska epizoda, kot nazadnje predvsem oba glavna motiva, glasba in dotik. Odkod torej ta osrednja tema romana? Čemu ravno glasba in dotik? Zakaj bi v današnjem pretežno vizualnem svetu, za katerega pravijo, da je »postmetafizičen« in »ekonomsko determiniran«, še pisali romane o pianistih in njihovih taktilnih fobijah? Kako je mogoče, da se sredi medlega in plitvega sveta izoblikuje tako obsesivni, manični junak?

Kdor je prebral roman, je nemara zaslutil, da sta glasba in dotik pravzaprav izbrana kot privilegirana medija svojega lastnega imaterialističnega obrata, premene v tišino in nedotakljivost. Goldmanova glasba, njegov pianistični talent, nazadnje ni nič drugega kot *način proizvodnje tišine*. Učitelj ga že na začetku njegove glasbene poti uči, kako naj pritisne le na eno tipko klavirja, zdaj močno, potem nežno, in posluša njen zven do točke, ko poneha:

Pri vsaki naslednji prav tako naključno izbrani posamezni noti je Gabrijel ponovil vajo najglasnejšega in najtišjega dotika, pri čemer ga je stari Bruvel učil potrpežljivega poslušanja zvoka od začetka do konca, od najvišjega do najnižjega zvena, ko je že odzvanjala komaj slišna tišina. (54)

In po vsakem Goldmanovem koncertu se najprej razleže tišina kot edini avtentični učinek glasbe, navsezadnje kot edini element, v katerem junak sploh lahko obstaja. Če se denimo Gabrijel za pianistični koncert obleče v črno, je to zato, ker je treba »s črnino vsakič znova počastiti nesmrtno smrt glasbe, ki drugače od slike ali kipa po zadnjem taktu izzveni v nedotakljivo tišino« (115). Kot kaže, prav glasba Gabrielu omogoča popolno koncentracijo doživetja tistega, česar eksistenca v realnem svetu nikoli ne dovoljuje povsem: biti absolutno nedotaknjen.

*Pianistov dotik* je tako manj knjiga o dotikanju kot o strahu pred njim, zato pred nami razprostre pravo klinično anamnezo haptičnih patologij. Med hojo po cestah se denimo junak panično boji, da bi se



mimoidoči obregnili vanj, v bolnici pa izkuša neznosnost transfuzijske igle, ki predre njegovo kožo. Glasba je verjetno najmanj mimetična in intencionalna od vseh umetnosti, in prav v tem artističnem absolutizmu prejme dovolj precizno »romaneskno« funkcijo: junaku zagotavlja idealni ščit, ki presežke notranjosti zmore varovati pred vdori zunanosti. Od te zastavitve navsezadnje živi celoten roman; če bi morali izpisati njegovo implicitno tezo, bi rekli, da je le nekakšna uprizoritev popolne nemoči zunanje realnosti v soočenju s kreativno osebnostjo Gabrijela Goldmana.

Kako bi torej lahko opisali ontološko strukturo sveta, ki poraja tako nedotakljivega junaka? Kot smo videli, je svet že v dvajsetem stoletju zapravlil tisto simbolno strukturo, ki bi našim dejanjem pripisala trajno vrednost, markirala našo posebnost v goethejevski omiki ali pa nas vrnila v naročje tolstojanske skupnosti. Zunanost je izgubila pravico, končevati naše zgodbe. Toda literarni svet dvajsetega stoletja je junaka še vedno zadolževal in ga vsaj silil v nelagodje neskončne naloge. Tisto, kar je svetu dajalo to moč, je bila ravno razlika med simbolno projekcijo in njenim neuresničenjem, torej razlika med Gradom in gradom, med velikim Jazom in malim jazom, med Besedami in neimenljivostjo, med transcendenco in imanenco. V tem razmiku je naracija postala neskončna, toda v tej neskončnosti je svet junaka vendarle še potreboval. Pri Komelu pa niti osnovnega simbolnega uokvirjenja realnosti ni več, izza katerega bi se pokazal njen razkroj. Materialna profanost sveta je že postala aksiomska in je privzela status izhodiščnega stanja, tako da se zdi, da od sveta kaj več nismo niti pričakovali. Kot smo videli, je klavir že v prvi lekciji razgaljen kot golo mnoštvo tipk, klavir in strun. Priostreno povedano je pri Kafki grad sprva še bil Grad, pri Komelu pa klavir nikoli ni bil Klavir. In ker ni več niti tega minimalnega razmika med simbolno investituro in zaostajanjem realnosti, lahko svet, ki ga Mirt Komel ves čas opisuje kot v en sam plitek zaslon sploščeni skupek bežnih pojavov, pravzaprav le nemočno čaka na junakove presežke, na njegove iracionalne, od ničesar zunanjega motivirane izbruhe igranja na klavir.

V tej zastavitvi tiči razlog Goldmanove labilne, neoprijemljive, skorajda vampirske eksistence, ki življenje junaka zvede zgolj na nihanje med dvema skrajnostma, na hipne navdihe in presežke notranjosti na eni strani in varovanje svoje nedotaknjenosti od zunanjih reči na drugi. Velika posebnost romana je prav v doslednem slikanju prizorov, v katerih je žogica vselej na strani junaka in nikoli na strani sveta. Junak tako ni več modernistični, joyceovski »fenomenološki« subjekt, ki kot goba vpija zunanje vtise, niti Musilov »mož brez posebnosti« kot čim

bolj prazni medij družbenih in zgodovinskih dinamik, temveč subjekt, pred katerim svet izgublja svoje barve, oblike in zgodbe; pred obličjem Gabrijela Goldmana svet postane tisti, ki je *ohne Eigenschaften*. Na ozadju totalne deflacije zunanosti, ki se na junaka ne obrača in se ga niti več ne dotika, pa junak postaja on sam le skozi vzgibe notranjosti, za katere zunanost ni dala nobenega povoda. Morda nam svet, ki od nas ne pričakuje ničesar več, pravzaprav nalaga kreacijo. In od vsakdana v nesmiselnem svetu ostane le še to, da ves čas brundamo predse; tako se namreč glasi ena od iniciacij Komelovega junaka:

Sicer pa jo je posnemal še v nečem drugem, kar je botrovalo njegovemu najzgodnejšemu dojetanju glasbe: mater je vedno videval srečno in nasmejano, njeno dobro počutje pa je pripisal temu, da si vseskozi poje. Deček iz svoje perspektive ni mogel videti od gospodinjskega dela utrujenega obraza ženske, saj mu je vedno, ko se je obračala k njemu, namenjala samo nasmeh. Prav tako tudi ni mogel videti, da se je, prikrivajoč solze z nasmehom, v žalosti pogosto umikala stran od njega, ko v paničnih napadih obupa ni vedela, kaj narediti z otrokom, ki je tekom odraščanja kazal vse bolj neobvladljive in vse bolj strašljive popadke nečesa nikomur razumljivega. (22)

Funkcija glasbe s tem postane dovolj očitna; igra vlogo *medija gojenja nedotakljivosti*, ki jo junak potrebuje, da bi ohranjal svojo »narativnost« znotraj malih zgodb svojega sveta. Roman ponuja cel niz pripovednih nastavkov, ki nalašč ostajajo begotne, nedokončane skice. Tako se pred nami izriše družinski milje premožnega, stremuškega očeta in občutljive matere, pa prikaz poklicnega vzpona, ki junaka postavlja v okolje povzpeticov in rivalov, potem diagnoza časa, ki vse, tudi glasbo, nemilostno mehanizira, in nenazadnje ljubezenska zgodba s fantomsko Ester, kjer se v eno zlijeta dve sicer nedotakljivi bitji. Toda ko Gabrijela Goldmana spremljamo po njegovih sprehodih po mestnem vrvežu, pri obisku kavarne, pri komajda oprijemljivem ljubezenskem aktu, dobimo občutek, da vsi ti motivi ne služijo niti rekonstrukciji življenjske zgodbe ali rekapitulaciji odraščanja, niti globinski psihoanalizi družinskega romana ali panorami neke dobe, temveč prej le zarisujejo kontrastno ozadje, pred katerim se izvršuje nekakšna junakova samoapoteoza, ki izraža njegovo večno nezvedljivost na zunanje pogoje sveta.

Če torej Don Kihot nazadnje odvrže svojo viteško masko, Wilhem Meister pa žrtvuje svojo največjo strast, ljubezen do gledališča, Goldman zgolj postaja to, kar je od nekaj že bil: *monument sredi sveta brez skrivnosti*. Tako je že v zgodnjem otroštvu deloval kot nekakšna transcendenca sredi imanence; ko denimo v družinsko stanovanje udari

strela in razbije šipo, leteči drobci stekla kot po čudežu ne ranijo nadarjenega otroka: »Gabrijel je sedel tam sredi neštetihi koščkov in odenkov ostrine – nedotaknjen« (38). Kot tak Goldman uteleša nekakšen apriorni antinarativni moment znotraj vseh ostalih protonarativnih motivov. V svoji nezemeljski inspiraciji skrbi za nenehni odmik od možnosti, da bi se iz pripovednih nastavkov smela izoblikovati klasična zgodba. Težišča med junakom in svetom so se nemara premestila. Prej svet ni dovolil konca zgodbe junaku, sedaj je junak tisti, ki svetu ne dovoli, da bi zdrknil v udobje končnosti.

Nazadnje avtor junakovo monumentalno nedotakljivost vendarle popelje še za korak naprej. Gabrijel Goldman je živi spomenik, ki ne pozna ne začetka ne konca časa in s svetom ni zmožen skleniti niti tistega skrajnega kompromisa, po katerem bi smel umreti. Zato je izbira mesta, na katerem se postavi zadnja pika, toliko bolj kočljiva. In tukaj Mirt Komel potegne morda najbolj suvereno potezo cele knjige, njeno dovršitev: v poslednjem dejanju pianist postane skladatelj, ki zažge svoje prvo delo. Seveda se zdi, da se pisatelj poslužuje figure genija le zato, ker je opna, ki je prepustna zgolj v eno smer; medtem ko ne dovoljuje, da bi svet posegal vanj, ima genij vselej pravico, da iz sebe v svet izvrže svoje presežke. Prej še nekontrolirani izbruhi igranja na klavir se zato na zadnjih straneh romana umaknejo in dajo prostor stvaritvi nove, še nikoli slišane kompozicije. Če smo rekli, da roman dvajsetega stoletja odgovarja na vprašanje, kako zgodbo narediti nekončljivo, tedaj so tukaj, na začetku enaindvajsetega stoletja, vzvodi tega upiranja koncu prestavljeni v tisto junakovo notranjost, ki zmore doseči stanje infinitne samoreferencialnosti. Zato lahko sklepno poanto *Pianistovega dotika* nemara beremo kot še zadnji, skrajni napor ohranjanja momenta neskončnosti kreacije. Ko namreč Goldman napiše svoje prvo delo, *Un quasi qualcosa*, se zdrzne, da je »njegovo življenje lahko zapisano na notnem črtovju v podobi tistih črtic in glavic in prečk« (176). Kot nedotakljivi se očitno ne more sprijazniti s tem, da nekaj tako nesvetnega, kot je kreacija, konča v materialnosti zapisa; morda ga obide srh, da ob meji tinte na papirju inspiracija vendarle doseže svoj »konec«. Prikazenski Kafkov grad je le kup nagnetenih malih hiš, umetniško delo pa je nazadnje le zaporedje mrtvih znakov na papirju. Zato je, v zadnjem stavku romana, Goldman »prižgal papirje, z njimi namesto svetilke vstal in odprl okno, nato pa stegnill roko in razprl dlan, da se je papir preobrazil v pepelnatega metulja, ki je odplahutal v nič« (176). Kar Goldmana povzdigne v status literarnega junaka, ni toliko dejstvo, da je genialen, kot prej to, da je stvarnik, ki uniči svoje delo. Morda je »obsojen na kreacijo«, toda nje-

gova stvaritev nazadnje ni nič drugega kot nič sam. Tako kot K. pred podobo razčaranega gradu obstane in se vrne nazaj v vas, tako je tudi poslednje dejanje genija, ki svetu ne dovoli konca zgodbe, zgolj vrnitev na mesto, ki je en korak pred materializacijo umetniškega dela, torej tja, kjer je trenutek ustvarjanja še bil neskončen.

## LITERATURA

- Bahtin, Mihail. *Teorija romana*. Prev. Drago Bajt. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.
- Beckett, Samuel. *Neimenljivi*. Prev. Aleš Berger. Maribor: Založba Obzorja, 1989.
- Cervantes, Miguel de. *Don Kihot. Drugi del*. Prev. Niko Košir. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1973.
- Connolly, Cyril. *100 Key Books of the Modern Movement from England, France and America 1880–1950*. London: Allison & Busby, 1986.
- Dolar, Mladen. »Kamen in glas – od Hegla do Becketta«. *Problemi* 45.4–5 (2007): 5–39.
- Flaubert, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*. Pariz: Louis Conard, 1910.
- García Márquez, Gabriel. *Ljubezem v času kolere*. Prev. Nina Kovič. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1987.
- – –. *Sto let samote*. Prev. Alenka Bole Vrabec. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Učna leta Wilhelma Meistra II*. Prev. Štefan Vevar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998.
- Kafka, Franz. *Proces*. Prev. Jože Udovič. Ljubljana: Založništvo slovenske knjige, 1991.
- – –. *Grad*. Prev. Jože Udovič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967.
- Komel, Mirt. *Pianistov dotik*. Novo mesto: Goga, 2015.
- Lukács, Georg. *Teorija romana*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: Literatura, 2000.
- Pirjevec, Dušan. »Franz Kafka in evropski roman«. Franz Kafka. *Grad*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967. 5–65.
- Proust, Marcel. *Spet najdeni čas. Iskanje izgubljenega časa VII*. Prev. Radojka Vrančič. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1997.
- – –. *Ubežnica. Iskanje izgubljenega časa VI*. Prev. Radojka Vrančič. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1996.
- – –. *À la recherche du temps perdu VII. Le temps retrouvé II*. Pariz: Gallimard, 1927.
- Virk, Tomo. »Proti 'napačnemu branju'«. *Primerjalna književnost* 24.3 (2001): 279–289.
- Voltaire. *Kandid ali optimizem*. Prev. Oton Župančič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1975.

## The Modern Novel and the Invention of Narrative Infinity: Ruminations after Reading *The Pianist's Touch* by Mirt Komel

Keywords: Slovenian literature / European literature / novel / theory of the novel / Lukács, György / narrative structure / comparative studies / Komel, Mirt / Goethe, Johann Wolfgang von / Flaubert, Gustave / Kafka, Franz / Proust, Marcel / García Márquez, Gabriel

Drawing on a recent Slovenian novel by Mirt Komel *Pianistov dotik* (The Pianist's Touch), the article examines the difference between the narrative of the classical European novel, primarily nineteenth-century novel, still being brought to its end, and the increasing impossibility of the twentieth century to devise this kind of "end of the story." While in the nineteenth century the narrative could still hope to achieve closure, even though mostly in tragic terms for the hero, in the twentieth century the world is rather showed in the process of losing its symbolic structure, the process that condemns the hero to some sort of "narrative infinity": for instance, to the shame of Josef K. that outlives his own death in Kafka, the incarnation of Time in Proust, the continuation of the drive of speaking in Beckett, or the inability to seize the moment of death in García Márquez. In *The Pianist's Touch*, a twenty-first century novel, even this hindmost difference between the symbolic investiture and the respective falling short of reality collapses, a difference that still interpellated and obliged Kafka's heroes, which is why Komel's protagonist can only become an utterly untouchable monument in the midst of a disenchanting world.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.091-31

821.163.6.09Komel M.



# Mitokritika in sodobna literarna veda

Metka Zupančič

Univerza v Alabami, Tuscaloosa, ZDA  
mzupanci@ua.edu

*Mitokritika se je kot ena izmed smeri v sodobni literarni teoriji oblikovala v Franciji predvsem po zaslugi antropologa Gilberta Duranda in njegovega ključnega dela Les structures anthropologiques de l'imaginaire (1969). Pojavila se je kot sinteza med pretežno racionalistično usmerjenim strukturalizmom in religiološkimi obravnavami mitološke tradicije v literarnih delih. Osnovna dilema, ki jo je poglobljeno načela mitokritika, zadeva jedro literarnih ali širših humanističnih ved, se pravi spraševanje o ciljih in »primernih« metodah za obdelavo gradiva, ki je v svoji zasnovi pretežno »neracionalno«, povezano z globljimi sferami človeške biti, bivanja in ustvarjalnosti, in se torej udejanja s pomočjo legend, arhetipov in simbolov. Današnja, »nova« mitokritika, ki jo srečujemo predvsem v Španiji pa tudi v Belgiji in Franciji, se zaveda nujnega odpiranja k interdisciplinarnosti in novim oblikam umetniškega izražanja, ki jih pogojujejo sodobni tehnološki dosežki. Odprto pa ostaja vprašanje znanstvene (bolj ali manj racionalistično usmerjene) metode, s katero je mogoče najustrezneje analizirati mite v sodobni umetnosti in še posebej v literaturi.*

Ključne besede: literarna veda / literatura in mitologija / mitokritika / racionalno in neracionalno / legende / arhetipi / simboli / Durand, Gilbert

Šestdeseta leta prejšnjega stoletja so za literarno vedo in še posebej za *raziskovanje mitov* zanimiva in pravzaprav ključna. Če pogledamo, kaj se je istočasno dogajalo v Severni Ameriki in Evropi, še posebej v Franciji, opazimo predvsem dve smeri. Francozi so se, skladno s tradicijo v svoji literarni vedi, vsaj na videz skoraj večinsko odločili za bolj »znanstven« pristop v okviru prevladujočega strukturalizma. Slednji se je udejanjal v različnih »kritičnih« šolah, kot sta bili psihokritika ali sociokritika, pa tudi bolj splošno v družbenih vedah, na primer v antropologiji, ki se je v tem obdobju ukvarjala z različnimi verstvi, obredi in »primitivnimi« legendami. V Severni Ameriki so se na univerzah že takrat pojavljali oddelki za religiologijo, ki so dopuščali močnejše naslanjanje recimo na C. G. Junga in na bolj paradoksalno logiko dopolnjevanja nasprotij in sobivanja nasprotujočih si tendenc. Po drugi strani pa so prav v Severni

Ameriki nadaljevali s preverjeno metodo: v strokovnih spisih je veljalo – in pogosto še velja – za izhodišče postaviti že uveljavljeno hipotezo ali vodilno misel, ki jo nato razprave bolj ali manj samo še potrjujejo in redkeje postavljajo pod vprašaj. Osnovna dilema v obeh kontekstih zadeva konec koncev jedro literarnih ali širših humanističnih ved, se pravi spraševanje o ciljih in »primernih« metodah za obdelavo gradiva, ki je v svoji osnovi (in zasnovi) pretežno »neracionalno«, torej vezano na globlje sfere človeške biti, bivanja in ustvarjalnosti. Skozi človeško zgodovino so vprašanja o smislu življenja, narojevanja in umiranja našla svoj privilegirani prostor v različnih mitskih strukturah, ki jih najdemo tudi v ozadju verskih sistemov. Pri tem se je treba strinjati, da je tudi verske ideologije mogoče razlagati kot skupek mitov, če se je mogoče sklicevati na zelo shematsko opredelitev, na osnovi katere so miti zgodbotvorni procesi v naši zavesti, ki se neizogibno opirajo na naša prepričanja in naše predstave o svetu (Zupančič, *La mythocritique* 7, 13–14).

Najbrž ni čudno, da se prav okoli raziskav mitov in naracij, v katerih se ti udejanjajo, zato še naprej krešejo nasprotna mnenja o najučinkovitejših pristopih za njihovo razumevanje, za analizo in hkrati za posredovanje doseženih rezultatov. Metodološke konflikte ali nasprotja bi torej lahko videli kot (še vedno nerešena) trenja med »sakralnimi« in »profanimi« pristopi k človeški ustvarjalnosti (v literaturi ali v umetnosti nasploh), kar vsekakor zadeva tudi uporabo in razumevanje hermenevtike ali različnih oblik eksegeze. Pričujoči pregled na vsa podobna vprašanja ne more ponuditi poglobljenih odgovorov, želi pa na primeru razumevanja mitov v literarni vedi prikazati glavne tendence v zadnjih petdesetih ali šestdesetih letih. Te so vsaj delno lahko tudi indikatorji za širše pojave v sodobni humanistiki in odraz predvsem zahodnjaške, širše evropske zavesti.

## Študij mitov in severnoameriške usmeritve

Za teoretično metodo, ki raziskuje prisotnost mitov, simbolov in nasploh imaginarnega v literaturi in umetnosti, se je v frankofonem kontekstu uveljavil izraz »mitokritika« (*la mythocritique*), ki so se ga v Severni Ameriki oprijeli pretežno le v francosko govorečih predelih. »Kritika« je pri tem razumljena kot oblikovanje (teoretičnih) pozicij vedno v neposredni navezanosti na obravnavano gradivo. Drugače povedano, teoretični zaključki so nekako »spojeni« s tekstovno analizo in je za razbiranje bistvenih ali ključnih postavk torej potrebna posebna bralska pozornost. V anglofonem sklopu se metoda morda prav zato ni



močneje uveljavila; »myth criticism« ni pogost termin, tudi ne dosledno uporabljan ali razumljen. Avtorje, ki so odločilno vplivali na študij mitov v Severni Ameriki, pa je treba najpogosteje iskati drugje kot v literarnih vedah, saj so akademsko delovali npr. na oddelkih za religiozne študije. Tako je Mircea Eliade (1907–1986), eden izmed najbolj uveljavljenih zgodovinarjev religije in mitov, od leta 1957 do upokojitve leta 1983 deloval na Univerzi v Chicagu. Glede na obdobje, ki ga je po drugi svetovni vojni preživel v Franciji, je svoja številna dela (poleg nekaterih v rodni romunščini) napisal v francoščini, njegov mednarodni ugled pa je prispeval, da so bila skoraj sočasno prevedena predvsem v angleščino in kasneje tudi v številne druge jezike. Njegovo temeljno delo *Traité d'histoire des religions* (1949; angleški naslov *Patterns in Comparative Religion*, 1958), je prevedeno v slovenščino kot *Zgodovina religioznih verovanj in idej* (1996). Poleg tega sta morda njegovi najbolj znani deli *Le Mythe de l'éternel retour* (1949; angl. *The Myth of the Eternal Return*, 1954, in tudi *Cosmos and History*, 1959), v slovenščini *Kozmos in zgodovina: miti o večnem vračanju* (1992), in *Aspects du mythe*, sočasno objavljen leta 1963 v angleščini kot *Myth and Reality*.<sup>1</sup> Z ozirom na Eliadov izjemen opus in neizpodbiten vpliv ne samo na religiologijo, ampak nasploh na raziskave mitov, se zdi precej zanimivo, da se je v slovenski prostor poleg že omenjenih prevodov prebilo razmeroma malo njegovih del, na primer knjigi *Romuni: kratka zgodovina* (1998) ter *Joga, nesmrtnost in svoboda* (2011), pa tudi trije eseji, »Religioznost v modernem človeku« (1974), »Dioniz ali znova najdene blaženosti« (2006) ter »Šamanizem in arhaične tehnike ekstaze« (2006).

Eliadov pogled na mite je povezan s sakralnostjo v smislu njegove opredelitve, da je človeško bitje v osnovi nagnjeno k religioznosti:

Eliade zagovarja stališče, da obstajajo kot osnova za razlago religioznega prvinski, univerzalni in koherentni simbolni sistemi. Jezik religije je simboličen in vedno usmerjen više, k transcendentnim religioznim pomenom. Človeška bitja je razumel kot religiozna (*homo religious*) in kot simbolna (*homo symbolicus*). [...]

Miti so simbolne, sakralne pripovedi o tem, kaj se je dogajalo v davnih, mitskih časih. Sakralne zgodbe tako nudijo vzore, da si verujoči ljudje laže pojasnjujejo življenjske preizkušnje in jim znajo biti kos, v soočenju na primer z zgodovinskimi in časovnimi omejitvami, nerazumljivim trpljenjem, nepričakovano in

<sup>1</sup> Številni prevodi, tako recimo hrvaški, *Mit i zbilja*, 1970; nemški, *Mythos und Wirklichkeit*, 1988; in španski, *Mito y realidad*, 1999, so morda nastali na osnovi angleške verzije; makedonski prevod *Aspekti na mitot*, 1992, pa se očitno opira na francoski izvirnik.

tragično smrtjo ter odtujenostjo, zaradi česar so ljudje izgubljali globlji občutek za smisel življenja. Miti se udejanjajo skozi obrede in druge posvečene dejavnosti. Eliade zatrjuje, da so kozmogonije, torej miti o nastanku sveta in podobni miti o našem izvoru tako najkoristnejši. (Allen, »Mircea Eliade«<sup>2</sup>)

Za opredelitev mitov v literarni vedi je v severnoameriškem kontekstu poskrbel predvsem Northrop Frye (1912–1991), ki je kot profesor angleščine deloval na Univerzi v Torontu (Kanada). Kot literarni zgodovinar in teoretik je na temelju svojih raziskav del Williama Blaka prišel do sklepa, da vso literaturo neizogibno opredeljujejo miti in simboli, kar je v svojem najvplivnejšem delu *Anatomy of Criticism* (1957; slov. prevod *Anatomija kritičtva*, 2004) oblikoval v svoj sistem imaginarnega in s tem močno vplival na teoretike v ZDA, na primer na Harolda Blooma in Geoffreya Hartmana (Ayre), čeprav se niso posebej ukvarjali z mitološkimi ali simbolnimi študijami: »Pritegnilo jih je Fryejevo vztrajanje, da literarna kritiška teorija ni samo daljna sorodnica filozofije, psihologije, lingvistike ali estetike, temveč simbolno koordinirana disciplina, ki služi kot okvir za obravnavo človeške domišljije« (Ayre).

Knjigo *Anatomija kritičtva* sestavljajo štiri obsežni eseji, od katerih je tretji, »Arhetipsko kritičtvo: teorija mitov«, v celoti posvečen arhetipom. V njem Frye v enem od podpoglavij natančneje opredeli teorijo mitov. Pred tem že v prvem eseju pojmuje mit kot zgodbo o nadnaravnih bitjih, herojih ali še raje bogovih (39), pozneje pa v drugem eseju pojasni, da do mitske zgodbe pride na podlagi organizirane postavitve in skladnega združevanja arhetipov (112). Arhetipi so nosilci simbolov, ki niso nujno vsi univerzalni, veliko pa se jih vzporedno pojavlja v različnih kulturah in so zlahka prepoznavni tudi v raznolikih okoljih (111). Njegov projekt, kot ga predstavlja predvsem v tretjem eseju, je usmerjen k racionalizaciji literarnih fenomenov (125),<sup>3</sup> kamor vsekakor prištevata mite, arhetipe in simbole, njihova vloga pa se pri njem pogosto prekriva.

V širši javnosti je na vzporednice med različnimi kulturami najbolj odmevno pokazal Joseph Campbell (1904–1987), religiolog in profesor na ameriški univerzi Sarah Lawrence College. Najbolj se je uveljavil s knjigo *The Power of Myth* (1988), ki se navezuje na serijo istoimenskih televizijskih oddaj o vlogi mitov v različnih kulturah, v

<sup>2</sup> Prevodi v slovenščino so delo avtorice, če ni drugače navedeno.

<sup>3</sup> Frye v izvirniku uporablja sintagmo »rational account of some of the structural principles of Western literature« (133), medtem ko se je prevajalka odločila za »strnjen prikaz strukturalnih principov zahodne literature«, kar seveda zabriše pomembno razsežnost izvirnega zapisa (kurziva je dodana).

katerih je nastopal z novinarjem Billom Moyersom. Njegov opus je izredno obširen: ukvarjal se je s primerjavami med vzhodnjaškimi in zahodnjaškimi mitskimi podobami, ki se oblikujejo v širše sisteme, ter opozoril na mitski substrat tudi pod vsakodnevnimi (ne)herojskimi dogajanjem, še posebej v delu *The Hero with a Thousand Faces* (1949), kjer je sistemiziral iniciacijske faze herojskega dozorevanja; v slovenskem prevodu sta na voljo dve inačici, *Junak s tisoč obrazi* (sicer le eno poglavje; 2004) in *Junak tisočernih obrazov* (2007). Njegov pristop je koristen pri razbiranju simbolov in mitskih vzorcev tudi v tistih književnostih, ki jim zavestno navezovanje naracije na mitske modele morda ni blizu. Campbell je v slovenskih prevodih prisoten le še z deloma *Miti, po katerih živimo* (2007) in *Poti do sreče: mitologija in osebna preobrazba* (2010).

### **Mitokritika kot celostna literarna veda**

Francoska in tudi širša evropska mitokritika nikakor ni mogla zaobiti dognanj, do katerih je prišel Eliade, zagotovo bolj prisoten v frankofonem prostoru kot njegovi severnoameriški sodobniki, čeprav pogosto označen za pretežno desničarskega in tradicionalističnega mistika (Zupančič 2001, za obravnavo Ellwoodovega pogleda na Eliadeja). Ne glede na neizogibno navezovanje na študij religij in sorodnih ideoloških sistemov si je mitokritika poskušala zagotoviti upoštevanja vredno mesto v laičnem in prevladujoče racionalističnem strukturalizmu (glej Wunenburger 1994). Lahko bi rekli, da je mitokritika želela v tem kontekstu ponuditi drugačen način mišljenja in strokovnega udejstvovanja, veliko bolj celostno in rizomatično, namesto linearnega utemeljevanja izhodiščnih postavk. Predvsem se je trudila razviti svoje literarnoteoretske metode in ne uporabljati sorodnih ved ali se dodatno opirati recimo na antropologijo, klasično filologijo ali psihoanalizo. Po svoje je paradoksalno, da je mitokritiko celo v literarni vedi vendarle utemeljil antropolog Gilbert Durand, ki je svoje raziskave s prvim doktoratom začel na literarnem primeru Stendhalove *Parmske kartuzije* (*Le décor mythique de La Chartreuse de Parme: Contribution à l'esthétique du romantisme*, 1960). Na univerzi v Grenoblu je bil Durand leta 1966 med ustanovitelji prve in najmočnejše evropske raziskovalne skupine za študij »imaginarnega«, ki danes ne obstaja več. Z izrazom »imaginarno« je v enem samem pojmu zajel različne elemente mitov, simbolnih vzorcev, arhetipskih shem, skupaj z mitskimi pripovedmi ali legendami. Prelomno delo, ki še danes velja za naj-

bolj strukturirano obdelavo mitskih sistemov, je njegov drugi doktorat iz leta 1960,<sup>4</sup> *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969; ta objava velja za referenčno). Delo je zaradi izjemnega števila podatkov in neustavljivega navajanja kontrastiranih stališč njegovih predhodnikov težko brati, največja zasluga te izredno zgoščene študije pa je delitev »imaginarnega« na tri glavne sisteme ali »režime«, kot jih je imenoval Durand. Zelo shematično poenostavljeno bi lahko rekli, da dnevni režim zadeva ascendentne mitske podobe herojstva in premočrtnega delovanja navzgor in ven iz sebe, medtem ko v nočni režim spadajo podobe ponotranjenosti, nočnih elementov, sanj, pa tudi zastrašujočih pošasti. Durand se je vsekakor zavedal, da se oba režima dopolnjujeta in dostikrat prekrivata, zato je predlagal še tretji, mistični režim, ki je nekakšna sinteza obeh. Pretežno strukturalistično usmerjenost te študije kljub sistemizaciji mitskih pojavov označuje izredna dinamika, mobilnost v avtorjevem vseskozi analognem miselnem procesu, ki neprestano dodaja, vključuje, primerja in odpira nova obzorja. Delo velja za temeljni kamen mitokritike, vendar se v njem že kaže nujnost širjenja metodologije v smer tega, kar je Durand poimenoval »mitanalizo« (po modelu psihoanalize itd.), še posebej v delu *Figures mythiques et visages de l'œuvre* (1979). Mitanaliza pomeni, da se študije ne osredotočajo samo na mitske pojave v posameznih literarnih delih ali v humanistiki nasploh, temveč iščejo širše vzorce, ki so značilni za posamezna obdobja. Tako je ves tretji del v *Figures mythiques et visages de l'œuvre* (221–306) posvečen prehodu od mitokritike k mitanalizi, deveto poglavje (243–306) pa je namenjeno »Hermesovi vrnitvi«, se pravi Hermesu kot prevladujoči mitski figuri v dvajsetem stoletju. V sklepu (307–322) se Durand še enkrat vrne k osnovam svoje metodologije in povzame poglede na mitokritiko in mitanalizo, ne da bi njegove opredelitve natančneje pojasnile njegova prepričanja. Omeniti velja, da danes v študijah redko srečamo izraz »mitanaliza«, ker se zdi sam pojem »mitokritike« že dovolj obsežen tudi za širše primerjave med obdobji in kulturami.

Med Durandovimi številnimi esei, ki so spremljali sprotne dogajanja in vedno znova vzpostavljali metodo, za katero se je zavzemal, so jih njegovi sodelavci centra za imaginarno v Grenoblu izbrali petnajst in jih združili v knjigo *Champs de l'imaginaire* (1996). V tem nekoliko lažje berljivem delu Durand večkrat poudari, da so njegovi formalistično usmerjeni sodobniki videli strukturo kot prazen, abstrakten

---

<sup>4</sup> Tedanji francoski akademski sistem je namreč nalagal kandidatom za univerzitetno profesuro obveznost dveh doktoratov.

vzorec. Po njegovem prepričanju se na dnu vsake strukture skrivajo osnovni mitski elementi; drugače povedano, struktura ni prazna, temveč vedno in neizogibno nosilka mitov, kar je odločno zagovarjal že v *Figures mythiques et visages de l'œuvre* (glej tudi Zupančič, »Robert Ellwood« 101n3). V *Champs de l'imaginaire* velja posebej izpostaviti esej, ki je bil prvič objavljen leta 1989, »Méthode archétypologique: de la mythocritique à la mythanalyse« (133–156). V njem avtor spet predstavi obe plati svoje metode in se zavzame za vrnitev k »humanistični znanosti«, ki bi znala vnovič združiti vsakovrstne epistemološke delitve na različne vede in se osredotočiti na »*homo sapiens sapiens*« kot edini predmet raziskav (133). Podrobnejšemu seznanjanju s to metodo je v knjigi namenjen zadnji esej, »Pas à pas mythocritique« (229–242). V svoji opredelitvi mita Durand tako omenja Eliadove raziskave in poudari, da je mit nekakšna matrica, ki zaznamuje vsakršno pripoved, literarno ali glasbeno, slikovno, scensko, itd., njeno vsebino pa določajo sheme in arhetipi, ki jih nosi v sebi vsako človeško bitje (230). Pri tem nakazuje dva glavna postopka v raziskovalnem procesu: naprej velja »statično« ugotavljati, kateri mitski vzorci so latentno ali eksplicitno prisotni v obravnavanem materialu. Druga faza je »dinamična«, posvečena mobilnosti, spremembam v mitski naravi ali strukturi (230). S tem Durand pomaga premostiti dilemo med dvema pristopoma, ki sta zanj enako pomembna in potrebna, se pravi med bolj racionalno sistematiko in obenem bolj intuitivnim prepoznavanjem mitskih transmutacij.

## **Durandovi predhodniki in sodobniki**

V francoski strukturalni antropologiji je osrednja osebnost nedvomno Claude Lévi-Strauss, ki se v svojih raziskavah osnovnih družbenih struktur seveda ni mogel izogniti soočenju z miti. Ne bi mogli reči, da se njegove pozicije prekrivajo z Durandovimi; te prav tako izhajajo iz strukturalističnega načina mišljenja, vendar se je Durand še dodatno opiral na bolj »sakralne« raziskovalce simbolnega. Med njimi izstopa Gaston Bachelard, na čigar dosežke je močno vplival Carl G. Jung. Strukturalisti ali tedanji zagovorniki zgodnjega vala francoske semiotike, med katerimi je bil tudi Roland Barthes, so pretežno v petdesetih letih tako kot on v mitih videli nekakšne zablode človeškega uma, ki si ustvarja idole na osnovi površnega istovetenja z vzori, ki si tega ne zaslužijo. Danes bi rekli, da je Barthes v *Mythologies* (1957) pravzaprav že dekonstruiral »mitotvornost«. Morda bi namesto o mitih v zvezi z

njegovimi dognanji raje govorili o stereotipnih podobah (na primer pri čaščenju Marilyn Monroe itd.). Ne zdi pa se, da bi Barthes dojel mitotvornost kot neizogibno dejavnost človeškega uma. Ta korak je za njim naredil Gilbert Durand z že omenjeno razpravo *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969).

Lévi-Straussu velja priznati, da je najjasneje predstavil metodološke težave pri osnovni raziskavi mitov in pri obdelavi zbranega gradiva:

Študij mitov dejansko predstavlja metodološki problem: ni ga mogoče zožiti na kartezijansko načelo drobitve težavnosti na toliko delcev, kot jih potrebujemo, da težavnost razrešimo. Analiza mitov nima končnega cilja, tudi ne skrite enotnosti, ki bi se pokazala na koncu razgraditvenega procesa. Teme se podvajajo v neskončnost. Takoj ko mislimo, da smo jih razvozlati in jih ločili, se že spet spojijo in se pridružijo pretoku sorodnih in nepredvidljivih silnic. Posledično je enotnost v mitu le hipotetična, nikoli ne more zajeti dejanskega stanja ali posameznega trenutka. Vsaka razlaga imaginarnega pojava mora tako težiti k sintetični obliki mita in se ne izgubiti v zmedi nasprotij. [...] Lahko bi torej trdili, da je znanost o mitih *anaklastična*; to v širšem smislu, ki ga utemeljuje etimologija tega izraza, pomeni, da hkrati vključuje odbite in lomljene žarke. [...] Razkorak med posameznimi sekvencami in mitsko tematiko je torej temeljna razsežnost mitskega mišljenja. (*Le Cuit et le Cru* 13)

Mitsko mišljenje ni nikoli dokončno, ker ga ne zanimata ne začetna točka ne cilj: vedno ga čaka še izpolnjevanje dodatnih nalog. Tako kot obredov tudi mitov ni mogoče *dokončati*. Ko smo poskusili posnemati spontano gibanje mitskega mišljenja, se je tudi naše prizadevanje [...] moralo prilagoditi njegovim zahtevam in spoštovati njegov ritem. Tako je ta knjiga o mitih po svoje prav tako postala mit. (*Le Cuit et le Cru* 14)

Lévi-Strauss je torej zelo jasno povedal, da se je pri raziskavi mitov skoraj nemogoče izogniti tautologiji. Prav tako je želel širše zastaviti svoj korpus (12) in je v raziskovanje vključil različne pojave, ki jih je Durand kasneje opredelil za del »imaginarnega«, se pravi legende, ljudske pripovedi, pa tudi obrede itd.

Zanimivo je, da nekateri raziskovalci na področju mitokritike kljub Lévi-Straussovim opozorilom leta kasneje še vedno poskušajo racionalizirati proces analize mitov in ga zreducirati na katalogizacijo mitskih shem, ki naj bi bolj ali manj neomajno pripadale temu ali onemu mitskemu sklopu, in nato na enak, skorajda arhivarski način, ugotavljati, koliko tovrstnih shem se pojavlja v nekem umetniškem delu. Po svoje se je s tem ukvarjal že Northrop Frye, s svojo »sistemizacijo« tako rekoč obveznih elementov v mitih (»Teorija *mythosa*: uvod«, *Anatomija kritičstva* 146 in sledeče). Na podobnih temeljih so najbrž postopoma nasta-

jali tudi slovarji mitskih in simbolnih podob,<sup>5</sup> kot je *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988; dopolnjena izdaja 2003; v italijanščino preveden kot *Dizionario dei miti letterari* že leta 2004, v angleščino pa kot *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes* leta 2015). S svojo raziskovalno ekipo primerjalcev na univerzi Paris-Sorbonne ga je uredil Pierre Brunel, zagovornik mitokritike, ki se je izrazito osredotočila na literarne mite, na osnovi prepričanja, da je mit vedno že tudi literatura.

## Mitokritika v enaindvajsetem stoletju

V zadnjih desetletjih se ukvarjanje z mitokritiko nadaljuje, vendar ni mogoče reči, da izhaja iz enotnega konceptualnega jedra in da zvesto ohranja metodologijo, kot jo je recimo razvil Gilbert Durand. Zastavljata se dve tehtni vprašanji: najprej, ali je v sedanjem obdobju mogoče identificirati novo vodilno kritiško osebnost z izvorno in vablivo usmeritvijo, ki bi potegnila za seboj nove šole učencev in posnemovalcev. Drugo vprašanje zadeva vse pogostejši pojav projektnih skupin ter njihovo vlogo pri postavitvi novih oblik raziskovanja in akademskega preučevanja v mitoloških študijah. Kar zadeva prvo vprašanje, trenutno kaže, da je minilo obdobje velikanov, neizpodbitnih avtoritet, kot so bili Jung, Frye, Eliade in drugi. Z rastočo odprtostjo za druge kulture in vse večjo dostopnostjo gradiva je nemogoče individualno zajeti vse pojave imaginarnega. Morda je zato primerno delovati v dovolj razvejanih in odprtih projektnih skupinah, ki sodelujoče spodbujajo k razvijanju novih smernic. Vsekakor je še vedno pomembna kritiška vizija tistih, ki vodijo skupine. Morda se bo sodobna mitokritika lahko kolektivno razvila v eklektično polje dialoga ne samo z enim, ampak z različnimi centri, ki bi koordinirali raziskovalne dejavnosti. Težko je predvideti, ali se bo v prihodnosti dejansko spremenil način mišljenja, za kar se je recimo tako zelo potegoval Durand in kar je jasno nakazal tudi Lévi-Strauss. Kakšna je kljub možnostim razširjenega dialoga glavna miselna naravnost predvsem nosilcev raziskovalnih projektov? Posplošitve so tu vsekakor nemogoče, ker bi si veljalo поблиže ogledati

<sup>5</sup> Širši pogled predvsem na simbole, ki jih ni mogoče ločevati od mitov, sta že leta 1969 na osnovi raziskovanj številne ekipe ponudila Jean Chevalier in Alain Gheerbrant s svojim obširnimi delom, ki vsebuje nad 1.600 enot, *Dictionnaire des symboles*, v slovenščino preveden leta 1995 kot *Slovar simbolov: miti, sanje, liki, običaji, barve, števila*. Odlikuje ga izredna primerjalna pretočnost, se pravi mobilnost, in odprtost za nasprotujoče si interpretacije. To delo še vedno ostaja najbogatejši vir informacij za študij mitov.

dosežke posameznih skupin, izkušnje pa kažejo vsaj na dvoje pojavov. Na videz se po eni strani z miti ali širše rečeno z duhovnostjo v literaturi ali umetnosti ukvarja (vse) večje število raziskovalcev predvsem v Evropi. Po drugi strani prispevki na simpozijih in kasnejše objave kažejo na dokajšnjo oblikovno in metodološko stagnacijo ali pristajanje na ustaljene norme. Namreč, v literarnih vedah je praktično nemogoče naleteti na znanstveno srečanje, ki ne bi bilo tradicionalistično zasnovano na pretežno individualnih referatih, ki si sledijo znotraj tematskih sklopov, in kjer ostaja za debato zelo malo časa na koncu sekcije. Kljub izročkom ali vizualnim pripomočkom si občinstvo s težavo oblikuje dovolj jasno predstavo o posameznem raziskovanju, tako da debata redko prinaša resnične spodbude za nadaljnji skupni razvoj. To pomeni, da se je tudi mitokritika vsaj na zunaj v glavnem uklonila utečenim oblikam delovanja. Po vsebinski plati pa izkušnje s strokovno oceno člankov prav tako kažejo, da se je večina prispevkov ravno zaradi ocenjevalnega filtra prilagodila ustaljenim vzorcem prevladujoče linearne »organiziranosti« in »jasne« (pretežno racionalistične) argumentacije. Po navadi večina piscev predlaga analizo enega ali več mitskih pojavov znotraj tega ali onega besedila; bolj sintetično in teoretsko razmišljanje – še vedno sistematično in racionalno organizirano – pa je najti v plenarnih, vodilnih govorih. Morda se je metoda na ta način, s pristajanjem na oblikovne in vsebinske kompromise, ohranila v tekmovanju z laicizirano, po svojih prizadevanjih vse bolj »znanstveno«, intelektualistično usmerjeno humanistiko.<sup>6</sup>

Če stopimo za korak nazaj, so pretežno v Franciji še dolga leta po Durandovi začetni pobudi delovali tudi številni drugi centri za razi-

---

<sup>6</sup> Strokovna ali znanstvena srečanja so vsekakor odraz stanja na visokošolskih institucijah in (najbrž manj ozaveščene) »racionalistične« usmeritve sodobne literarne vede, kakšno najdemo tudi pri dodiplomskem ali podiplomskem študiju v Evropi in Severni Ameriki. Dokaz za prevladujoče stanje v anglosaksonskem okolju so tudi priročniki (v angleščini), ki so v uporabi pri pouku literarne teorije. Ne samo da v obsežnih antologijah predvsem odlomki iz drugih kultur pogosto kažejo povsem drugačno sliko besedil, kot jo imajo recimo v izvorniku; v številnih je ali zelo težko najti ime prevajalcev ali pa ti sploh niso navedeni (kar je dodaten problem, ki ga v pričujočem eseju seveda ne gre raziskovati, čeprav je odraz obstoječe mentalitete, tudi kar zadeva interpretacijo mitskega gradiva iz drugih okolij). Najbolj simptomatično se zdi, da študije o mitih praktično niso našle poti v tovrstne antologije in da jih redke omembe morda mimogrede navezujejo na psihoanalitično metodo branja literarnih besedil. Za primer navajam enega izmed najbolj uveljavljenih in v glavnem zelo uporabnih priročnikov, *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (2010, druga izdaja po prvi leta 2001), v kateri je sicer na kratko vključen Northrop Frye z odlomkom o arhetipih iz *Anatomy of Criticism* (1301–1315), navedbe o mitih se navezujejo le na Lévi-Straussa (1275) in Barthesa (1317), mitokritika kot metoda pa ni omenjena nikjer.



skovanje imaginarnega. Težko bi trdili, da je v njih prevladovala mitokritika kot vodilna raziskovalna metodologija, vendar je prav oznaka »imaginarno« omogočala vključevanje različnih disciplin in odprt prostor za dialog med njimi. Centri so se povezovali v mrežo, ki jo je dolgo koordiniral francoski filozof Jean-Jacques Wunenburger. Ta je v Dijonu od 1985 do 1999 tudi vodil center za študij mitologije, ki je leta 1991 postal center za »imaginarno in racionalno« in dobil ime po precej mističnem filozofu Gastonu Bachelardu (kombinacija med vsemi temi elementi je zanimiva, če ne celo ironična). S sodelavci centra je pripravil številne skupinske objave, pozneje pa je pripravil priročnik o vsem domišljjskem, *L'imaginaire* (2010), v zbirki »Que sais-je« pri založbi PUF, nato pa v isti zbirki še zveščic o svetem, *Le sacré* (2015), in tako odločilno prispeval k popularizaciji obeh pojmov v splošni francoski (precej kartezijski) zavesti.

Francoska mreža centrov imaginarnega je imela veliko privržencev tudi drugod, čeprav razmere recimo v Severni Ameriki niso dovoljevale oblikovanja raziskovalnih skupin v humanistiki in družbenih vedah.<sup>7</sup> V quebeškem okolju so se z miti na »mitokritični« način največ ukvarjali na oddelku za religiologijo univerze UQAM v Montrealu, nekaj sodelavcev pa je bilo nato tudi v hispanofoni in luzofoni južni Ameriki. Na sorodne raziskave, postavljene na Durandovo opredelitev »imaginarnega«, se v Belgiji navezuje Myriam Watthee-Delmotte s katoliške univerze Louvain, ena od redkih žensk, ki si je s trdim delom in znanstveno rigoroznostjo pridobila visok ugled na tem področju in tudi sprejem v belgijsko akademijo znanosti in umetnosti. V intenzivno delujočih raziskovalnih skupinah z izhodiščno mitokritično usmeritvijo tako že več desetletij v nereligioznem smislu zavestno uporablja pojem duhovnosti,

---

<sup>7</sup> Struktura financiranja znanstvenih projektov v humanistiki in družboslovju se predvsem v ZDA radikalno razlikuje od ustroja v deželah, kot so Francija, Belgija ali Španija, zato je zelo drugačno tudi posredovanje rezultatov. V ZDA je na primer utečen model velikih strokovnih ali znanstvenih srečanj, kakršen je (v najširši obliki) tudi letni kongres MLA, torej vezan na vplivno nacionalno (in včasih mednarodno) organizacijo. Posamezniki ali različne interesne skupine predlagajo referate ali že oblikovane sekcije s predvidenimi referati na posamezne teme, ki pa se med sekcijami ne dopolnjujejo, kar pomeni, da raziskovalno delo ostaja pretežno individualno. V sklopu zahodnoevropskih raziskovalnih skupin (tudi mitokritičnih), ki jih včasih finančno podpirajo visokošolske institucije, pogosteje pa sredstva za delovanje prihajajo iz nacionalnih raziskovalnih centrov ali ustreznih agencij, so simpoziji po navadi manj obsežni. Veliko bolj so osredotočeni na enotno, vnaprej določeno tematiko, ki jo je recimo mogoče še dodatno poglobljati z večletnimi projekti, kar v ugodnih pogojih zagotavlja večji pretok informacij, dejanski dialog med udeleženci in skupno preverjanje dobljenih rezultatov.

ki so se mu drugod izogibali, tudi zaradi možnih ideoloških trenj z različnimi verstvi. Številne objave na osnovi znanstvenih srečanj sistematično obravnavajo ključna območja v sklopu imaginarnega ali duhovnega: od nasilja ali percepcije »zla« do oblikovanja idolov, predvsem pa recimo vprašanja identite in spomina, kot na primer v skupinsko pripravljene delu *Mémoire et identité: Parcours dans l'imaginaire occidental* (2008). S svojimi esei, kakršen je na primer *Henry Bauchau: l'éclat de la Sibylle* (2013), je povsem zaslužen pripomogla k večjemu mednarodnemu ugledu enega izmed vodilnih belgijskih avtorjev. Bauchau, pisatelj, psihoanalitik in slikar (1913–2012), je njeni univerzi zapustil vse svoje arhivsko gradivo. Njena osrednja monografija *Littérature et ritualité: enjeux du rite dans la littérature française contemporaine* (2010) pa obdeluje obrednost, kakršna zaznamuje sodobno francosko književnost.

V Španiji, kjer je v intelektualnih in torej tudi v akademskih krogih katoliška cerkev izredno prisotna, se je paradoksalno najbolje uveljavil prav izraz »mitokritika«, najodločnejše v raziskovalnih skupinah univerze Complutense v Madridu. José Manuel Losada Goya, profesor francoščine in primerjalne književnosti na tej univerzi, je z jasno vizijo v zadnjih letih zgradil raziskovalno strukturo, ki ostaja edinstvena in mu zagotavlja vidno mesto med sodobniki. Z mitokritiko se je zagotovo srečal med doktorskim študijem na pariški Sorboni, pri Pierru Brunelu, v svoji predstavitvi te metode (tudi na svoji strani *Wikipedie*) pa se izrazilo sklicuje predvsem na Gilberta Duranda. Natančnejša usmeritev se je očitno oblikovala postopoma in jo je doslej najjasneje izrazil leta 2015 v uvodu knjige, ki jo je tudi uredil, *Nuevas formas del mito: una metodología interdisciplinar*.

Mit je simbolna in dinamična pripoved, ki s transcendentalnega stališča pojasnjuje enega ali več izrednih dogodkov v življenju posameznikov. Načeloma se ne naslanja na zgodovinska pričevanja, vsebuje pa nespremenljive sestavine, se pravi tematiko, ki je povezana s kriznimi situacijami. Mit se udejanja skozi nasprotja, čustva, specifične funkcije in obrede, vedno pa se veže na absolutno, posamično ali univerzalno kozmogonijo in eshatologijo. (9)

Svojo metodo Losada Goya postavlja v kontekst »(nove) kulturne mitokritike«, za katero trdi, da mora biti nujno interdisciplinarna, če želi uspešno obravnavati mite v sodobnem času. Združuje literarno teorijo, literarno zgodovino, umetnostno zgodovino in nove oblike kulturne ponudbe v dobi komunikacije, opira pa se še na druge humanistične in družbene vede, zlasti na sociologijo, antropologijo in ekonomijo (*Nuevas formas de mito* 9). Za uspešno obravnavo mitov predlaga precej stroge kriterije, ki jih razvija v delu *Mito y mundo contemporáneo* (2010:

9–24) in povzema v *Nuevas formas de mito* (2015: 187–221): treba se je izogibati ideološkim predsodkom; vsakič znova se je treba opreti na definicijo mita, ki najbolje ustreza izbranemu kontekstu; izogibati se je treba pretirani erudiciji, ki se ne naslanja neposredno na obravnavano gradivo; pogoj za zadovoljive definicije je primerna mitokritiška katalogizacija posameznih mitov; študij mitov mora biti nujno interdisciplinaren. Očitno se tudi Losada Goya poskuša izogniti možni kritiki in s svojo rigoroznostjo ublažiti trenja med racionalnimi, materialističnimi pogledi na svet ter študijem mitoloških pojavov. Ne dopušča prevelike fluktuacije v razmišljanju in pretirane intelektualne svobode, kar vodi v pedantnost v njegovem delu. Zagotovo je precej eklektičen, saj se v opredelitvi metodologije v isti sapi sklicuje na Frazerja, Cassirerja, Campbella in Duranda, na Greimasa, Lévi-Straussa in (Jeana) Rousseta, nato pa še na Junga in Morina ter na Eliadeja, Frya in (Roberta A.) Segala (*Nuevas formas de mito* 9–27).

Losadova nedvomna zasluga je, da sistematično priteguje potencialne sodelavce in jih povezuje na mednarodnih simpozijih, ki jih organizira v zadnjem desetletju. Leta 2008 je ustanovil internetno revijo *Amaltea*, potem pa za potrebe srečanj tudi mednarodno združenje za mitokritiko *Asteria*. Njegova mreža stikov pokriva velik del Evrope, od Portugalske in Francije do Velike Britanije, baltskih dežel in Skandinavije, sega pa tudi v Indijo in Mehiko;<sup>8</sup> že prvi simpozij leta 2011 naj bi vključeval udeležence iz petindvajsetih dežel. Pod njegovo taktirko se večja število med seboj povezanih raziskovalnih skupin; zahvaljujoč svojemu ugledu in podpori, ki jo ima v španski kulturi in politiki, mu uspeva redno pridobivati potrebne subvencije za njihovo večletno delovanje. Osrednji prikaz dejavnosti raziskovalnih skupin so simpoziji na univerzi Complutense, s prvim leta 2011 in potem bienalno leta 2012, 2014 in 2016.<sup>9</sup>

V navezavi na Cambridge Scholars Press in v sodelovanju prvič z Marto Guirao Ochoa in nato dvakrat z Antonello Lipscomb je Losada poskrbel za hitro objavo izbranih esejev v knjigah *Myth and Subversion in Contemporary Novel* (2012), *Myths in Crisis* (2015) in *Myth and Emotions* (2017). V Italiji je na podlagi simpozija iz leta 2012 izšel zbornik *Mito e interdisciplinarietà* (2013). To vsakokrat pomeni redukcijo

<sup>8</sup> Na podlagi Losadovih publikacij si za popularizacijo mitokritike v Mehiki prizadeva predvsem Luis Alberto Pérez Amezcua (2018).

<sup>9</sup> Jeseni 2018 je bilo organizirano desetdnevno srečanje o mitih in avdiovizualnem, na štirih madridskih univerzah, z obravnavo različnih mitoloških sistemov, od antičnih do bibličnih in nordijskih. Moderno obdobje in sinkretični miti so bili na univerzi Complutense predstavljeni nazadnje.

številnih predstavitev na trideset ali štirideset esejev v posamezni knjigi, hitro strokovno oceno vsakega predloženega članka in v prvi vrsti pripravljenost udeležencev, da skoraj takoj po srečanjih v zahtevanem formatu pošljejo dokončno verzijo svojega prispevka.

S širjenjem tematskih sklopov Losada Goya potrjuje svojo opredelitev »kulturne mitokritike« in njeno interdisciplinarnost. V vsaki publikaciji poskrbi za teoretski uvod: v delu *Myth and Subversion* (2012) opredeljuje »subverzivne triade« na pripovedni, strukturalni in transcendentalni ravni (5) in poudari, da je roman kot nekanonični literarni žanr še posebej primeren za subverzijo v pripovedi, strukturi in uporabi mita (8). Šele v sodobnem romanu lahko po njegovem pride do transcendentalne subverzije (9), kar zahteva drugačen kritički odnos ne samo do mitov, ampak tudi do same metode (11). Sodobni mit je tako odsev treh osnovnih družbenih razsežnosti: globalizacije, ideološke imanence in potrošniške »logike« (12). Knjiga je sestavljena iz osmih delov, vanjo pa je poleg uvodnih razmislekov vključenih sedemintrideset esejev (od približno dvesto poslanih prispevkov) o klasičnih mitih v predvojni, povojni in nato najsodobnejši prozi, v bibličnih in modernih mitih, mitih v umetnosti nasploh in mitih v multikulturnem okolju.

Kratek uvod v dvojezično delo (v španščini in angleščini) *Mito e interdisciplinarietà* (2013) je Losada naslovil »Interdisciplinary Dynamism« in poudaril kompleksnost prilagajanja mitskega materiala različnim izraznim medijem. Takšno prilagajanje po njegovem ne predstavlja nepremostljive ovire že zaradi fleksibilnosti umetnosti in sposobnosti mitov, da se udejanjijo v novem okolju (9), kar je utemeljil na primeru Laokontovega mita. Eseji so razporejeni v pet sklopov, ki pokrivajo slikarstvo in kiparstvo, film in televizijo, glasbo z opero in gledališčem, stripe s fotoromani in novimi tehnologijami, na koncu pa še humanistične vede in politiko.

Podobno je zastavljena trijezična knjiga *Myths in Crisis* (2015), tokrat s tridesetimi prispevki, ki sledijo Losadovemu predgovoru v angleščini, španščini in francoščini, kjer avtor izhodiščno opredeljuje pojem mitske krize. Zaradi radikalnih sprememb v družbenih pogojih se mora vsekakor spremeniti tudi način, kako se pojavljajo posamezni miti; drugič spet so spremembe zgodovinske, verske ali antropološke (xiii). Predvsem pa v sodobnem času prihaja do krize, ki zadeva odnos do mitov in njihovo »uporabnost« v pogosto desakraliziranem okolju (xiii–xiv). Losada tu poudarja, kako neizprosna je bila selekcija za to delo, saj je bila sprejeta samo sedmina vseh predloženih besedil (xiv). Sledi uvodni Losadov prispevek na temo mitske strukture in tipologije tovrstne krize (3–32), posvečen dokazovanju, da te objave prispevajo ne

samo k mednarodni prepoznavnosti projektov, temveč tudi h kritičnim debatam v Španiji. Dodatno so v prvo teoretično poglavje vključeni trije članki, ki so jih napisali Robert A. Segal, Javiel del Prado Biema in Marcin Klik. Drugo poglavje o klasičnih, srednjeveških in modernih mitih vključuje osem prispevkov na temo mitov in antropologije; trije izpostavljajo navezave mita na moralo in religijo; trije na politiko in družbo; nato pa trije povezujejo mite in meta-literaturo. V tretje poglavje o imanentnih mitih so razvrščeni trije teksti, ki se ukvarjajo z mitologiziranjem (resničnih) ljudi; trije, ki opazujejo mitologiziranje romanesknih oseb; končno pa še štirje, v katerih je obravnavana mitologizacija narodov, geografskih regij in jezikov.

Doslej zadnje objavljeno (trijezično) delo, tokrat na podlagi simpozija iz leta 2016, se dotika teme, ki je po svoje nenavadna in tudi subverzivna. *Myth and Emotions* (2017) obravnava prisotnost čustev v mitski zasnovi ali njihovo preoblikovanje pri adaptaciji mitov v novih kontekstih. S stališča mitokritike so mitske zgodbe sestavljene iz mitemov (mitskih tematskih jeder) ali shem, ki pa običajno ne vključujejo eksplicitnih navedb o čustvenih odzivih mitskih junakov ali junakinj. Čustva v mitih so torej običajno skrita, čeprav zagotovo pogojujejo njihovo naravo in potencialne spremembe. Zato Losada v predgovoru najprej povzame svojo opredelitev mitov iz leta 2015, ki jo je ponovil tudi v knjigi *Mitos de hoy* (2016). Navezuje jo na izsledke simpozija iz leta 2016, o tipologiji pozitivnih ali negativnih čustvenih parametrov ter aktivnih in pasivnih manifestacij človeške psihe (*Myth and Emotions* xiii), kar pomaga identificirati mitsko-čustvene pojave (xiv). Tokrat je bilo od predloženih sto petdeset besedil za objavo izbranih šestindvajset prispevkov (xiv), razporejenih v dva dela: teorijo in prakso. Losada (spet v angleščini in španščini) predlaga »mitokritiko čustev« (3–52), Jean-Jacques Wunenburger pa obravnava nasprotujoča si stališča v zvezi z »mitopatologijo« (53–60). V drugem delu so članki razvrščeni v podpoglavja o »pozitivnosti« (97–146), »travmatično-ranljivi negativnosti« (147–210) in »nasilni negativnosti« (211–308). Dvojezični povzetki in indeks še dodatno prispevajo k preglednosti obravnavane tematike.

## **Zaključek**

Ob tej skorajda frenetični mitokritični dejavnosti v španski prestolnici se zastavlja vprašanje, kdaj se bo Losada Goya, ki je trenutno najaktivnejši na tem področju, utrudil; kdo bo za njim prevzel organizacijo srečanj in objave mitokritičnih rezultatov – in v katero smer se bo razvijal

študij mitologije. Osnovno trenje ostaja med včasih intuitivno in manj racionalno subverzijo, ki smo ji nedvomno ves čas priče v literaturi in umetnosti, ter poskusi kritiške opredelitve, ki jo je morda mogoče videti kot zajezitev spontanih manifestacij ustvarjalne energije. Drugo vprašanje je dilema med sakralno-desakraliziranim in laično-profanim, najprej v mitotvornih procesih, ki jih zasledimo v sodobni literaturi in umetnosti nasploh, nato pa v teoretskih obdelavah. Kako bodo nove usmeritve v teoriji, kot so feminizem, postkolonialne študije in druge, vplivale na nove centre raziskovanja? Bo prevladala zahodnjaška »strukturiranost« ali bo prostor za bolj dinamične oblike (teoretskega) izražanja? Vsa ta vprašanja trenutno seveda ostajajo odprta.

#### LITERATURA

- Ayre, John. »Northrop Frye«. *The Canadian Encyclopedia.ca* 4. 10. 2008. Splet 26. 7. 2018.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.
- Brunel, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco: Éditions du Rocher, 2003 [1988].
- Campbell, Joseph. *Poti do sreče. Mitologija in osebna preobrazba*. Prev. Vera Čertalič. Nova Gorica: Eno, 2010.
- . *Junak s tisoč obrazi*. [Prvi razdelek.] Prev. Živa Vidic Licul. *Sodobnost* 68.9/10 (2004): 1108–1120.
- . *The Power of Myth*. New York: Doubleday, 1988.
- . *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books, 1949.
- . *Junak tisočerih obrazov*. Prev. Vera Čertalič. Nova Gorica: Eno, 2007.
- . *Miti, po katerih živimo*. Prev. Vera Čertalič. Nova Gorica: Eno, 2007.]
- Chevalier, Jean, in Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont, 1969.
- . *Slovar simbolov: miti, sanje, liki, običaji, barve, števila*. Prev. Stane Ivanc. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1995.]
- Deproost, Paul-Augustin, Laurence Van Ypersele in Myriam Watthee-Delmotte. *Mémoire et identité: parcours dans l'imaginaire occidental*. Louvain: Presses Universitaires de Louvain, 2008.
- Durand, Gilbert. *Champs de l'imaginaire*. Textes réunis par Danielle Chauvin. Grenoble: ELLUG, 1996.
- . *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris: Berg International, 1979.
- . *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Bordas, 1969 (Paris: Presses universitaires de France, 1960).
- . *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme: contribution à l'esthétique du romantisme*. Paris: [brez založbe], 1960.
- Eliade, Mircea. *Joga, nesmrtnost in svoboda*. Prev. Jedrt Maležič, spremna beseda Tina Košir. Ljubljana: Studentska založba, 2011.
- . »Dioniz ali znova najdene blaženosti«. Prev. Mojca Mihelič. *Gledališki list* (Slovensko stalno gledališče Nova Gorica) 52.2 (2006/2007): 18–23.

- . »Šamanizem in arhaične tehnike ekstaze«. Prev. Sonja Dular. *Poligrafi* 11.43/44 (2006): 161–181.
- . *Romuni: kratka zgodovina*. Prev. Marko Capuder. Koper: Informinwest (Ljubljana: Bori), 1998.
- . *Zgodovina religioznih verovanj in idej*. Prev. Mojca Mihelič. Ljubljana: DZS, Društvo za primerjalno religiologijo, 1996.
- . »Religioznost v modernem človeku«. Prev. Venče M. Vrtovec. *Znamenje: revija za teološka, družbena in kulturna vprašanja* 4.4/5 (1974): 350–355.
- . *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963 (angl. *Myth and Reality*. New York: Harper & Row, 1963).
- . *Le Mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard, 1949 (angl. *The Myth of the Eternal Return*, 1954; *Cosmos and History*, 1959).
- [---. *Kozmos in zgodovina: miti o večnem vračanju*. Prev. [iz angl.] Igor Bratož. Ljubljana: Nova revija, 1992.]
- . *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot, 1949 (angl. *Patterns in Comparative Religion*).
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- . *Anatomija kritičtva*. Prev. Nuša Rozman, spremma beseda Marcello Potocco. Ljubljana: Literatura, 2004.
- Leitch, Vincent B., ur. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: W. W. Norton, 2010.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mythologies. Le Cru et le Cuit*. Paris: Plon, 1964.
- Losada Goya, José Manuel, ur. *Mitos de hoy*. Berlin, Logos Verlag, 2016.
- , ur. *Nuevas formas del mito. Una metodología interdisciplinar*. Berlin: Logos Verlag, 2015.
- , ur. *Mito y mundo contemporáneo: la recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*. Bari: Levante Editori, 2010.
- Losada Goya, José Manuel, in Marta Guirao Ochoa, ur. *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press, 2012.
- Losada Goya, José Manuel, in Antonella Lipscomb, ur. *Myth and Emotions*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press, 2017.
- , ur. *Myths in Crisis*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press, 2015.
- , ur. *Mito e interdisciplinariedad*. Bari: Levante Editori, 2013.
- Pérez Amezcua, Luis Alberto. »Importancia del mito en la cultura contemporánea«. *La Gaceta del Cusur* julij 2018: 10.
- Wathee-Delmotte, Myriam. *Henry Bauchau: Sous l'éclat de la Sibylle*. Arles: Actes Sud, 2013.
- . *Littérature et ritualité: enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*. Bruxelles: Peter Lang, 2010.
- Wunenburger, Jean-Jacques. *Le sacré*. Paris: PUF, 2015.
- . *L'imaginaire*. Paris: PUF, 2010.
- . »Mytho-phorie: formes et transformations du mythe«. *Religiologiques* 10 (1994): 49–70.
- Zupančič, Metka. »Se lire mythiquement: le dialogue entre les femmes qui écrivent les mythes«. *La mythocritique contemporaine au féminin: dialogue entre théorie et pratique*. Ur. Metka Zupančič. Paris: Karthala, 2013. 5–34.
- . »Questions esthétiques et éthiques autour de la notion du mythe«. *Claude Simon et Le Jardin des Plantes*. Ur. Sjeff Houppermans. *Crin* 39 (2001 [2002]): 99–107.
- . »Robert Ellwood. *The Politics of Myth: A Study of C. G. Jung, Mircea Eliade, and Joseph Campbell*. Albany: SUNY Press, 1999.«. *The Comparatist* 25 (2001): 178–180.

## Myth Criticism and Contemporary Literary Theory

Keywords: literary studies / literature and mythology / myth-criticism / rational and irrational / legends / archetypes / symbols / Durand, Gilbert

Myth criticism, one of the schools in contemporary French literary theory, was defined by the French anthropologist Gilbert Durand, in his seminal work *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969). It appeared as a potential synthesis between the (mostly) rationalistic French structuralism and the religious studies approach to mythical patterns in literary works. As addressed by myth criticism, the core dilemma of literary studies and more widely of humanities is the following: how to define their objectives and find the most "appropriate" methods in dealing with materials that are mainly "non-rational" in their nature, connected to the deeper layers of human psyche, human existence and creativity, and manifested through legends, archetypes and symbols. As encountered mainly in Spain, but also in Belgium and France, the contemporary, "new" myth criticism recognizes the need for interdisciplinarity and the inclusion of the new forms of artistic endeavours in connection to the new media. Nevertheless, the basic question remains open, about the best adapted method, scientific or less rational, for an appropriate analysis of myths in contemporary arts and more particularly in literature.

1.02 Pregledni znanstveni članek / Review article

UDK 82.0:2-264



# Vzhodnoslovanski literarni pričevanji o florentinskem koncilu in slovensko ozemlje

Simon Malmenvall

Teološka fakulteta, Poljanska 4, 1000 Ljubljana  
Fakulteta za poslovne vede, Krekov trg 1, 1000 Ljubljana  
simon.malmenvall@teof.uni-lj.si

*Članek temelji na literarnozgodovinski kontekstualizaciji dveh vzhodnoslovanskih narativnih tekstov iz sredine 15. stoletja, ki govorita o florentinskem koncilu (1438-1439): polemičnega spisa Izidorjev zbor in potopisnega poročila Potovanje v Firence. Avtor članka zagovarja stališče, da sta omenjena teksta ključna za razumevanje odnosa elite poznosrednjeveške Moskovske Rusije do Evrope in katoliške Cerkve. Pri Izidorjevem zboru je v članku izpostavljen pomen njegove »protilatinske« polemične osti, kar je odločilno vplivalo na kasnejše vzhodnoslovansko dojemanje uniatskega vprašanja. Glede anonimnega Potovanja pa avtor članka izpostavlja dvojje: (1) gre za prvi vzhodnoslovanski potopis, ki se posveča ekonomskim in kulturnim značilnostim katoliške Evrope; (2) ta potopis izkazuje posredno relevantnost tudi za slovensko zgodovino, saj vsebuje izraz »slověn'ska zemlja« (словѣньска земля), ki bi po mnenju nekaterih slovenskih (literarnih) zgodovinarjev lahko označeval prednike današnjih Slovencev in predstavljal eno najstarejših posrednih omemb Slovencev kot jezikovne skupnosti. Čeprav avtor članka takšno mnenje ocenjuje kot sporno, priznava dejstvo, da Potovanje širše območje današnjega slovenskega ozemlja umešča v okvir pomembnih evropskih političnih in kulturnih tokov poznega srednjega veka.*

Ključne besede: literatura in zgodovina / Moskovska Rusija / ruska književnost / 15. stoletje / Izidorjev zbor / Potovanje v Firence / florentinski koncil / pravoslavlje / uniatsko vprašanje / slovensko ozemlje

Članek temelji na obravnavi dveh vzhodnoslovanskih oziroma staroruskih<sup>1</sup> narativnih tekstov, nastalih sredi 15. stoletja: polemičnega spisa

<sup>1</sup> S poimenovanjem Stara Rusija se slovenskemu jeziku prilagaja samostalnik ženskega spola *Rus'* (csl./rus. Русь) in njemu sorodna besedna zveza »ruska zemlja« ali »ruska dežela« (csl./rus. русьска земля). *Rus'* zaobjema različne srednjeveške in zgodnjenovoveške politične entitete v vzhodnoslovanskem prostoru; obsega lahko tudi nekdanjo etnokulturno skupnost, ki jo je mogoče imeti za nekakšno predhodnico današnjih Rusov, Ukrajincev in Belorusov. V latinskih tekstih je Stara Rusija pogosto označena z izrazom *Ruthenia*, Vzhodni Slovani pa kot *Ruthenos*. O predmodernih identitetah in etnonimih med Vzhodnimi Slovani: Plokhly.

*Izidorjev zbor* in potopisnega poročila *Potovanje v Firence*. Omenjena teksta izstopata po svoji vsebinski izčrpnosti in žanrski različnosti, kar omogoča njuno medsebojno primerjavo in umestitev v širši literarno-kulturnozgodovinski kontekst, ki razkriva odnos elite poznosrednjeveške Moskovske Rusije do Evrope in katoliške oziroma »latinske«<sup>2</sup> Cerkve. Oba teksta pripovedujeta o cerkvenem zboru v Firencah in z njim povezanih dogodkih. Florentinski koncil je v staroruskih narativnih tekstih (potopisih, letopisih, polemičnih spisih itn.) doživel velik odmev; pomenil je mejnik v religiozno-kulturnem samozavedanju družbene elite Moskovske Rusije. Ponovna deklarativna združitev obeh polovic krščanstva in kasnejše začasno sprejetje unije na ozemlju Bizantinskega cesarstva<sup>3</sup> sta namreč pravoslavno Veliko kneževino Moskvo spravila v negotov položaj. Na podlagi ogorčenja nad bizantinskim »izdajstvom« pravoslavja in padcem Konstantinopla pod oblast osmanskih Turkov leta 1453 je florentinski koncil prispeval k oblikovanju samozavedanja Moskve kot Tretjega Rima. Ta predstava je Moskovski Rusiji pripisovala status središča pravovernosti in obenem edine preostale samostojne pravoslavne države s poslanstvom združevanja vseh pravoslavnih vzhodnoslovanskih ozemelj (Kirillin 459, 467–468; Maleto 67; Malmenvall, »Florentinski« 396).

Florentinskemu koncilu in njegovi recepciji med Vzhodnimi Slovani<sup>4</sup> je bilo v različnih vejah humanistike namenjeno veliko pozornosti. Za temeljni pregled florentinskega koncila je mogoče šteti monografijo Josepha Gilla (1959); za temeljno obravnavo posledic florentinskega koncila do konca 16. stoletja, zlasti uniatske politike do pravo-

<sup>2</sup> Vzhodnoslovanski teksti, napisani v cerkvenoslovanskem jeziku, katoliško Cerkve navadno označujejo z izrazoma »latinska Cerkve« ali »Latinci« (*латинянь*), svojo lastno pravoslavno Cerkve pa označujejo bodisi kot »pravoslavno« bodisi »grška Cerkve« ali »Grki« (*гръци*).

<sup>3</sup> Pojem »Bizanc« se v članku uporablja kot nadaljevanje ustaljenega evropskega poimenovanja, prisotnega od 16. stoletja. Zgodovinsko ustrežnejše bi bilo pisati o »Romejskem/Rimskem cesarstvu« ali »Romejcih/Rimljanih« (*Ромѡѡти*), vendar bi bilo to dvoumno, saj ne bi uvajalo razlike med antičnim Rimom in njegovim vzhodnim, bizantinsko-krščanskim deklarativnim naslednikom. O sklicevanju na rimsko dediščino v Bizancu: Gregory 63; Shepard 5, 7, 17–18.

<sup>4</sup> V poznem srednjem veku je vzhodnoslovansko pravoslavno prebivalstvo živelo na ozemlju dveh državnih enot: katoliške poljsko-litovske personalne unije na zahodu (današnja Poljska, Litva, Ukrajina, Belorusija in del zahodne Rusije) in pravoslavne Velike kneževine Moskve oziroma od sredine 16. stoletja Moskovskega carstva na vzhodu (današnja evropska Rusija s postopnim vključevanjem ozemlja današnje vzhodne Ukrajine in Belorusije). Osnovno o političnih in kulturnih razmerah med takratnimi Vzhodnimi Slovani: Perrie 158–662; Fennell 148–239.

slavnih Vzhodnih Slovanov, je mogoče označiti monografijo Oskarja Haleckega (1958); vzhodnoslovanske narativne tekste, ki pripovedujejo o florentinskem koncilu, je mogoče najti v cerkvenoslovansko-latinski znanstvenokritični izdaji Jana Krajcarja (1976); predstave o zahodno-krščanskih deželah v staroruski literaturi 15. in 16. stoletja, kjer ima pomembno vlogo tudi florentinski koncil, pa sistematsko prikazuje monografija Natalije Kazakove (1980).

## Florentinski koncil

Kljub t. i. »veliki shizmi« med katoliško in pravoslavno Cerkvijo iz leta 1054 so se poskusi obnovitve enotnosti v naslednjih stoletjih nadaljevali. Zadnja in najslovesnejša združitve se je zgodila leta 1439 ob zaključku cerkvenega zbora v Firencah, ko je izjavo o uniji v imenu »grške« strani prvi podpisal cesar Janez VIII. Paleolog (1425–1448), v imenu »latinske« pa papež Evgenij IV. (1431–1447). Poglavitna razloga za sprejetje unije s strani pravoslavnega tabora sta bila dva: (1) vloga bizantinske intelektualne elite,<sup>5</sup> ki je zaradi simpatij do zahodne teologije delovala kot opora pri oblikovanju kompromisnih formulacij pravovernosti; (2) iskanje vojaške pomoči na Zahodu v boju proti osmanskim Turkom, ki so ogrožali obstoj politično oslabiljenega Bizantinskega cesarstva. V bizantinskih očeh je bila unija pogoj za papežev poziv k poenotenju zahodnih vladarjev, nad katerimi je imel duhovno avtoriteto, in od tod izhajajočo organizacijo križarske vojne za rešitev krščanskega cesarstva na Vzhodu. Do tovrstne zahodne pomoči ni nikoli prišlo (Malmenvall, »Florentinski« 387, 389). Zasedanje florentinskega koncila je potekalo med 9. aprilom 1438 in 6. julijem 1439, do začetka leta 1439 je bilo v Ferrari, a se je od 26. februarja 1439 zaradi izbruha kuge nadaljevalo v Firencah, v dominikanski cerkvi Santa Maria Novella. Največji delež razprav na koncilskih zasedanjih je obsegala kontroverza *Filioque*,<sup>6</sup> pri

<sup>5</sup> Med »grškimi« hierarhi je vredno izpostaviti vsaj dva – nikejskega metropolita Besariona in kijevskega metropolita Izidorja. Oba sta tudi po florentinskem koncilu zagovarjala uniatsko politiko in zaradi svojih zaslug postala kardinala katoliške Cerkve. Oba sta umrla v Italiji.

<sup>6</sup> Gre za spor o izhajanju Svetega Duha na podlagi formulacije v nikejsko-cari-grajski veroizpovedi. Pravoslavna stran je ohranjala prvotno formulacijo, sprejeto na ekumenskem koncilu v Konstantinoplu leta 381, o izhajanju Svetega Duha izključno iz Boga Očeta. V tem kontekstu je zagovarjala dogmo o posredniški vlogi Sina (»iz Očeta preko Sina«), katoliška pa hkratno izhajanje »iz Očeta in Sina«, zaradi česar je v obrazec veroizpoved vključevala dodatek »in Sina« (*ex Patre Filioque procedit*) (Malmenvall, »Florentinski« 387–388).

čemer je bila sprejeta kompromisna rešitev, sicer bližja katoliškemu pojmovanju. Dodatek »iz Očeta in Sina« je bil sprejet kot veljaven, starejša in hkrati pravoslavna formulacija (»iz Očeta«) pa je bila dopuščena kot dopolnjujoč način izrekanja iste vsebine (390). Koncilsko dogajanje je prineslo tudi obsežno kulturno izmenjavo. Razprave je spremljalo spoznavanje stališč nasprotne strani, pa tudi prenašanje nekaterih na Zahodu še neznanih del vzhodni cerkvenih očetov in antičnih poganskih avtorjev – zlasti Platona in Aristotela –, kar je prispevalo k nadaljnjemu razcvetu humanističnega gibanja (390–391).

Florentinska unija dejansko ni nikoli zaživela. Bizantinska konservativna večina, med katero so najpomembnejšo vlogo igrali menihi, je zavračala spremembo nikejsko-carigradske veroizpovedi. Zmago konservativcev je potrdil padec Konstantinopla pod osmansko oblast. To je po eni strani izničilo mnenje o politični smiselnosti unije, po drugi pa je na duhovni ravni izzvenelo kot »božja kazen« za podreditev »latinskim zmotam« (395–396). Najhitrejši in najostrejši odpor so koncilski sklepi doživeli v Moskovski Rusiji pod velikim knezom Vasilijem II. (1425–1462). Ta je kijevskega metropolita Izidorja s sedežem v Moskvi,<sup>7</sup> glasnika unije in vrhovnega voditelja pravoslavnih vernikov v Moskovski Rusiji in Poljski-Litvi, obtožil herezije in ga ob njegovem prihodu v Moskvo leta 1441 dal zapreti v Čudovski samostan v moskovskem Kremlju, od koder ga je isto leto pustil zbežati na ozemlje poljsko-litovske države. Leta 1448 je veliki knez storil še drznejše dejanje: brez soglasja Konstantinopla,<sup>8</sup> pod katerega je cerkvenopravno spadalo ozemlje pravoslavnih Vzhodnih Slovanov, je na čelo novoustanovljene metropolije »moskovske in vse Rusije« postavil meniha Jona, ki ga je izvolil zbor škofov z ozemlja moskovske države. Vasilijeva poteza ni bila zgolj izraz načelnega nasprotovanja uniji, temveč tudi preišljen korak v kontekstu mednarodne politike. S samovoljnim imenovanjem moskovskega metropolita je dokazal moč »pravoverne« Moskovske Rusije nasproti politično oslABLjenemu in versko nezaneslji-

<sup>7</sup> Metropolija, ki je zajemala vzhodnoslovanske pravoslavne vernike, je s svojim imenom (»kijevska«) ohranjala simbolni status Kijeva kot prvotnega političnega in verskega središča Stare Rusije, s čimer je poudarjala versko-kulturno enotnost Vzhodnih Slovanov.

<sup>8</sup> Med zaprtjem Izidorja in razglasitvijo moskovske metropolije je minilo sedem let. To priča o kolebanju velikega kneza in škofov, ki so, preden bi izvolili novega metropolita, očitno »do zadnjega« želeli ohraniti zvestobo konstantinopelskemu patriarhu. Razmeroma pozna postavitev novega metropolita je bila tudi posledica notranjepolitičnih razmer, saj je Vasilija zaposlovala še druga težava – moral se je vojskovati proti Tatarom in domačim pretendentom za moskovski prestol (Fennel 183–188).

vemu Bizancu ter si prilastil pravico do združevanja vseh pravoslavnih Vzhodnih Slovanov. Razglasitev nove metropolije<sup>9</sup> je dejansko predstavljala začetek avtokefalnosti moskovske Cerkve.<sup>10</sup> To je med drugim pomenilo nadaljnjo zaostritev odnosov s sosednjo Poljsko-Litvo, ki si je isto pravoslavno prebivalstvo prizadevala združiti pod svoje politično okrilje in ga podrediti rimski cerkveni jurisdikciji. Da bi se poljski kralj Kazimir IV. (1447–1492) izognil dodatnim napetostim, je leta 1451 priznal dva vzhodnoslovanska metropolitiska sedeža: pravoslavno Moskvo in uniatski Kijev znotraj poljsko-litovske države (Malmenvall, »Florentinski« 396; Fennel 177–182, 186–188; Gavrilov 21–22).

### **Značilnosti Izidorjevega zbora in Potovanja**

Florentinski koncil je v ohranjenih vzhodnoslovanskih narativnih tekstih doživel velik odmev (Kirillin 459–460). Med drugim se mu neposredneje posvečata naslednja dva teksta, ki sta nastala v Moskovski Rusiji: potopis *Potovanje v Firence* (*Хождение во Флоренцию*) neznanega Suzdaljca in polemični spis *Izidorjev*<sup>11</sup> *zbor in njegovo potovanje* (*Исидоров собор и хождение его*) duhovnika Simeona Suzdaljskega (Kirillin 459; Krajcar 77; Droblenkova 335; Borozdin 459). Njun nastanek je mogoče umestiti v čas med letoma 1440 in 1460. Za najstarejšega izmed vseh vzhodnoslovanskih tekstov o florentinskem koncilu velja potopis neznanega Suzdaljca, ki je verjetno nastal do leta 1445. Navedena teksta sta pričevanji staroruskih udeležencev koncila in odražata odnos do sklenjene unije pri eliti Moskovske Rusije (Kirillin 459–460; Krajcar 3, 47, 77, 112; Gavrilov 13).

*Izidorjev zbor in Potovanje v Firence* med vzhodnoslovanskimi teksti o florentinskem koncilu izstopata po vsebinski izčrpnosti in medse-

<sup>9</sup> Novi metropolit se je iz »metropolita kijevskega in vse Rusije« preimenoval v »metropolita moskovskega in vse Rusije«. S tem se je zgodil pomemben simbolni premik, nekakšna *translatio Ecclesiae*. Odtlej v očeh moskovske elite primarni simbol duhovne enotnosti Stare Rusije ni bil več Kijev, temveč Moskva.

<sup>10</sup> Konstantinopelski patriarh je avtokefalnost moskovske Cerkve priznal šele leta 1589, ko jo je povzdignil v patriarhat »moskovski in vse Rusije«.

<sup>11</sup> Mišljen je metropolit Izidor (1436–1443), ki je na zasedanjih florentinskega koncila vodil delegacijo iz Moskovske Rusije. Izidor je bil grškega porekla, visoko izobražen cerkveni dostojanstvenik in goreč zagovornik unije. Leta 1439 je postal kardinal katoliške Cerkve in papeški legat za Veliko kneževino Moskvo, Veliko kneževino Litvo, Livonijo oziroma državo Tevtonskega viteškega reda in Poljsko kraljestvo. Od leta 1459 do smrti leta 1463 je nosil častni naziv latinskega patriarha Konstantinopla. Pokopan je bil v baziliki svetega Petra v Rimu (Akišin in Florja 177–182).

bojni žanrski različnosti. *Izidorjev zbor* predstavlja prvoosebni polemični spis, usmerjen proti katoliški »prevzetnosti«, ki naj bi se odražala v preveliki vlogi papeža in spreminjanju »čistega« krščanskega nauka, najbolj pa proti metropolitu Izidorju, ki naj bi starorusko delegacijo s podkupovanjem in grožnjami pripravil k sprejetju katoliških stališč. Povsem drugače pa se *Izidorjev zbor* opredeljuje do efeškega metropolita Marka Evgenika, saj ga kot edinega na koncilu navzočega hierarha, ki dekreta o uniji ni podpisal, povzdiguje v posebitev boja za pravovernost. Kot vzporedni pozitivni lik na posvetni ravni je v Simeonovem spisu predstavljen moskovski veliki knez Vasilij II. Omenjeni vladar igra v *Izidorjevem zboru* nadvse pomembno vlogo, saj se s hvalnico/evlogijo, napisano njemu v čast, to delo tudi zaključí. Simeon velikemu knezu pripisuje pogum in skrb za obrambo vere prednikov, s čimer neomajno moskovsko državo postavlja v nasprotje z »nezanesljivim« Bizantinskim cesarstvom. Na tak način Simeonov polemični spis deluje tudi kot religiozno-patriotska samopotrđitev Moskovske Rusije znotraj pravoslavnega sveta. Ena pomembnejših značilnosti *Izidorjevega zbora* je Simeonova apologetska drža, saj na več mestih izpostavlja lastno nesodelovanje s katoliško in katolištvu naklonjeno pravoslavno stranjo. Simeon samega sebe prikazuje tudi kot žrtev Izidorjevih intrig in od tod nekakšnega mučenja za »pravo vero« (Gavrilov 7, 10; Droblenkova 334–336; Kazakova »Evropejskie« 47–48; Alpatov 135–138).

V povsem drugačnem žanrskem ključu je napisano *Potovanje* neznanega Suzdaljca, ki opisuje pot staroruske delegacije iz Suzdalja v Firence in nazaj med 8. septembrom 1437 in 29. septembrom 1440. Ta literarni tekst se umešča v okvir novejšega tipa staroruskih potopisov,<sup>12</sup> ki so v 14. in 15. stoletju začeli nastajati poleg tradicionalnih romarskih potopisov o svetih krajih, zlasti o Jeruzalemu in Konstantinoplu – njihovi prvoosebni pripovedovalci niso več romarji, temveč trgovci ali državni ali cerkveni odposlanci (Prokofev 19). Avtor omenjenega potopisa je bil nekdo izmed članov delegacije iz moskovske države, duhovnik ali laik, ki so na florentinskem koncilu spremljali suzdaljskega škofa Abrahama. Potopis neznanega Suzdaljca ne vsebuje nobene odkrite polemične prvine, ki bi odražala nezaupanje do katoliške Cerkve. Avtor *Potovanja* sklenitev unije prikazuje skozi faktografske formulacije in jo obravnava kot pričakovano dejanje. *Potovanje* se florentinskemu koncilu kot takemu – razlogom za njegov sklic, teološkim razlikam in

<sup>12</sup> Natančen literarnoteoretični in literarnozgodovinski pregled vzhodnoslovenskih srednjeveških potopisov prinaša monografska študija Klause Dieterja Seemanna (1976).

poteku zasedanj – pravzaprav izogiba. Glavnina omenjenega teksta se posveča poti staroruske delegacije v Italijo in nazaj, v tem okviru zlasti ekonomskim in kulturnim značilnostim evropskih pokrajin in mest. Na tej podlagi je *Potovanje* pomembno predvsem kot prva obsežnejša staroruska literarna reprezentacija evropsko-katoliškega sveta, kot eno izmed najzgodnejših zapisanih »srečanj« med Staro Rusijo in Zahodom (Gavrilov 13–14; Maletto 36, 105–106, 112, 119–120, 153–157; Alpatov 139–141; Prokofev 11, 13). Neartikuliran odnos do florentinskega koncila v *Potovanju* kot najstarejšem ohranjenem viru iz Moskovske Rusije, nastalem pod vtisom dogodkov v Italiji, ne omogoča sklepa, da je (pomemben) del moskovske elite sklenitev unije v začetni fazi sprejemal nevtralnno ali celo odobravajoče. Pri tem gre lahko zgolj za žanrske zakonitosti oziroma avtorjevo izbiro organizacije pripovedi. Vsekakor pa je mogoče trditi, da unija neznanega Suzdaljca ni vznemirjala v tolikšni meri, da bi v nasprotju z žanrskimi zakonitostmi poskušal opozarjati na njeno spornost.

Če je za avtorja *Potovanja* znano zgolj to, da je izhajal iz Suzdalja, se avtor *Izidorjevega zbora* kaže kot manj skrivnostna osebnost. Gre za duhovnika iz Suzdalja – mesta in škofijskega sedeža severovzhodno od Moskve – po imenu Simeon. Ta je bil eden izmed članov delegacije, ki se je pod vodstvom kijevskega metropolita Izidorja odpravila na florentinski koncil. Simeon je na poti v Italijo in med zasedanjem koncila spremljal svojega škofa Abrahama. Po zaključku koncila je v Benetkah, sodeč po lastnem pričevanju, izrazil odkrito nestrinjanje z Izidorjevo uniatsko usmeritvijo, zaradi česar ga je dal metropolit zapreti v ječo. Simeon je zatem iz ječe zbežal in se po lastnem nagibu, pred drugimi člani svoje delegacije, odpravil v domovino, in sicer v Novgorod. Tam ga je sprejel škof Evtimij/Evfimij, ki pa ga je kmalu (morda naivno) predal smolenskemu knezu Juriju Semjonoviču Lugvenjeviču, podporniku uniatske politike,<sup>13</sup> za katerim je v resnici stal Izidor. Smolenski knez je Simeona dal vkleniti in ga poslal Izidorju, ta pa ga je leta 1441 s seboj pripeljal v Moskvo k velikemu knezu Vasiliju II. Ker je Izidorjeva uniatska politika v Moskvi izzvala odpor, je veliki knez Simeona izpustil. Kljub temu je imel veliki knez Simeona očitno za sporno osebnost,<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Smolenska kneževina je bila od leta 1395 del Velike kneževine Litve. Ker je Litva podpirala unijo, je tudi smolenski knez moral izvajati njeno politiko in s tem spoštovati voljo uniatskega metropolita Izidorja.

<sup>14</sup> Razlog za neprijazno ravnanje s Simeonom bi lahko bilo njegovo stališče, ki ga izpostavlja v svojem spisu, da je pravoslavna stran v Firencah dekret o uniji podpisala zaradi pohlepa – večina pravoslavniških škofov naj bi v zameno za sklenitev unije sprejela bogato papeževo podkupnino.

saj ga je po začetni izpustitvi »preventivno« umaknil v Čudovski samostan in pozneje v Trojice-Sergijevo lavro<sup>15</sup> severovzhodno od Moskve, od koder se je do leta 1450 ponovno zatekel k novgorodskemu škofu Evtimiju (Gavrilov 7–10; Droblenkova 334–335; Borozdin 458; Alpatov 134–135). Pravkar orisano Simeonovo življenje po florentinskem koncilu lahko vodi do sklepa, da so ga prav nesrečne okoliščine spodbudile k sestavi *Izidorjevega zbora* kot apologetske in polemično opredeljenega pričevanja.

V očeh staroruskih potopiscev – vse od prvih potopisnih poročil na začetku 12. stoletja – so za tujce veljali predvsem tisti, ki niso izpovedovali pravoslavja (Maleto 133). To temeljno razmerje je navzoče tudi v *Potovanju* in *Izidorjevem zboru*. Odnos do evropskih pojmov in realij, še posebej do konfesionalnih razlik, v obeh tekstih povedno odraža raba besedja. Tu je najopaznejše drugačno poimenovanje katoliških in pravoslavnih hierarhov. Avtorja pravoslavne hierarhe imenujeta z izrazi kot denimo »vladika«, »episkop«, »metropolit« ali »gospod«, katoliške pa z izrazi kot denimo »biskup« (*бискуп*), »arcbiskup« (*арцбискуп*) ali »papež« (*пана, панъж*).<sup>16</sup> Od tod je mogoče sklepati, da se avtorja drugačnosti »tujega« sveta zavedata in jo želita staroruskemu bralcu tudi posredovati. V tem kontekstu sta še zanimivejši dve skupini razmerij: (1) med besedama cerkev (*църковь*) in »božnica« oziroma božja hiša (*божница*); (2) med besedami »Latinci« (*латинянь*), »Franki« (*фрязовъ*), »Rimljani« (*римлянь*) na eni strani in besedami kristjani (*християнь*), pravoslavni (*православные*), »Grki« (*гръци*) na drugi. Ko denimo anonimni potopisec govori o cerkvah v mestu Dorpat (današnji Tartu v Estoniji), se izraža takole: »Pri njih sta dve krščanski [pravoslavni] cerkvi – svetega Nikolaja in svetega Georgija [Jurija]; [tam] je kristjanov malo« (Hoždenie 466). Podobno se na številnih mestih izraža tudi Simeon, denimo takrat, ko izpostavlja besede Marka Evgenika, da katoliški hierarhi pri liturgiji ne molijo za pravoslavne: »Poslušaj, slavni rimski papež in učitelj latinskega jezika, [...] svoj zbor imenuješ osmi, sedem svetih zborov pa zavračaš in patriarhe ne imenuješ brate, temveč na začetku omenjaš Latince, pravoslavnih pa kasneje ne omenjaš« (Krajcar 56). Na podlagi navedenih primerov je mogoče ugotoviti, da oba avtorja pojme lastne konfesionalne skupnosti zapisujeta z vrednostno višjimi izrazi, medtem ko »tujim« namenjata vrednostno

<sup>15</sup> Trojice-Sergijeva lavra (*Троиць-Сергиева лавра*) ali Lavra Svete Trojice svetega Sergija (*Свято-Троицкая Сергиева лавра*) je bila obsežen samostanski kompleks in duhovno središče Moskovske Rusije.

<sup>16</sup> Tovrstno razlikovanje poznajo tudi drugi vzhodnoslovanski teksti, ki poročajo o florentinskem koncilu (Kirillin 463).



nižje. Katoliške cerkve kot sakralne stavbe so označevane z izrazom »božnica« – to je hiša za molitev k Bogu –, pravoslavne pa kot cerkve: to na besedni ravni kaže na povezavo z duhovnim pomenom Cerkve kot zbora pravoverno verujočih, ki tvorijo skrivnostno Kristusovo telo na zemlji. Podobno člani »svoje« Cerkve avtorja umeščata v teološke predstave, ki kažejo na pravovernost in vesoljnost. Pravoslavni so izenačeni s kristjani, medtem ko katolikom status kristjanov na ravni uporabljenega izrazoslovja ni pripisan. Ti so namreč imenovani po jezikovnih ali ozemeljskih označevalcih.

V konfesionalnem kontekstu je med *Potovanjem in Izidorjevim zborom* mogoče opaziti pomembno razliko: ko anonimni potopisec opisuje dogodke, ki se nanašajo na čas po sklenitvi unije, preide k izrazu cerkev tudi za katoliške sakralne stavbe (Hoždenie 482), medtem ko pri Simeonu tovrstnega poimenovanja in z njim idejnega premika ni mogoče zaslediti. Od tod se ponuja sklep, da je anonimni Suzdaljec priznaval stvarnost na koncilu sklenjene unije in tako obe Cerkvi razumel kot duhovno izenačeni. Omenjeno razumevanje se v dodatni meri razkriva skozi odlomek *Potovanja*, ki zadeva opis razglasitve unije pri papeški liturgiji v Firencah. Odlomek se glasi takole: »In potem sta začela peti ves latinski zbor in vse ljudstvo in začeli so se veseliti, saj so od Grkov prejeli odpuščanje« (480). Zelo povedno je, da staroruski potopisec kljub odsotnosti polemične osti proti katolikom florentinski koncil dojema s pravoslavnega zornega kota. Dogajanje namreč razume tako, kakor da se je »latinska« Cerkev vrnila h »grški« in zato od nje prejela odpuščanje za razkol. Unijo očitno prepoznava kot zmago pravoslavja in dosega sprave, od katere imata korist obe strani.

### ***Izidorjev zbor: vsebinska struktura***

Simeon že v uvodu svojega spisa izpostavlja podkupljivost pravoslavnih hierarhov, ki naj bi na koncilu »prodali« svojo vero za papežev denar, obenem pa samega sebe apologetsko postavlja na stran uniji nasprotne pravoslavne manjšine (Krajcar 52–53). Simeon se nato premakne k obravnavi koncilskih zasedanj. Ko našteva njihove udeležence, trdi, da je bila staroruska delegacija na čelu s kijevskim metropolitom Izidorjem najštevilčnejša – ne le med pravoslavnimi delegacijami, temveč nasploh (53–54). Temu dodaja naslednjo izjavo: »Kajti ta dežela je bila slavna in Franki [katoliki] jo imenujejo Velika Rusija« (54). To izjavo podkrepjuje z izpostavljanjem pomembnosti kijevskega metropolita v okviru celotnega pravoslavnega tabora: »Grki so Izidorja, bolj kakor kogarkoli

drugega, imeli za velikega filozofa, zaradi česar so ga tudi čakali [priti v Italijo]« (55). Na tak način svojo domovino v patriotsko-religioznem ključu prikazuje ne le kot sestaven, temveč tudi pomemben del krščanskega sveta. Pri obravnavi koncilskih zasedanj kmalu preide h glavnemu junaku svojega spisa, tj. efeškemu metropolitu Marku. Njegove nastope označuje za »Latincem« neprijetne, njega samega pa v odnosu do katoliške strani intelektualno in moralno superiornega. Marko je po Simeonovih besedah katoliški strani očital naslednje napake: samovoljnost, ki naj bi se kazala v tem, da je papež koncil vnaprej razglasil za ekumenskega; ne vključevanje pravoslavnih patriarhov v liturgične prošnje, kar naj bi kazalo na to, da jih katoliška stran ne razume kot del enakovrednega občestva; ter nadutost v odnosu do pravoslavnih stališč (55–57).

Pri obravnavi koncilskih zasedanj Simeon prikrito priznava, da samega dogajanja ni vedno dobro razumel, saj je vsaj enkrat prosil metropolita Doroteja,<sup>17</sup> naj mu razloži, zakaj se »latinska« stran ob Markovih besedah vznemirja, del pravoslavne pa veseli (57–58). Od tod je mogoče sklepati, da Simeon ni bil visoko izobražen mož. Njegova teološka podkovanost, pa tudi znanje grščine in latinščine očitno nista bila posebej dobra, a vseeno dovolj funkcionalna, da se je z omenjenim grško govorečim metropolitom lahko pogovarjal – da bi ta znal kak slovanski jezik, je malo verjetno. V tem pogledu je pomenljivo tudi to, da Simeon v svojem spisu nikjer ne omenja teološko najobčutljivejše teme, to je vprašanja o izhajanju Svetega Duha.<sup>18</sup>

Avtor *Izidorjevega zbora* ne pozablja omenjati tega, da je bila pravoslavna stran notranje razdeljena. V tem kontekstu omenja cesarjevo in patriarhovo nezadovoljstvo nad Markovimi jasnimi stališči, saj sta po Simeonovih besedah na koncil prišla zato, da s papežem skleneta unijo (58–59). Iz nadaljevanja Simeonovega spisa je mogoče razbrati, da Marka Evgenika ne predstavlja le kot osrednjo pozitivno osebnost, temveč celo glavnega akterja koncila. Če je namreč s strani katolikov in uniatsko razporejenih pravoslavnih razumljen kot ovira na poti k združitvi obeh Cerkva ter če je s strani patriarha in cesarja deležen pozivov, naj svoja stališča omehča, je za izid koncila očitno zelo pomemben (61). Bolj ko se koncil bliža koncu, bolj avtor *Izidorjevega zbora* stopnjuje hvaljenje efeškega metropolita. Simeon nato opisuje samo dogajanje okrog podpisovanja dekreta o uniji. Pri tem izrecno omenja cesarjevo sprejetje papeževe podkupnine v zlatu in drugih dragocenostih. Sebe

<sup>17</sup> Morda gre za Doroteja, metropolita v Gazi pri Jeruzalemu.

<sup>18</sup> Tega *Izidorjev zbor* ne razlikuje zgolj od takratnih sorodnih grških in latinskih tekstov, temveč tudi od staroruskega letopisnega gradiva, ki kontroverzo *Filioque* (vsaj) omenja (Alpatov 136).

brani z izjavo, da se mu je to zdelo »objokovanja vredno« (плачушеся) (65–67). Nato omenja, da je kijevski metropolit Izidor podpisal dekret o uniji v imenu celotne Stare Rusije (руська земля) in da je k temu, potem ko ga je dal za kratek čas zapreti, prisilil tudi suzdaljskega škofa Abrahama (67–68). Avtor *Izidorjevega zbora* omenja, da ga je Izidor po koncilu, ko se je staroruska delegacija nahajala v Benetkah, zaradi nasprotovanja uniji vrgel v ječo. Simeon nato posreduje svojo osebno zgodbo o tem, da je zbežal iz Benetk, in tako predčasno zapustil starorusko delegacijo ter se zatekel v Novgorod k škofu Evtimiju, kjer je ostal eno leto (68–69). Nato ga je novgorodski škof predal smolenskemu knezu Juriju Semjonoviču Lugvenjeviču, za katerim se je v resnici skrival metropolit Izidor, ki ga je preko kneza dal zapreti. Simeon to dejanje prikazuje kot Jurijevo in Izidorjevo prevaro, novgorodskemu škofu pa krivde ne pripisuje (69–70). Zatem na kratko opisuje svoje trpljenje za »pravo vero«: »Vso zimo sem v velikem trpljenju sedel [okovan] v dve železi, v eni halji in z bosimi nogami in v mrazu in lakoti in odpe-ljali so me iz Smolenska v Moskvo« (69–70).

*Izidorjev zbor* se nato posveča Izidorjevemu slovesnemu prihodu v Moskvo, ki naj bi razburil tako velikega kneza in tamkajšnjo duhovščino kot tudi preprosto ljudstvo (70–72). Simeon med drugim trdi naslednje:

Metropolit Izidor je prišel [...] k velikemu knezu Vasiliju Vasiljeviču [...] z veliko latinsko nadutostjo in nepravilnostjo in prevzetnostjo, nesoč pred seboj [katoliški] križ (кръж) in srebrno palico.<sup>19</sup> [Katoliški] križ je nosil namesto [pravoslavnega] križa (кръст), oznanjujoč latinsko vero, palico pa je nosil kot znamenje latinske nadutosti in prevzetnosti. Kdor pred križem ni pokleknil, so ga udarili s palico; ukazali so klečati, kakor to počnejo pri papežu. [...] In papež mu je [Izidorju] dal mnogo zlata in pod papeško oblast so prešle vse dežele in prišel je [Izidor] v litovsko deželo in do Kijeva in do Smolenska (70–71).

Avtor *Izidorjevega zbora* poudarja, da je bil veliki knez proti Izidorjevim pričakovanjem zmožen uvideti »zvijačnost« uniatske politike, saj se je izkazal kot pogumen in veri svojih prednikov zvest vladar (72). Zatem se Simeonovo poročanje o zavrnitvi Izidorjevih namer prevesi v evlogijo v čast velikemu knezu. Njegovo izjemnost poudarja tudi tako, da ga vzporeja s prvim krščanskim rimskim cesarjem Konstantinom Velikim in velikim knezom Vladimirjem Svjatoslavičem, ki je ob koncu 10. stoletja v Kijevski Rusiji uvedel krščanstvo kot državno vero (73). Evlogijo

<sup>19</sup> Mišljen je pastoral, škofova in/ali metropolitova liturgična palica.

in s tem celoten *Izidorjev zbor* Simeon zaključuje z uvedbo nasprotja med duhovno šibkim Bizancem, ki je padel v primež unije, in neomajno pravoslavno Moskovsko Rusijo, kar je mogoče označiti za izraz patriotsko-religioznega samopotrjevanja lastne domovine. »Sam grški cesar gospod Janez je odpadel od luči pravega čaščenja (*благочестие*) in se zagrnil v mrak latinske herezije, domovina tvojega [Vasilijevega] kneževanja pa je z lučjo pravega čaščenja zasvetila, ozdravila bolezní in rešila duše s cerkvenimi nauki« (75).

### **Potovanje: vsebinska struktura**

Anonimni potopisec v svojem delu nastopa kot prvoosebni pripovedovalec. Potopis začenja z omembo, da je »na rojstvo svete Bogorodice [8. septembra 1437] metropolit Izidor odpotoval iz Moskve, prišel v Tver [...], z njim pa vladika Abraham Suzdaljski« (Hoždenie 464, 572). Nato delegacija pod Izidorjevim vodstvom prispe v Novgorod, kjer jih slovesno pričaka in gosti škof Evtimij (464, 572). Od tod odpotujejo v baltske dežele, na ozemlje Tevtonskega viteškega reda (464, 466, 572). Tam jih slovesno sprejme in gosti katoliški škof<sup>20</sup> iz Dorpata (466, 572). Nato staroruska delegacija prispe v Rigo, kjer jo slovesno sprejme in gosti tamkajšnji nadškof (466, 572). Zatem delegacija 19. maja, na god mučenca Patrikija, prispe v severnonemško mesto Lübeck (466, 468, 572).<sup>21</sup> Potopisec se nato predaja očaranosti nad lepotami tega mesta.

In videli smo čudovito mesto in bili so [...] lepi vrtovi in čudovite palače, pozlačene strehe in samostani so v njem čudoviti in veliki. In v njem je polno vsakršnega trgovskega blaga. Do njega pa so speljane vode,<sup>22</sup> tečejo po vseh ulicah, po ceveh, druge pa [tečejo] po stolpih hladne in sladke. In [Izidor] je na praznik vnebohoda hodil po cerkvah in videli smo zlato in srebrno sveto posodje in množstvo relikvij svetnikov. In sem so prišli menihi in začeli klicati gospoda [Izidorja], da bi pogledal njihov samostan. Šel je in pokazali so mu

<sup>20</sup> Ta in vse naslednje omembe o gostoljubnosti »Latincev« do pravoslavnih pričajo o tem, da kljub doktrinarnim razlikam osebni odnosi med katoliškimi in pravoslavni predstavniki niso bili sovražni, temveč kvečjemu zadržani.

<sup>21</sup> Pot čez baltske dežele do današnje severne Nemčije je v srednjem in zgodnjem novem veku predstavljala osrednjo prometno povezavo med vzhodno, srednjo in severno Evropo (Maleto 93).

<sup>22</sup> »Vode« so na splošno tisti vidik evropskih mest, nad katerim potopisec izraža največje občudovanje in ga tudi največkrat omenja – gre za kanale, vodovode, vodomete ipd. Vse to je bilo za potopisca verjetno nekaj novega. Od tod je mogoče domnevati, da je bila skrb za »vode« v mestih takratne Moskovske Rusije tehnično manj razvita.

neizrekljivo množstvo svetih posod in množstvo dragocenih zlatih oblačil z dragim kamenjem in biseri. [...] In privedli so nas v svojo jedilnico in prinesli različna vina in mnogo različnih slastnih jedi, gospodu [Izidorju] pa so tu izkazali veliko čast. (468, 470, 572)

Naslednja daljša postaja je mesto Nürnberg. »K temu mestu so z veliko močjo in spretnostjo speljali reke, druge reke pa so najbolj spretno od vseh prej navedenih mest speljali v stolpe [vodovode]« (472). Ko se potopisec ustavlja pri Nürnbergu, razločuje med deželo oziroma politično ozemelsko enoto (*земля*), jezikom oziroma jezikovno skupnostjo (*языкъ*) in vero (*вера*); tamkajšnje jezikovno-kulturne značilnosti vzporeja z njemu znanim slovanskim svetom. »In to mesto Nürnberg stoji sredi alamanske dežele. Alamanska dežela ni druge vere, niti drugega jezika, temveč iste latinske vere, jezik pa je [v njej] nemški, čeprav drugačen; kakor so Rusi v odnosu do Srbov, tako so oni [Alamani] v odnosu do Nemcev« (472). Zatem delegacija prispe v Augsburg. Potopisec trdi, da je to mesto »po velikosti nad vsemi prej opisanimi mesti« (472). Naslednja postaja je Innsbruck, v bližini katerega člani delegacije prečkajo Alpe in se nato spustijo do italijanskega mesta Pavia, od koder prispejo v Ferraro, kjer poteka prvi del koncilskih zasedanj (472, 573).

Anonimni avtor zatem opisuje Ferraro, kjer ga najbolj navdušuje mehanski angel s trobento v urnem stolpu na glavnem mestnem trgu (474). Potopisec zatem poroča o preselitvi koncila iz Ferrare v Firence. Opis Firenc predstavlja vrhunec anonimnega *Potovanja* – ne le zaradi osrednjega dogodka, ki je sklenitev unije, temveč tudi zaradi sijanje zunanosti mesta, ki očitno prekaša vsa druga. »To slavno mesto Firence je zelo veliko in česa takega v prej opisanih mestih nismo videli. V njem so zelo lepe in velike cerkve in v njem so palače zgrajene v belem kamnu, zelo visoke in spretno [zgrajene]« (476, 573). Po opisu mestnih znamenitosti se ustavi pri dejanju sklenitve unije in v tem kontekstu opisuje tudi liturgijo, pri kateri je bila unija slovesno razglašena:

Z njim [papežem] [je bilo] dvanajst kardinalov, škofov pa triindevetdeset [...]. Grški cesar Janez, ki je sedel na pripravljenem mestu, je gledal njihovo službo in z njim vsi bojarje; in tu so na pripravljenih mestih sedeli tudi metropolit skupaj z vso duhovščino.<sup>23</sup> [...] In po koncu službe je papež začel s svojimi peti molitev in po molitvi je sedel na sredino zbora na visok pozlačen prestol, ki je bil zanj pripravljen, in blizu njega so postavili ambon. In od Latincev je

<sup>23</sup> Potopisec s tem sporoča, da je sklepno liturgijo ob oltarju izvajala »latinska« stran, pravoslavna, ki naj bi dogajanje le opazovala, pa se je očitno znašla v simbolno podrejenem položaju.

vstal kardinal po imenu Julijan [Giuliano Cesarini], [od Grkov pa] nikejski metropolit Besarion in prinesla sta listine zbora; in Julijan je začel naglas brati latinsko listino, potem pa je metropolit začel brati grško listino. In ko je bilo branje listin končano, je papež blagoslovil ljudstvo (478, 480, 573).

Zatem potopisec poroča, da se je staroruska delegacija 6. septembra 1439 odpravila proti domu, najprej do Benetk (480). Avtor znova izraža navdušenje nad evropskimi mesti, tokrat nad Benetkami, o katerih med drugim zapiše naslednje:

To mesto stoji na morju, suhe poti do njega ni, stoji na morju trinajst milj od brega [kopnega]. Skozi njega prečkajo ladje in plovila, po vseh ulicah pa je voda, vozijo se v barkah. To mesto je zelo veliko in v njem so čudovite palače, nekatere pozlačene. In v njem je polno vsakršnega trgovskega blaga, saj vanj prihajajo ladje iz vseh dežel [...]. V tem mestu je kamnita cerkev svetega Marka Evangelista in v njej so zidani stebri, ki imajo vsakvrsten barven marmor; ikone pa so v njej čudovite (480, 482, 574).

Zatem sledi zadnji del potopisa, posvečen poti domov. Potopisec najprej omenja plovbo iz Benetk do Poreča, nato kopensko pot od Poreča do Pule in od tod plovbo do Senja, od koder delegacija po kopnem prispe do Brinja v današnji Liki na Hrvaškem. Tu potopisec izrecno omenja Hrvate in jih primerja s svojim lastnim ljudstvom: »In v teh mestih živijo Hrvatje [*хорватянь*], jezik imajo kakor Rusi [*Русь*], vero pa latinsko« (482). Nato potopisec omenja pot preko Modruša in Jastrebarskega do Zagreba. O njem piše takole: »To mesto je veliko in lepo. To [mesto] je pod oblastjo ogrskega carja [kralja]. In v tem mestu smo videli srbskega carja despota<sup>24</sup> s svojo carico in otroki; njegovo carstvo je namreč osvojil turški car Murat« (482, 484, 574). Zatem potopisec omenja pot od Zagreba do reke Drave, ki vodi skozi Križevce in Koprivnico. Tu piše naslednje: »Od Koprivnice do reke Drave je milja. Ta reka se nahaja na meji med slovensko [*словѣньска земля*] in ogrsko deželo [*угорьска земля*]« (484). Nato potopisec omenja pot od Szegeda do Budimpešte, od tod pa do cilja, to je Suzdalja. Mestom na poti od Budimpešte do Suzdalja ne namenja posebne pozornosti, saj jih povečini zgolj našteva. Od tod je mogoče sklepati, da mu ta mesta za potopis niso bila zanimiva, saj je verjetno menil, da so za staroruskega bralca že znana.

---

<sup>24</sup> Mišljen je despot Jurij/Đurađ Branković (1427–1457), ki ga je naposled premagal osmanski sultan Murat II. (1421–1451), s čimer je dokončno prenehala obstajati srednjeveška srbska država.

## **Potovanje in vprašanje »slovenske zemlje«**

Ko avtor *Potovanja* opisuje pot od Zagreba do Križevcev in Koprivnice čez Dravo do današnje Madžarske, uporablja z vidika sodobnega (literarnega) zgodovinarja na prvi pogled dvoumno besedno zvezo *словѣньска земля* (*slověn'ska zemlja*), ki jo je dobesedno mogoče prevesti kot »slovenska zemlja« oziroma »slovenska dežela«. »Slovensko zemljo« je smotrno primerjati z ozemeljskimi in jezikovnimi označevalci, ki jih potopisec uporablja pri obravnavi območja med severnim Jadranom in Panonsko nižino. Prvi tovrsten primer se nanaša na pot med Senjem in Zagrebom, ko potopisec ob omembi kraja Brinje v današnji Liki trdi, da tod živi ljudstvo Hrvatov (*хорватянь*), »ki ima jezik kakor Rusi [*Русь*], vero pa latinsko« (482). Drugi tovrsten primer pa zadeva opis mesta Zagreb, kjer potopisec pravi, da je to »[mesto] pod oblastjo ogrskega carja [kralja] [*орьжава угорьскаго царя*]« (482), pri čemer ne omenja niti Hrvatov niti katerekoli druge jezikovne skupnosti, temveč zgolj politično pripadnost mesta. Na podlagi primerjave navedenih odlomkov postane jasno, da potopisec to, kar imenuje »slovenska zemlja«, razlikuje od Hrvatov oziroma njihovega (ožjega) ozemlja v današnji Liki, istočasno pa »slovensko zemljo« razlikuje od »ogrške zemlje«. Ker ima potopisec s »slovensko zemljo« v mislih območje severovzhodno od (ožjega) ozemlja Hrvatov in ker za Zagreb, ki se nahaja približno na sredini tega območja, trdi, da je »pod oblastjo ogrskega kralja«, je mogoče sklepati, da oznake »Hrvatje«, »slovenska zemlja« in »ogrška zemlja« ne označujejo državno-političnih enot. Namesto tega kažejo na merilo jezikovne (ne)sorodnosti, s čimer pravzaprav pomenijo »hrvaški«, »slovenski« in »ogrski« jezik. Kar zadeva razmerje med »slovensko« in »ogrsko zemljo«, potopisec torej poudarja, da je ozemlje severno od Drave tudi v jezikovnem in ne le političnem pogledu ogrsko oziroma madžarsko, južno od nje pa kljub vključenosti tega ozemlja v ogrsko kraljestvo jezikovno »slovensko«.

Potopiščevo razlikovanje med politično in jezikovno pripadnostjo določenega ozemlja je mogoče umestiti v okvir širše srednjeveške cerkvenoslovanske literarno-zgodovinopisne tradicije. Zanj je v obravnavanem kontekstu značilno troje: (1) da posamezna ljudstva ali skupine ljudstev po zgledu *Svetega pisma* navadno opredeljuje po jezikovnem ključu in s tem določeno (domnevno) etnično skupino enači z jezikom (Malmenvall, »Kijevska« 215–216; Grdina, »Razumevanje« 36–38; Grdina, »Neznanstveni« 45); (2) da s pridevnikom »slovenski« in samostalnikom »Sloveni« – v samostalniški obliki »Словѣнинъ« (*slověninъ*)

ali množinsko »Slověne« (словѣне) – navadno označuje Slovane,<sup>25</sup> to je ljudstva ali območja, kjer se večinsko prebivalstvo sporazumeva v slovanskih govorih (Malmenvall, »Kijevska« 215; Grdina, »Neznanstveni« 45; Popovska-Taborska 74–76),<sup>26</sup> in jim tako s tem izrazom daje generično poimenovanje; (3) da pridevnik »slovenski« in samostalnik »Sloveni« še posebej pogosto uporablja za tiste Slovane, ki živijo na obrobju sklenjenega slovanskega jezikovnega območja, na meji z neslovanskimi ljudstvi – od skrajnega severa Evrope (meja z Ugrofinci) in baltskih pokrajin (meja z Balti in Germani) do vzhodnih Alp (meja z germanskim in romanskim prebivalstvom), panonske nižine (meja z Madžari) in južnega Balkana (meja z grško govorečim prebivalstvom). V tej zvezi je vredno opozoriti na dejstvo, da se je poimenovanje »Slovenci«, ki danes označuje moderni narod med vzhodnimi Alpami in severnim Jadranom, razvilo iz oblike in pomena, ki je veljalo za »Slovene« – nekdanji in sedanji Slovenci so tako etimološko nič drugega kakor Slovani (Popovska-Taborska 69, 75; Snoj 692–693; Grdina, »Neznanstveni« 45, 49). Na podlagi doslej pojasnjene je mogoče zagovarjati stališče, da se »slovenska zemlja« anonimnega Suzdaljca verjetno v prvi vrsti nanaša na nosilce slovanskih govorov, ki prebivajo južno od Drave in se po jeziku razlikujejo od svojih severnih sosedov Madžarov.

*Potovanje* je v slovenskem (literarnem) zgodovinopisju že doživelo nekaj fragmentarnih odmevov. Prvič je nanj leta 1976 opozorila literarna zgodovinarica Zlata Medic Vokač (315–361). V svojem članku dobro predstavi (literarno)zgodovinski kontekst Moskovske Rusije 15. stoletja, vendar je njena glavna pomanjkljivost v tem, da Simeona Suzdaljskega, avtorja *Izidorjevega zbora*, napačno enači z anonimnim potopiscem, avtorjem *Potovanja*. Drugič je na *Potovanje* leta 1988 opozoril literarni zgodovinar Janez Rotar (315–361), ki ga enako napačno pripisuje Simeonu Suzdaljskemu in slednjega ne ločuje od anonimnega suzdaljskega potopisca (317). Rotar *Potovanje* preučuje z vidika tolmačenja besedne zveze »slovenska zemlja« v luči srednjeveških in zgodnje-

<sup>25</sup> Beseda »Slovan/-i«, ki se v sodobnem slovenskem knjižnem jeziku nanaša na ljudstva, pripadajoča isti jezikovni skupini, izvira iz češčine, češka oblika pa je le posodobljena oblika samostalnika »Slověninъ« oziroma »Slověne«.

<sup>26</sup> Glede (samo)opredeljevanja na podlagi jezika je vredno omeniti tradicionalno in pomensko najbolj utemeljeno, čeprav besedotvorno manj prepričljivo, etimologijo oznake »Slovan«, po kateri ta izhaja iz samostalnika »slovo«, ki v praslovanščini in redakcijah cerkvene slovanščine pomeni »beseda«. Slovani so tako tisti, ki uporabljajo isto »besedo« oziroma govorijo isti jezik. To razlago podpira tudi dejstvo, da so Slovani svoje zahodne sosedo Germane imenovali »Nemci«, dobesedno »nemi ljudje«, ljudje, ki govorijo drug jezik.



novoveških jezikovnih in geografskih poimenovanj, ki jih prevaja kot »slovenski«, »Slovenci« in »slovenska dežela« (nem. *windisch*, lat. *sclavonicus*, *Sclavonia*, *Sclavinia* ipd.). Takšna poimenovanja, ki jih je mogoče zaslediti tudi pri slovenskih protestantskih piscih 16. stoletja, se po Rotarjevem mnenju opirajo na starejšo tradicijo ter kažejo na specifično, geografsko zamejeno slovensko in ne generično slovansko jezikovno skupnost. Rotar dokazuje, da je v srednjem in zgodnjem novem veku vrsta (zgodovino) piscev – avtorjev latinskih, nemških, slovenskih oziroma kajkavskih in hrvaških oziroma čakavskih tekstov – tudi kajkavsko ozemlje ali, kakor ga sam imenuje, ozemlje »zahodne Panonije« prištevalo k »slovenskim deželam« oziroma slovenskemu jezikovnemu prostoru. Hrvaško ime se je za to območje po njegovem mnenju dokončno uveljavilo šele sredi 18. stoletja; takrat naj bi se pojavilo tudi jasno razlikovanje med ožjo, pretežno kajkavsko govorečo Hrvaško in sosednjo Slavonijo na vzhodu, kolonizirano s štokavskimi priseljenci iz Osmanskega cesarstva. Na *Potovanje* sta doslej zadnjič leta 2011 opozorila zgodovinarja Igor Grdina (9–20) in Stane Granda (215–246). V kontekstu preučevanja predmodernih sledov o obstoju jezikovne skupnosti kot podlage za nastanek modernega slovenskega naroda v 19. stoletju sta navedla tudi primer »slovenske zemlje« v *Potovanju* (Grdina, »Pripadnosti« 17–18; Granda 226) in pri tem povzela Rotarjevo mnenje skupaj z njegovim napačnim enačenjem Simeona Suzdaljskega z anonimnim suzdaljskim potopiscem.

Mnenje, da Suzdaljčeva »slovenska zemlja« že v poznem srednjem veku kaže na specifično slovensko jezikovno skupnost, morda podpira ritmizirano prozno poročilo duhovnika Martinca, ki je deloval v pavlinskem samostanu v Grobniku pri Reki, o porazu hrvaške vojske proti Osmanom v bitki na Krbavskem polju leta 1493. Poročilo – vključeno v t. i. *Drugi novljanski brevir* iz leta 1495, sestavljen v hrvaški redakciji cerkvene slovanščine in pisan v glagolici<sup>27</sup> – pri opisovanju trpljenja krščanskega prebivalstva po krbavski bitki omenja, da so Turki »navalili na hrvaški jezik« in da so bile »takrat sužnosti podvržene vse zemlje [dežele] hrvaške in slovinske [slovenske] do Save in Drave« (Strohal 162; Rotar 317; Granda 226). Kakor anonimni Suzdaljec, tudi Martinac uporablja izraz »hrvaški jezik« in z njim označuje hrvaško jezikovno skupnost, obenem pa, drugače kakor avtor *Potovanja*, izrecno razlikuje med »hrvaško« in »slovinsko/slovensko zemljo«. Prva bi po logičnem sklepanju lahko pripadala »hrvaškemu jeziku« oziroma ljudstvu, druga

<sup>27</sup> Izčrpno literarnozgodovinsko raziskavo o duhovniku Martincu je opravila Gordana Čupković (2009).

pa »slovenskemu«. Podobnost med Martincem in Suzdaljcem je tudi v tem, da »slovensko zemljo« postavljata v prostor med Savo in Dravo. Na podlagi primerjave obeh virov je mogoče domnevati, da »slovenska zemlja« in z njo »slovenski jezik« na severovzhodu tvorita lastno enoto, ki ni enaka »hrvaški zemlji« in »hrvaškemu jeziku« na jugozahodu. Ker pa starorusko *Potovanje* omenja zgolj »hrvaški jezik« – ne pa tudi »hrvaške zemlje« – in »slovensko zemljo« – ne pa tudi slovenskega jezika – je smotrno zaključiti naslednje: mnenja o izpričanem obstoju predmoderne specifično slovenske jezikovne skupnosti, ki vključuje tudi kajkavsko prebivalstvo »zahodne Panonije«, ni mogoče izključiti kot napačnega, a je hkrati zanesljiveje ostajati pri bolj zadržani razlagi, po kateri je treba smisel Suzdaljčeve »slovenske zemlje« presojati v odnosu do »ogrške zemlje« – s to zvezo je potopisec želel poudariti predvsem opažanje, da po reki Dravi v bližini Koprivnice poteka meja med govorcji (nekega) slovanskega jezika na jugu in madžarskega na severu. V tem in podobnih kontekstih se je treba zavedati tudi omejitve, da je za srednji in zgodnji novi vek težko določati mejo, kdaj pridevnik »slovenski« oziroma njegove izpeljanke v slovanskih in neslovanskih jezikih še generično označujejo nosilce slovanskih govorov, kdaj pa že kažejo na specifične, ozemeljsko zamejene jezikovne skupnosti, kakor je denimo opazno pri Trubarjevih »Slovincih«. <sup>28</sup>

## Zaključek

*Izidorjev zbor* suzdaljskega duhovnika Simeona in *Potovanje* neznanega Suzdaljca sta prvoosebni pričevanja, ključni za razumevanje odnosa elite poznosrednjeveške Moskvske Rusije do Evrope in katoliške Cerkve. Med najstarejšimi teksti o florentinskem koncilu, ki so na ozemlju Moskvske Rusije nastali sredi 15. stoletja, sta po svoji vsebinski izčrpnosti in medsebojni žanrski različnosti posebej zanimivi prav ti pričevanja. Na tak način pomembno dopolnjujeta tako latinske kot tudi grške zapise o koncilu, njegovi recepciji pa dajeta tudi raznoliko literarno izraznost. *Izidorjev zbor* je s svojo »protilatinsko« polemično ostjo vplival na kasnejše vzhodnoslovansko dojetje uniatskega vprašanja. Anonimno *Potovanje* pa predstavlja prvi

<sup>28</sup> O slovenskih protestantskih tekstih in oznaki »Slovenec/-i« obstaja bogata znanstvena in poljudnoznanstvena literatura. Med večino starejših in novejših avtorjev vlada konsenz, da Trubarjevi »Slovinci« ali v jezikovno starejši obliki »Sloveni« povečini pomenijo specifično slovansko jezikovno skupnost med vzhodnimi Alpami, severnim Jadranom in Panonsko nižino.

vzhodnoslovanski potopis, ki se posveča ekonomskim in kulturnim značilnostim katoliške Evrope. Ta potopis lahko izkazuje posredno relevantnost tudi za slovensko zgodovino, saj vsebuje izraz »slověn'ska zemlja« (словѣньска земля), ki bi po mnenju nekaterih slovenskih (literarnih) zgodovinarjev lahko označeval prednike današnjih Slovencev in predstavljal eno najstarejših posrednih omemb Slovencev kot jezikovne skupnosti. Čeprav takšnega mnenja ni mogoče izključiti, ga je hkrati težko dokazati – ne le zaradi (pre)majhnega obsega ustreznega tekstualnega gradiva, temveč tudi zato, ker je za srednji in zgodnji novi vek meja, kdaj pridevnik »slovenski« oziroma njegove izpeljanke v slovanskih in neslovanskih jezikih še generično označujejo nosilce slovanskih govorov, kdaj pa že kažejo na specifično jezikovno skupnost, pogosto neprepoznavna. Kljub temu je kot nesporno mogoče priznati dejstvo, da *Potovanje* širše območje današnjega slovenskega ozemlja umešča v okvir pomembnih evropskih političnih in kulturnih tokov poznega srednjega veka. Preučevanje *Potovanja* v kontekstu slovenske in srednjeevropske (literarne) zgodovine med drugim kliče k nadaljnjemu raziskovanju jezikovnih označevalcev in etnonimov; s tem budi zavedanje, da so bili tovrstni pojmi prisotni tudi v predmodernih obdobjih. Čeprav takrat družbeno še zdaleč niso bili najpomembnejši, so vendarle sooblikovali mrežo raznovrstnih pripadnosti in modelov razlaganja sveta.

#### LITERATURA

- Alpatov, Mihail A. *Russkaja istoričeskaja mysl' i Zapadnaja Evropa XII–XVII vv.* Moskva: Nauka, 1973.
- Akišin, Sergej J., in Boris N. Florja. »Isidor«. *Pravoslavnaja éncilopedija*. 27. Moskva: Cerkovno-naučnyj centr Pravoslavnaja énciklopedija, 2011. 177–182.
- Borozdin, Aleksandr K. »Simeon, ieromonah Suzdal'skij«. *Russkij biografičeskij slovar'*. 18. Ur. Aleksandr A. Polovcov. Sankt Peterburg: Imperatorskoe russkoe istoričeskoe obščestvo, 1904. 458–459.
- Čupković, Gordana. »Zapis popa Martinca kao spomenik književnog djelovanja«. *Umjetnost riječi* LIII.1–2 (2009): 1–27.
- Droblenkova, Nadežda F. »Simeon Suzdal'skij«. *Slovar' knižnikov i knižnosti Drevnej Rusi*. 2/II. Ur. Dmitrij S. Lihačev. Leningrad: Nauka, 1989. 334–336.
- Fennell, John. *A History of the Russian Church to 1448*. New York: Longman, 2006.
- Gavrilov, Mihail N. *Ferraro-florentijskij sobor i Rus'*. New York: Fordham University Press, 1958.
- Gill, Joseph. *The Council of Florence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1959.
- Granda, Stane. »Iz jezikovne skupnosti v politični narod«. *Jeziki, identitete, pripadnosti med središči in obrobji: v počastitev 500. obletnice rojstva Primoža Trubarja*. Ur. Kozma Ahačič in Petra Testen. Ljubljana: Založba ZRC, Inštitut za kulturno zgodovino ZRC SAZU, 2011. 215–246.

- Grdina, Igor. »Pripadnosti in identitete med preteklostjo in vizijami prihodnosti«. *Jeziki, identitete, pripadnosti med središči in obrobji: v počastitev 500. obletnice rojstva Primoža Trubarja*. Ur. Kozma Ahačič in Petra Testen. Ljubljana: Založba ZRC, Inštitut za kulturno zgodovino ZRC SAZU, 2011. 9–20.
- — —. »Neznanstveni temelji izгона Slovencev iz srednjega veka«. *Proti nezgodovini*. Ur. Igor Grdina. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo, 2014. 39–54.
- — —. »Razumevanje jezika kot konstitutiva skupnosti«. *Vozli zgodovine in spomina*. Ur. Igor Grdina. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo, 2016. 35–52.
- Gregory, Timothy E. *A History of Byzantium*. Chichester: Willey-Blackwell, 2010.
- Halecki, Oskar. *From Florence to Brest (1439–1596)*. New York: Fordham University Press, 1958.
- »Hoždenie na Florentijskij sobor«. *Biblioteka literatury Drevnej Rusi*. 6. Ur. Dmitriij S. Liháčev. Prev. Natalija A. Kazakova. Moskva: Institut ruskoj literatury RAN, 1999. 464–487, 571–574.
- Kazakova, Natalija A. »Evropejske strany v zapiskah ruskih putešestvennikov XV veka«. *Voprosy istorii* 33.6 (1977): 37–48.
- — —. *Zapadnaja Evropa v ruskoj pis'mennosti XV–XVI vekov*. Leningrad: Nauka, 1980.
- Kirillin, Vladimir N. »Hoždenie na Ferraro-Florentijskij sobor«. *Istorija drevnerusskoj literatury: analitičeskoe posobie*. Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2008. 459–468.
- Krajcar, Jan, ur. *Acta Slavica Concilii Florentini: Concilium Florentinum documenta et scriptores*. 11. Prev. Jan Krajcar. Rim: Pontificum institutum orientalium studiorum, 1976.
- Maleto, Elena I. *Antologija hoženij ruskih putešestvennikov XII–XV veka*. Moskva: Nauka, 2005.
- Malmenvall, Simon. »Florentinski koncil (1438–1439): uspehi in neuspehi reševanja uniatskega vprašanja«. *Bogoslovni vestnik* 74.3 (2014): 385–397.
- — —. »Kijevska Rusija in Pripoved o minulih letih«. *Pripoved o minulih letih*. Ur. Blaž Podlesnik. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2015. 175–239.
- Medic Vokač, Zlata. »Izidor, metropolit ruski«. *Dialogi* XII (1976): 559–570, 624–633.
- Perrie, Maureen, ur. *The Cambridge History of Russia: From Early Rus' to 1689*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Plokhly, Serhii. *The Origins of the Slavic Nations: Premodern Identities in Russia, Ukraine, and Belarus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Popowska-Taborska, Hanna. *Zgodnja zgodovina Slovanov v luči njihovega jezika* (prev. Karmen Kenda-Jež). Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2005.
- Prokof ev, Nikolaj I. *Kniga hoženij: Zapiski ruskih putešestvennikov XI–XV vv*. Moskva: Sovetskaja Rossija, 1984.
- Rotar, Janez. »Viri Trubarjevega poimenovanja dežel in ljudstev in njegova dediščina«. *Zgodovinski časopis* 42.3 (1988): 315–361.
- Seemann, Klaus Dieter. 1976. *Die altrussische Wallfahrtsliteratur. Theorie und Geschichte eines literarischen Genres*. München: Fink.
- Shepard, Jonathan. »General Introduction«. *The Cambridge History of The Byzantine Empire, c. 500–1453*. Ur. Jonathan Shepard. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 2–95.
- Snoj, Marko. *Slovenski etimološki slovar* (tretja izdaja). Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2016.
- Strohal, Rudolf. *Čitanka iz književnih djela starih bugarskih, hrvatskih, srpskih i slovenačkih u I. periodu*. Zagreb: Kraljevska zemaljska tiskara, 1921.

## Two East Slavic Literary Testimonies on the Council of Florence and the Slovenian Territory

Keywords: literature and history / Muscovy / Russian literature / fifteenth century / *Isidor's Council* / *Journey to Florence* / Council of Florence / Eastern orthodoxy / unionism / Slovenian territory

The present article is based on a literary historical contextualization of the two East Slavic narrative texts from the mid-fifteenth century concerning the Council of Florence (1438–1439): the polemical treatise *Isidor's Council* and the travel diary *Journey to Florence*. The author of this article claims that the two aforementioned texts are crucial in understanding the attitude of the elite of the late middle-ages Muscovy towards Europe and the Catholic Church. Regarding the *Isidor's Council*, one of its most important features that should be paid special attention to is its “anti-Latin” polemical tone which decisively influenced the later Eastern Slavic perception of the question of unionism. As far as the anonymous *Journey* is concerned, two aspects should be pointed out: 1) this represents the first Eastern Slavic travel diary dedicated to the chosen economical and cultural characteristics of the Catholic Europe; 2) this diary is indirectly relevant also for the Slovenian history due to the fact that it explicitly mentions the term “slověnska zemlja” (словѣньска земля) which, according to some Slovenian (literary) historians, could correspond to the ancestors of the present-day Slovenes and represent one of the earliest implicit mentions of the Slovenians as a language community. Although the author of this article regards such an opinion as problematic, he recognizes the fact that the *Journey* places the wider area of the present-day Slovenian territory in a framework of the important European political and cultural currents of the late Middle Ages.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article  
UDK 821.161.6.09«14»:930.85(4)



# Tracing Byron's Influence on Nikolay Nekrasov

Maya Kucherskaya

National Research University Higher School of Economics, Faculty of Humanities, 105066, Moscow, 21/4 Staraya Basmannaya Ulitsa, Russia  
mkucherskaya@hse.ru

*The article investigates various facets of George Gordon Byron's influence on Nikolay Nekrasov. Traditionally, scholars have viewed these two poets as antipodes, belonging to different literary movements, Nekrasov to Realism and Byron to Romanticism. However, an analysis demonstrates that the themes and problematics of Byron's poetry, as well as the classic Byronic hero and motifs, remained relevant to Nekrasov throughout his entire literary career, beginning with his early collection *Mechty i zvuki* (1840), up to his poem *Komu na Rusi zhit' khorosho* (1877). Particularly the latter's structure was influenced by the structure of Byron's long poems.*

Keywords: Russian poetry / romanticism / Nekrasov, Nikolay / literary influences / English poetry / Byron

The influence of the poetry of Lord George Gordon Byron on the poetic systems of Nikolay Alekseyevich Nekrasov has yet to be described by researchers. The reasons behind this are understandable: Nekrasov knew Byron's work exclusively through Russian-language translations, he didn't read English, and thus, his Byronism was mediated, inherited from others, including Alexander Pushkin, Mikhail Lermontov, Vasiliĭ Zhukovskii, Vladimir Benediktov, and Alekseĭ Pleshcheyev. In addition to this, the peak of Nekrasov's artistic productivity came during the years when Byron and the Romanticism that he embodied had long been considered anachronistic, while the Realism-orientated discussion of social issues exemplified by Nekrasov's own poetry was viewed as its antipode. Contemporaries counterposed Nekrasov with Pushkin and Lermontov, and the line in the sand ran directly through the earlier poets' Byronism. There was a famous scene at Nekrasov's funeral, described by Dostoyevsky in his *Dnevnik pisatelya*. In this respect, among poets (that is, those who arrived with the 'new word'), Dostoyevsky quotes from his own eulogy,

“Nekrasov’s rightful place is behind Pushkin and Lermontov.” When I voiced this, it set off a small incident: a lone voice from the crowd cried out that Nekrasov was *above* Pushkin and Lermontov and that the latter had been mere “Byronists.” Several voices joined in, shouting, “Yes, above!” (Dostoevskii 112–113)

Even so, Nekrasov and Byron can be seen as poets who share a deep affinity (see Miller 29–130). Many of Nekrasov’s poems quote classic texts by Byron (Miller 150). Although there is no foundation for a discussion of Byron’s direct influence on Nekrasov, studying Nekrasov’s Byronism will allow us to clarify our ideas about the literary evolution of Nekrasov as a poet. The aim of the present paper is to outline the most potentially fruitful themes related to Nekrasov’s Byronism that will serve to deepen our understanding of his overall artistic path.

### **Byronism in early Nekrasov (collection *Mechty i zvuki*)**

Byronic themes and intonations, running rife throughout the poetry of Lermontov, Pushkin, and the other aforementioned poets, remained critically relevant to Nekrasov at the very beginning of his literary journey, while he was writing the poems that would later be collected in *Mechty i zvuki*. In this collection, it is not difficult to identify a far-reaching constellation of motifs that, by the end of the 1830s, had been canonized as “Byronic” and was considered Romantic by the broader reading public.

The lyric hero who had been rejected by the world, disappointed in himself and in humanity, an eternal exile, doomed to death rather than life, is a key figure in many of the poems in the collection (see *Beznadezhnost’* 1, 191<sup>1</sup>; *Moiā sud’ba* 1, 193; *Izgnannik* 1, 198), and others. The disunion of dreams, “of an azure land” and “offspring of the Earth” (*Zemliaku*, 1, 214. See also *Noch’*, *Somnienie*, *Razgovor*, *Pes’niā*), the important purpose of the poet (*Tot ne poēt*), the “dark and wild beauty” of the mountains, the splendor of a “young houri” (*Gory*, *Turchanka*) – all of these are variations on Byron’s pet themes which had had such a powerful influence on Russian poetry in the 1820s and 30s, and whose influence on *Mechty i zvuki* has been, at the present, thoroughly documented (see, for instance, Vatsuro and Gavkari 640–679).

<sup>1</sup> Hereafter I cite the edition Nekrasov Nikolai, *Polnoe sobranie sochineniĭ i pišem v 15 tomakh*, Leningrad/St. Petersburg: Nauka, 1981–2000. I give the volume number followed by the page number.



In his early poems, Nekrasov applies the mask of the disappointed Byronic hero not only to his lyric speaker, but also to himself, thereby blurring the boundaries between literature and reality – at that time, a fashionable new trend in literature. In a letter to his sister E. A. Nekrasova from November 9, 1840, the 20-year-old Nekrasov tells of his struggles in language, typical of the classic Byronic hero and, while doing this, characteristically switches from prose to verse.

Yesterday, I was bored all day. In the evening, my boredom grew stronger... I was tormented by an unaccountable sadness. I couldn't understand what was happening to me. All of my pursuits disgusted me, all propositions seemed meager ... I was chagrined to be so swallowed up by empty cares. I wrote:

I'm sad... completely drowned in care  
 I gave my poor heart no fresh air  
 It's hard... why have I myself so deceived...  
 And given myself up to dark unease?

I wondered, why is there such a void in my soul? Why am I so rarely and weakly gladdened by things that make others happy and gay... Why am I so indifferent to the success and failure of endeavors that, for others, would send them into seventh heaven or throw them into fits of anger and despair?

This is because, I answered myself, everything seems small and pathetic to me... And if I were to strive for it, I would have to entangle myself in a bright crowd of people who do not share the same goals. I would be pulled into the mainstream and be forced to keep up, fuss, do my business in the marketplace of the world ... It's sad! It's better not to rouse the soul, to throw no sparks onto the ash, and live simply, by instinct, like many others do, the way that many are destined to live and that they even like. (14–21, 29–30)<sup>2</sup>

Naturally, it is not that there is a direct Byronic influence here, although this passage readily reveals the intonations and themes of Pechorin's diary and, likely, this is no accident. In November 1840, Lermontov's *Hero of Our Time* was still relevant reading in the capital. The novel was published as a separate tome in April that year, and by June and July, it had already been analyzed by the admiring V. G. Belinskiĭ in *Otechestvennye zapiski*.

---

<sup>2</sup> All English translation of Nekrasov's extracts are by Bela Shaevich.

## Byronism in mature and late Nekrasov

The Byronism of the author of *Mechty i zvuki* is more or less apparent and does not demand much proof. It's more interesting that the semantic aura of Byronic images and themes continues to influence Nekrasov's poetry not only in the early 1840s, but also much later in his literary career. This continuation is a much less obvious component of our topic. It was not only in the era of *Mechty i zvuki* but in subsequent years that Nekrasov's lyric hero would wrap himself in Childe Harold's cloak, which trailed long list of concomitant motifs. These included the heart's early corruption, oversatiation with pleasure, the attempt to find solace in perfect love, the premonition of an early death, and the idea of love as the only antidote to death and disappointment. See: *Ia za to gluboko preziraiū sebiā* (1845), *V nevedomoj glushi, v derevne poludikoj* (1846), *Poslednie èlegii* (1855), *Bezvesten iā, iā vami ne stiāzhal* (1855), *Odinokiū, poteriannyi* (1861); *Umru iā skoro. Zhalkoe nasledstvo...* (1867); *Tri èlegii (A. N. Pleshcheyevu)* (1874). Because the references to Byron in the abovementioned texts have never been explicated by the author, we can presume that these traits of literary Byronism were not conscious on the part of the author.

On the other hand, in certain instances Nekrasov would explicitly reference Byron. For example, in his poem *Prekrasnaia partiia* (1852), everyday Byronism becomes the subject of special reflection. The lyric hero is described as follows:

He revealed Byronic traits  
 In his jaded manner:  
 He didn't believe in books or dreams,  
 Nor in the ballroom, either.  
 (1, 110)

Behind each "Byronic trait" referred to in this poem there are tangible elements of everyday life (Dussault's restaurant, playing cards and billiards, going to dances – here we can also recognize allusions to *Evgenii Onegin*) and thus the poem transforms into a caricature, worth irony. Nekrasov uses a similar strategy in two late poems. In *Tri èlegii*, the protagonist's disappointment and sorrow, which in his early years had been elements of a literary game and had echoed what had been fashionable in poetry, are now projected onto real life situations, taking on autobiographical specificity, and the literary mask becomes a true face:

Every attachment – severed, and the reason  
 Has long since turned to show its ugly face  
 I look at life, my eyes still disbelieving  
 That it's all over now! My hair is going gray  
 (3, 130)

Naturally, the eternally-young hero of Romantic poetry cannot go gray, but it is his very shadow that looms over these autobiographical verses. Finally, Byron's as well as Nekrasov's lyric poetry is distinguished by the autobiographical character of the lyrical protagonist, the ultimate proximity of the speaker and the real poet (e.g., Nekrasov's *Rytsar' na chas*). This tendency can be observed in the love poems of both, where the lovers are not abstract characters but specific, actual individuals, what imbues their poetry with a touch of intimacy.

In addition to Byronic images and themes that marked Nekrasov's poetic system, Byron's poetry also influenced the formal elements of Nekrasov's poetic epos, which can be seen, first and foremost, in the structure of his poem *Komu na Rusi Zhit' khorosho*.

### **Byron's *The Corsair* in Nekrasov's reading**

In Nekrasov's late autobiographical writings, which he dictated in 1877, shortly before his death, Nekrasov remembers how as a teenager, as a student at the men's gymnasium in Yaroslavl, he read V. N. Olin's adaptation of Byron's *The Corsair*.

In our library, I found two poems: Byron's *The Corsair*, translated by Olin, and Pushkin's ode *Svoboda*. "When the midnight star sparkles / On the dark Neva / And sleep gently weighs down / The head freed of its cares," and so on. In gymnasium, I fell into phrasemaking, started reading magazines, and, around the same time, I started writing satires on my school friends. (Lebedev-Polianskiĭ 147)

When citing *Svoboda*, Nekrasov is probably referring to Pushkin's ode *Vol'nost'*. A similar story is recounted in another autobiographical sketch from the same period, which points to the fact that the names Nekrasov mentioned are no accident.<sup>3</sup> (See also Lebedev-Polianskiĭ 153)

---

<sup>3</sup> In Nekrasov's poem *Russkie zhenshchiny*, the names of Pushkin and Byron also appear in close proximity. Pushkin is depicted as a "Byronist" – Princess Maria Volkonskaya says about him: "He took English lessons / From my sister Lena / In those days, he adored Byron" (4, 168).

The adaptation of Byron's *The Corsair* into prose noted by Nekrasov is the work of the poet, translator, and publisher Valerian Nikolaevich Olin. It was published in 1827 with a rather flamboyant subtitle: "*The Corsair: A Romantic Tragedy in Three Acts with a Choir, A Romance, Two Songs, One Turkish and One Arabic, Adapted from the English-Language Poem of the Same Name by Lord Byron*" (St. Petersburg, 1827). The critics more or less unanimously panned Olin's "Romantic tragedy," calling it confused, citing the absence of plot and its stylistic indulgences, comparing the verse to "an angry rooster walking on stilts" (Maslov 76–77). In an unfinished sketch, Pushkin, an admirer of the tragedy, wrote that "Byron's charming and deep poetry" had been replaced by Olin's "overblown and hideous prose, worthy of our poor imitators of the deceased Kotseb" (Pushkin 64). He further accused the author of bad taste. His criticisms are, in part, a response of Olin's review of *Bakhchisarajskij fontan* (Olin 198–202) and make up part of the context of the literary polemics surrounding Byron's poem, which are outside of the scope of the present study.

Valerian Olin remained almost entirely faithful to Byron's plot. In his tragedy, as in Byron's, the somber, mysterious Conrad, of aristocratic Italian origins, becomes a criminal after he finds himself disappointed in humanity. "But I began suffocating in the intolerable constraint of people's society! Involuntarily, my heart would rage! People – slaves and tyrants – insulted me; my wounded ambition roused, ignited, grew furious, and I declared war on man" (Olin 14). The only thing that connects the well-bred criminal to the world of "men" is his passionate love for Medora, who returns Conrad's love and yearns for him during his frequent travels. Unexpectedly, Medora finds a rival in a Turkish beauty named Gulnare, a favorite courtesan of the Turkish Pasha in Greece, Seid. Conrad valiantly rescues Gulnare from a sure death in a fire, and she in turn saves him from bondage. Conrad remains faithful to Medora, but when he reaches the island where his beloved awaits him, he finds her dead. Several hours before his appearance, Medora had perished, unable to stand the distance and mystery any longer.

Olin attempted to push the most effective episodes from Byron's poem into the foreground of his tragedy. He amplified the dimensions and rich imagery of the battle scene between the pirates and Seid's soldiers, the fire in the harem, Conrad's miraculous rescue of Gulnare, and Conrad and Gulnare's escape by sea. Unlike the critics, the young Nekrasov was not only not disgusted but also quite taken by Olin's descriptions of his mysterious and valiant hero, his nobility, his yearning for freedom, his capacity for love, and his fidelity. According to

Korneĭ Chukovskii, who, admittedly, did not cite a source,<sup>4</sup> Nekrasov still knew fragments of this book by heart many years later:

In that pompous book, you could find the following words, “He must die, that tyrannical monster! ... May freedom be pierced from his blood, may he be stabbed through the heart! ... Love and freedom, fortify Gulnare’s hand!” These appeals for freedom apparently greatly impressed Nekrasov because even thirty-five years on, he could recite them for his friends from memory. (Chukovskii 569–583; English translation by Bela Shaeovich)

What he means by thirty-five years and to which point in time they should be added remains a mystery. By all accounts, it should be when Nekrasov was in gymnasium, that is, in the 1830s. From this, we may draw the conclusion that in the middle of the 1860s, the plot of *The Corsair* had not been forgotten.

With much more certainty we can claim that Olin’s tragedy remained interesting to Nekrasov while he was working on his early poems. The protagonist of the 1840’s poem *Turchanka*, which was included in *Mechty i zvuki*, has the same name as the heroine of *The Corsair*, Gulnare.

Gulnare, young houri,  
How many flames and rays  
Of love, music, and words,  
Greetings, caresses and songs of heaven,  
Smoulder in the fire of your eyes. (1, 221)

We also know with complete certainty that Nekrasov had not forgotten Olin’s book in 1877, when he mentioned it twice in his memoirs. From this, we will allow the conclusion that it was the “Romantic tragedy” of *The Corsair* that influenced Nekrasov’s ideas about the ideal poem.

### ***Komu na Rusi zhit’ khorosho and The Corsair***

Olin adapted Byron’s poem to the language of drama, and in this regard, his version of *The Corsair* was not completely a tragedy, it was a tragedy with a poem in the anamnesis. *The Corsair* was comprised of memorable, effective numbers, which can be gleaned from its subtitle, *A*

---

<sup>4</sup> In the broad corpus of published reminiscences about Nekrasov that was analyzed for this study, there was no other description of any such episode (see *Nekrasov v vosponinaniĭakh i pis'makh sovremennikov* 545–559).

*Romantic Tragedy in Three Acts with a Choir, Romance, And Two Songs, One Turkish, One Arabic.* There really is a choir of pirates, then a love romance from Medora that echoes Medora's song in Byron's poem. The Turkish and Arabic songs that Seid's courtesans sing in honor of Gulnare are Olin's own invention, as is the transformation of the monologue opening Byron's poem about the lot of the pirates into a pirates' choir.

The choir, the songs, the romances, originally in the frame of a poem, and then a tragedy – is it a stretch to say that the delight of the young Nikolay Nekrasov before this flamboyance and diversity of forms is reflected in the composition of *Komu na Rusi zhit' khorosho?* There is no sense in seeking out parallels between the contents of Nekrasov's poem and Olin's tragedy. However, the formal structure of *Komu na Rusi* allows for at least posing the question of drawing possible parallels.

*Komu na Rusi* is a poem in the form of a drama, presenting a chain of scenes, including mass scenes, monologues, dialogues, and songs. The latter are especially numerous in the *Krest'ianka* section. In the *Pesni* chapter, there is a choir of wayfarers, "Pletka svistnula, krov' probryznula," and other songs, including "Golodnaia," "Soldatskaia," "Barshchinnaia," "Solënaia," and finally, Grisha Dobrosklonov's song "Rus'."

You're terrible  
 And you're bountiful  
 You're mighty  
 And you're powerless  
 Mother Russia! (5, 233)

This manifest oxymoron, a union of mutually-exclusive descriptions, seems to correlate with the formal diversity of the poem itself, which brings together many different genres, including musical genres, which, in turn, correlate to the many faces and bright features of the world of Russian folk culture.

Of course, this very marked dramatization of the poem *Komu na Rusi* might be considered the logical culmination of Nekrasov's long journey. In the beginning of the 1840s, he was forced to write vaudevilles, which he was later embarrassed of, and were hence not included in his collected works. However, it is possible that these early theatrical experiments were the source of one of Nekrasov's favorite devices. Nekrasov often theatricalized the action in a poem. Many of them are dialogues, live scenes (see for instance *V doroge*, *Ogorodnik*, *Delovoi razgovor*, *V derevne*, *Utro*, *Izvozchik*, *Zabytaia derevnia*, *Ubogatai i nariadnaia*, *Poët i grazhdanin*). The tendency toward theater can also

be seen in his long poems (including *Korobeĭniki*, *Krest'iĭanskiĭ deti*, *Russkie zhenshchiny*, and *Moroz krasnyĭ nos*) which, in the framework of this genre, seems much more justified.

The entirety of Nekrasov's satire *Zabakovannye* (1859) may be seen as a genre parody on Olin's *The Corsair* and the tragedy presented in it. Nekrasov's satire carries the subtitle, "A Tragedy in Three Acts with an Epilogue, Folk Songs and Dances, and A Terrific Bengal Flame" (6, 190). The girls' dance in this play has some parallels with the harem scenes in *The Corsair*; *Zabakovannye* also features a hay fire (6, 205) that is reminiscent of the harem fire in *The Corsair*. However, it should be mentioned that by the end of the 1850s, fire had already taken on a canonical role in melodramas.<sup>5</sup> It is important that in *Komu na Rusi* there is absolutely no satire. The many voices, mass scenes, and polyphony of genres carry no ironic subtext. This is because for the world of folk culture, the depiction of which forms the central meaning of the poem, choral singing and polyphony are organic and natural.

The ballet version of *The Corsair* was likely also instrumental in resurrecting Nekrasov's literary impressions from his youth. It was staged in St. Petersburg based on Byron's poem with music by composers Adolphe Adam and Léo Delibes, Riccardo Drigo and Cesare Pugni. The first choreographer was Jules Perrot, who was then replaced by Marius Petipa. The premiere was on January 12, 1858 at the Bol'shoĭ Kamennyĭ Theater. At that time, Nekrasov was in Rome, but the ballet was shown 14 more times and he had the opportunity to see it (Pleshcheyev 164). Petipa's production debuted on January 24, 1863 at the Mariinskiĭ Theater. Although in Perrot's production Medora had been played by the famous dancer Carolina Rosati, she did not fully satisfy the hopes of her admirers (Pleshcheyev 170). Petipa's production had much more resonance. The part of Medora was played by crowd favorite and Petipa's wife. For her, Petipa wrote a separate comic number about a little corsair which enjoyed great success. The public greeted her with much applause, a multitude of bouquets, and presented her with expensive jewelry.

There are no direct testimonies about whether Nekrasov actually saw *The Corsair*, but it's very unlikely that he would have missed such a lauded premiere. He was a regular at the ballet, judging not only by his 1866 satire *Ballet*, which reveals the author's deep knowledge of

---

<sup>5</sup> For instance, Ducagne's famous melodrama *Thirty Years, or the Life of a Gambler* ended in a fire. By the end of the 1850s, it had been canonical for a long time, having been present in many productions.

the ins and outs of theater (“You well-mannered people should know / That I myself love ballet / ‘I’m struck by cupid’s arrow’ / No joke – it’s a heartfelt hello!”), but also from the memoirs of his contemporaries.<sup>6</sup>

According to a contemporary ballet researcher, with *The Corsair*, Petipa created variations that differed from one another, but developed one extravagant theme of movement.

As in a virtuosic musical episode, fast tempos are followed by slow but no less difficult passages, the flying leaps of one variation were followed by the minute, intricate movements of the next. Then, bold fluid figures were traced over the stage in the next. In the simplest ‘program’ of a discrete number, the dance theme developed polyphonically, corresponding to the celebratory mood of the act as a whole. (Krasovskaia 243)

It is important to mention that the second production of this ballet was staged in 1863. Accordingly, the idea for the polyphonic structure of *Komu na Rusi* originates in the middle of the 1860s.

Olin’s tragedy may have played a certain role in Nekrasov’s structural decisions, although we should not exclude, as in the case of *Zbrakovannye*, that for Nekrasov, *The Corsair* represented a much broader literary tradition, namely, of the Byronic Romantic poem as such. In its essence, Byron’s poetry tends toward dramatic composition, as “it is ruled by a striving toward completed scenes and stand-alone images” (Zhirmunskii 62). Insertions in the form of songs are characteristic of Byron’s poems as well as of Pushkin’s so-called Southern poems that follow them (Zhirmunskii 91, 327). In *Kavkazskii plennik*, Pushkin inserted a Cherkessian song, in *Bakhchisaraiskii fontan* a Tatar song (the influence of this poem on the description of the harem in Olin’s tragedy is apparent), in *Tsygany* a song about a bird and a Moldovan romance.

Nonetheless, the fact that it is not the Southern poems of Pushkin but *The Corsair* that Nekrasov recalls in his later years, as well as the timing of the productions of *The Corsair* in St. Petersburg (the end of the 1850s and beginning of the 1860s), along with the testimony from

---

<sup>6</sup> “I never got into the gastronomical society, but Nekrasov did manage to drag me to the ballet once, and it was the only time I had ever gone to the ballet. ... Ballet attracted him with the same three aspects: it was beautiful, it was important to know, and it allowed him to get closer to the people he needed to get closer to. If anyone wants to take issue with any of these arguments, claiming that good food and the beauty of ballet come first, this would be vain quibbling. Nekrasov never even pretended to have contempt for the ‘fleeting comforts of life’” (Mikhailovskii 290). See: Vazem 194. On the role of ballet in Nekrasov’s poetry, see Makeev 162–165.



Chukovskii, allow for the supposition that the influence of V. N. Olin's "Romantic tragedy" on Nekrasov is very likely. Another important but underestimated factor of influence is the interest in the figure and poetry of Byron in Russian literary circles at the end of the 1850s and beginning of the 1860s, including the circle around Nekrasov's journal *Sovremennik*, which was always very sensitive to contemporary cultural phenomena. The reception of Byron's poetry in Russian society and Nekrasov's *Sovremennik* in particular are the final subject that should be addressed in this discussion.

### **Byron in Nekrasov's journal *Sovremennik***

The interest in Byron's poetry in *Sovremennik* began in the 1850s. For instance, in 1850, in the "Arts and Sciences" section, the magazine published a long piece by P. I. Redkin entitled "George Gordon Byron" (*Sovremennik* No.1, No. 2–5). After several years, in the late 1850s, a number of articles demonstrating an abiding interest in Byron's poetry appeared. In 1858, *Sovremennik* published a translation of the poem *Mazeppa*, translated by D. L. Mikhailovskii (No. 5); in 1859, a translation of *Parisina* by Apollon Grigor'iev, with a dedication to Nekrasov (No. 8). In 1860, fragments of *Childe Harold* translated by M. I. Mikhaïlov (No. 10); in 1863, *Beppo*, translated by D. D. Minaev (No. 8); and in 1864, *Hebrew Melodies*, translated by Nikolay Gerbel. 1865 and 1866 saw the publication of *Don Juan* translated by D. D. Minaev, and then, in Nekrasov's *Otechestvennye zapiski*, in 1868, Byron was published in translations by Mikhailovskii. A noticeable break followed. However, in the beginning and middle of the 1860s, there was almost no issue of *Sovremennik* without a translation of Byron (the only exception to this was in 1862, a tragic year for the journal).

In the 1860s, the ideologically similar periodical *Russkoe slovo* published Byron nearly as often as *Sovremennik*. Translations of Byron were also regularly published in *Otechestvennye zapiski*, *Vek*, as well as *Vremiâ*, where Apollon Grigor'iev printed his seminal article entitled "O Bairone i o materiakh vazhnykh" (1862, No. 10). In it, the critic affirmed the enduring relevance of the poet. An important watershed in the history of Byron's reception in Russia was the release of the five-volume collection compiled by the poet and translator N. V. Gerbel, *Bairon v perevodakh russkikh poetov* (Gerbel). This collection included what he considered to be the best translations of Byron's long and short

poems. The book was well-received and reviewed in journals including *Golos*, *Knizhnyi vestnik*, *Russkii invalid*, *Otechestvennye zapiski*, *Sovremennik*, in the newspaper *Sankt-Peterburgskie vedomosti* and others (Tiulina 294).

Today, despite its popularity among researchers (Liusova; Byron; Nebol'sin), the history of Byronism in Russia is documented only fragmentarily. The era of the greatest attention paid to Byron by the Russian literary establishment, namely the 1820s and 1830s, is rather well-studied, as well as the Russian interest in the author of *Childe Harold* at the turn of the twentieth century (Nebol'sin 187–199). However, Byronism in the 1860s seems improbable to the majority of Russian specialists. Probably, that is why in two separate monographs that are mostly devoted to the subject of Byron's reception in Russia, his place in Russian letters and culture in the 1860s and 1870s is practically passed over.

Meanwhile, by the 1860s, Byron has taken on the status of a classic author, albeit one who had been banned by the censors on more than one occasion (Oksman 256–257). He had a reputation as a freedom fighter who had given his life for his convictions. For obvious reasons, such a figure was particularly attractive at the time of liberalization, especially in the eyes of the intelligentsia supporting this cultural shift.

The characteristics of a classic Byronic hero, be it Childe Harold or Don Juan or the protagonists of the oriental poems include disappointment, theomachy, loneliness, the sense of being chosen, and an alienation from the overwhelming majority of society. These must have been particularly attractive to the new element in Russian society that emerged on the stage of history in the beginning of the 1860s, the *raznochintsy* (literally “people of various ranks”), liberal and radical positivist admirers of natural sciences coming mainly from a stratum of Russian society that is not directly associated with any existing Russian social class and derives from families of priests, doctors, merchants, and impoverished nobility. Their strangeness and status as outsiders must have, paradoxically, overlapped with the Byronic models of behavior, despite the latter's aristocratic origins. It is no accident that Nekrasov's revolutionaries, mourned in his elegiac poems, are so reminiscent of Byron's protagonists. Austerity, firmness of spirit, and a strong commitment to ideas unite Conrad and Dobrolyubov in a poem dedicated to this famous Russian critic's memory.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> See the following story about Conrad: “Whenever asked an indelicate question, he always had the same answer: an angry look, or a condescending smile. Although it

Nekrasov's supposed interest in Byron corresponded with the mood of his epoch, which he was always sensitive to. At the same time, Byron apparently always remained an exemplary author who, along with Pushkin, had ushered Nekrasov into the world of major literature at a young age.

## Conclusion

We have followed the evolution of Nekrasov's Byronism. We were able to show that during the composition of *Mechty i zvuki*, Nekrasov mastered the adapting of Byronic themes and literary formulas. Later, Nekrasov would adopt some of these themes and heroes and adapt them to his poetic system, while, at the same time, actively parodying them. Thus, both Byron and Nekrasov's poetry are distinguished by their reflective and autobiographical narrators, who hate violence and tyranny and dream of freedom – both personal and political – for all the oppressed. The direct consequence of the speakers' disillusionment with the imperfections of the world around them is skepticism and a satirical depiction of reality. Both authors regularly employed satire and irony.

In his poem *Komu na Rusi zhit' khorosho*, he attempted to reproduce several formal elements of Byron's poetry. It is possible that topics related to Nekrasov's Byronism, as outlined in this paper, will also be useful for studying the evolution of the long poem in the history of Russian poetry in general.

---

was a smile, it would paralyze whomever it was addressed to. Never does the chalice brimming with boiling grape juice approach his lips, and Conrad's food is so simple, that even the strictest faster or ascetic couldn't refuse it. He rejects all crude sensual indulgences, for which, it seems, his spirit torments him through his restraint" (Olin 12–13). And also Nekrasov's *Pamiāti Dobroliūbova*: "You were severe in your young age / You could control your passion with your reason. / You taught to live for glory and for freedom / And most of all, you taught all how to die. / Intentionally, the world's indulgences / You would reject, your purity preserve, / You would not sate your heart's great thirst; / You loved your Motherland as one loves a woman, / And thus your efforts, hopes, and thought" (2, 173). On the similarities between Nekrasov's depictions of revolutionaries and the Romantic poetry of Zhukovsky see Nemzer 542. Vestiges of the traits of a Romantic hero can also be found in the *Komu na Rusi*'s character Grisha Dobrosklonov. He is a poet, practically a Romantic "singer," and loneliness and exile loom in his future ("consumption and Siberia").

## WORKS CITED

- Byron, George Gordon. *The Reception of Byron in Europe*. 1–2. London; New York: Thoemmes Continuum, 2004.
- Chukovskii Kornei. *Zhizn' (Masterstvo) Nekrasova, Sobranie sochinei v 15 tomakh. V. 10 (8)*. Moscow: Agentstvo FTM, 2012.
- Dostoevskii Fëdor. *Polnoe sobranie sochinei pis'em v 30 tomakh*. 26. Leningrad: Nauka, 1984.
- Evgen'ev-Maksimov, Vladislav. *Nekrasov i teatr*. Leningrad, Moscow: Iskusstvo, 1948.
- Gerbel, Nikolai ed. *Bairon v perevodakh russkikh poetov*. 1–5. St. Petersburg: Tipografiia V. Golovina, 1864–1865.
- Krasovskaia, Vera. *Russkii baletnyi teatr vtoroi poloviny XIX veka*. Leningrad-Moscow: Iskusstvo, 1963.
- Lebedev-Polianskii Pavel, Ilya Zil'bershtein, and Sergeï Makashin, eds. *Nekrasov, Nikolai Literaturnoe nasledstvo*. 1.49/50. Moscow: Akad. nauk SSSR, 1946–1949.
- Liusova, Tuliia. *Retsepsiia D. G. Bairona v Rossii 1810–1830-kh godov*. Avtoreferat kandidatskoï dissertatsii. Nizhniï Novgorod, 2006.
- Makeev, Mikhail. *Nikolai Nekrasov. Poët i Predprinimatel' (ocherki vzaimodeistviia literatury i ekonomiki)*. Moscow: MAKS Press, 2009.
- Maslov, Vasilii. *Nachalnyi period baironisma v Rossii. Kritiko-bibliograficheskiï ocherk*. Kiev: Tip. Imp. Un-ta sv. Vladimira AO pech. i izd. dela N. T. Korchak-Novitskogo, 1915.
- Mikhailovskii, Nikolai. *Literaturnaia kritika i vospominaniia*. Moscow: Iskusstvo, 1995.
- Miller, Orest. *Publichnye lektsii. Russkaia literatura posle Gogolia*. St. Petersburg: Tip. A.M. Kotomina, 1874.
- Nekrasov, Nikolai. *Polnoe sobranie sochineni i pis'em v 15 tomakh*. 1–15. Leningrad, St. Petersburg: Nauka, 1981–2000.
- Nebol'sin, Sergeï. "Baïron i russkie pisateli kontsa XIX v. i pervykh desiatiletiï XX v." *Velikiï romantik. Baïron i mirovaia literatura*. Moscow: Nauka, 1991. 187–199.
- Nekrasov v vospominaniakh i pis'makh sovremennikov. Ukazatel' L. Dobrovol'skogo i V. Lavrova. V. 53–54*. Moscow: Literaturnoe nasledstvo, 1949. 545–559.
- Nemzer, Andreï. "Kanon Zhukovskogo v poezii Nekrasova." *Pri svete Zhukovskogo (ocherki istorii russkoï literatury)*. Moscow: Vremia, 2013. 522–545.
- Oksman, Iulian. "Bo'ra s Baïronom v aleksandrovskaïu i nikolaevskaïu epokhu. Stranichka iz istorii 'Zapadnykh vliianii.'" *Nachala. Zhurnal istorii literatury i istorii obshchestvennosti* 2 (1992): 241–276.
- Olin, Valerian. "Kriticheskiï vzgliad na Bakhchisaraïskiï fontan, soch. A Pushkina." *Pushkin v prizhiznennoi kritike, 1820–1827*. St. Petersburg: Gosudarstvennyi Pushkinskiy Teatral'ny Tsentr, 1996. 198–202.
- Pleshcheyev, Alexander. *Nash balet (1673–1899). Balet v Rossii do nachala XIX stoletii i balet v S. Peterburge do 1899*. St. Petersburg: izd. F. A. Pereiaslavl'tseva i A. A. Pleshcheeva, 1899.
- Pushkin, Alexander. *Polnoe sobranie sochineni v shestnadsati tomakh*. 11. Moscow, Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1937.
- Tiulina, Natalia. "Baïron v russkoï kritike i literaturovedenii." *Trudy*. 5. Moscow: Gosudarstvennaia biblioteka SSSR im. V.I. Lenina, 1961. 269–318.
- Vaturo, Vadim, and Andreï Gavkari. *Stikhotvoreniia 1838–1844. Kommentarii k polnomu sobraniiu sochineni i pis'em v 15 tomakh*. Leningrad, 1981.
- Vazem, Ekaterina. *Zapiski baleriny Sankt-Peterburgskogo Bol'shogo teatra. 1867–1884*. Leningrad, Moscow: Iskusstvo, 1937.
- Zhirmunskii, Viktor. *Bairon i Pushkin*. Leningrad: Nauka, 1978.

## Sledenje Byronovemu vplivu na Nikolaja Nekrasova

Ključne besede: ruska poezija / romantika / Nekrasov, Nikolaj / literarni vplivi / angleška poezija / Byron

Članek preučuje več vidikov vpliva Georgea Gordona Byrona na Nikolaja Nekrasova. Znanstveniki omenjena pesnika običajno dojemajo kot antipoda, pripadajoča različnim literarnim gibanjem – Nekrasov realizmu, Byron pa romantiki. Kljub temu analiza pokaže, da so teme in problematike Byronove poezije pa tudi klasični byronovski junak in motivi ostali relevantni skozi celoten opus Nekrasova, začenši z zgodnjo zbirko *Sanje in zvoki* (1840) pa vse do epa *Kdo v Rusiji dobro živi* (1877). Zlasti na strukturo tega epa je vplivala struktura Byronovih dolgih pesnitev.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.161.1.09-1Nekrasov N.



# Problematizing Leniency and Panopticism: Victorian Prison in neo-Victorian Fiction and *Discipline and Punish*

Danijela Petković

University of Niš, Faculty of Philosophy, Department of English, Ćirila i Metodija 2, 18 000 Niš, Serbia  
danijela.petkovic@filfak.ni.ac.rs

*The paper discusses Joseph O' Connor's 2002 novel, Star of the Sea, and Sarah Waters's Affinity (1999), in terms of their shared depiction of the Victorian prison, contra Foucault, as the space of corporal punishment and torture. The novels and the paper contextualize Victorian prisons within the nineteenth century discourses of progress, correction and reform, while simultaneously emphasizing the punitive and sadistic aspects of these fast-growing institutions. Detailing the organization of space; the architecture of surveillance; and the interpersonal power dynamics between the guards and the inmates, Star of the Sea and Affinity undermine the supposed humaneness of a prison sentence as a non-corporal, reformed and reforming, type of punishment – thus refusing, just like Discipline and Punish, to “sing the praises that the law needs.” Yet O'Connor's and Waters's novels also problematize Foucault's notion of prison as the model of disciplinary society. Supported by contemporary research on Victorian penology and imprisonment and the nineteenth-century reports on prison life, the two novels demonstrate that it is (the threat of) the prison's monopolized violence rather than the internalized consciousness of surveillance that regulates both convicts and citizens.*

Keywords: literature and society / English literature / Irish literature / O'Connor, Joseph / Waters, Sarah / Victorian age / Foucault, Michel / body / punishment / prison

This paper reads O'Connor's and Waters's neo-Victorian novels against the background of Foucault's *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1975), the late twentieth and twenty-first century research on Victorian penology, and the nineteenth-century reports on prison life such as Henry Mayhew's *The Criminal Prisons of London* (1862): the main thesis is that both *Star of the Sea* and *Affinity* offer more realis-

tic accounts of the nineteenth-century imprisonment than Foucault's famous study. The objective of the paper is certainly not to "correct" Foucault with neo-Victorian *novels*, but to examine and problematize some of his claims in the twin contexts of the history of Victorian penology and imprisonment, and neo-Victorian fiction as the literary genre which tends to be exceptionally well-researched.<sup>1</sup>

While Foucault's insights into the mechanisms of social control in modern European democracies offered in *Discipline and Punish* are not to be dismissed by any means, it is nonetheless possible to problematize some of the claims regarding prisons specifically. In this paper, the focus is on two such claims: one, that the nineteenth-century prison sentence is characterized by "leniency" and especially the "non-corporal nature"; two, that prison "merely reproduces, with a little more emphasis, all the mechanisms that are to be found in the social body" (Foucault 233), primarily the modern trinity of examination, hierarchical observation, and normalizing judgment. In the two novels under discussion, as in both contemporary research and historical documents, Newgate and Millbank emerge emphatically as the sites of physical punishment and suffering; surveillance in particular is exposed as an instrument of torture rather than the cost-effective and force-free means of internalizing the norms of a disciplinary society. Borrowing Foucault's own terminology, it can be argued that the end result of the nineteenth-century prison is still the marked and tortured "body of the condemned" rather than a self-regulating "disciplinary individual."

As a brief reminder, in *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Foucault famously reads the "disappearance of torture as a public spectacle" (7) and the birth of the prison as "a correlative history of the modern soul and of a new power to judge" (23); the prison, as a historically new type of legal punishment, in Foucault's interpretation represents the "slackening of the [law's] hold on the body" (10). The argument is by now oft-repeated and quite familiar, but it is worth revisiting for a moment: since the middle of the eighteenth century, and especially throughout the nineteenth, there is throughout Europe a marked decrease in public executions (which used to be preceded by hours of torture) in favor of the new type of punishment, that by imprisonment. Unlike the pre-modern punishment which is played out, excruciatingly, on "the body of the condemned" (3), imprisonment, with its proclaimed goal not (only) to punish but (also) to reform, focuses instead on the convict's soul.

---

<sup>1</sup> Prepared as a part of the project *Modern Trends in Researching English Linguistics and Anglophone Literature and Culture*, conducted at the University of Niš – Faculty of Philosophy (No. 183/1-16-1-01).



“The apparatus of punitive justice must now bite into this bodiless reality” (17); the soul, as Foucault memorably puts it, becomes “the prison of the body” (30). Foucault attributes the growing reluctance to punish criminals both physically and publicly to the shift in the conception and execution of power. While the spectacle of torture/execution is “an aspect of the sovereign’s right to make war on his enemies” (48), with the development of disciplinary and biopolitical modernity, it is the sovereign who is replaced by a mass of anonymous technicians. These, unlike the pre-modern monarch who could “let [someone] live” and “make [someone] die” (and make them die spectacularly), wield power over an individual through examination, hierarchical observation and normalizing judgment rather than physical torture. Consequently, “[w]hat is now imposed on penal justice as its point of application, its ‘useful’ object, will no longer be the body of the guilty man set up against the body of the king; nor will it be the juridical subject of an ideal contract; it will be the disciplinary individual” (227). The disappearance of “the necessarily spectacular manifestations of power” (217) thus results in the body of the convicted person being touched “as little as possible” (11) in the new type of punishment. Foucault is quite emphatic on this point: “[T]he penalty in its most severe forms no longer addresses itself to the body” (16); earlier, he describes the new penal system as characterized primarily by “non-corporal nature” (16). This account – which forms a part of Foucault’s “grand metanarrative” of “the movement from sovereign power to disciplinary power to biopower” (Morton and Bygrave 4) – nowadays appears widely accepted, even by Foucault’s critics (though not the penologists). Thus Jack Taylor (121), for instance, reproaches *Discipline and Punish* for its Eurocentric bias and a “historical tunnel vision,” as they did not allow for the consideration of the nineteenth-century spectacles of lynching in the USA.<sup>2</sup> Yet Taylor, too, does not question Foucault’s assumption of “the dying out” of “the gloomy festival of punishment” (ibidem) in Europe, in favor of the non-pain oriented disciplines, practiced and perfected, inter alia, in prisons.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Taylor does note that Foucault is interested in the transformation of the *legal* forms of punishment, whereas lynching has always been extrajudicial. Ironically, moreover, while Taylor criticizes *Discipline and Punish* for its Eurocentric bias, Melossi and Pavarini label it as useless for their study on European and American prisons because of its “extreme Franco-centrism” (205). Such narrow focus, they argue, “leaves the philosophical discussion relatively unharmed” but is “quite misleading from a historical perspective” (ibidem).

<sup>3</sup> I, too, do not question the dying out of the spectacle of punishment, but it is problematic to assume that the increasing “privatization of punishment” (Spierenburg 279) necessarily means the elimination of the physically painful aspect of said punishment.

### **“The Governor of Newgate had progressive ideas.”**

Reading Foucault’s interpretation of prison side by side with the twentieth chapter of Joseph O’Connor’s *Star of the Sea* (2002) is an exercise in discontinuity. The chapter, bearing the title “The Hard-Luck Man,” details the serving of the prison sentence of one of the novel’s protagonists, the villain-victim Pius Mulvey. A former tenant farmer in poverty-ridden Connemara, now a squatter in London who earns a living as an imaginative conman – “his stories were so completely convincing that he would even weep himself” (194) – ironically named Pius is finally “ratted in” to the police, arrested and sentenced to “seven years’ hard labor in Newgate” for “obtaining with deceptions” (ibidem). Under the name of Frederick Hall, the Irishman spends four years in Newgate, from 1837 to 1841, “ceas[ing] to do evil and learn[ing] to do well” (195). To the reader familiar only with Foucault’s account of the birth of the prison, but not with the specifics of Victorian imprisonment, O’Connor’s depiction of Frederick Hall’s Newgate “reformation” appears exaggerated, sensational – occasionally downright Gothic – but on the whole difficult to believe. We read, for instance, that the prisoners are kept in total isolation: solitary confinement during the night, and collective labor during the day. Collective labor, contrary to expectations, only intensifies the isolation. When taken out of the cell for work,

each inmate was clamped into a black leather hood before being allowed to enter the yard. The mask had minuscule slits through which you might see and an arrangement of pinpricks through which you might breathe and it was bolted around your neck with a padlock and choke-chain that would strangle you if you raised your arms above your head. (195)

It is not only the inmates, moreover, who are in masks: the prison guards occasionally put them on, too, “so you could never tell exactly who was working beside you, who was screaming and clawing at the air” (195). The screaming and clawing are utilized by the masked guards as a test: a “truly reformed” inmate is not supposed to react if a man appears to be dying next to him. Forbidden from speaking during the day, the convicts proper scream at night; even in the chapel each is placed in a miniature version of the cell – “his own partitioned booth from which nothing was visible except the cross above the altar” (196). Mulvey is whipped two hundred times for saying “I didn’t hear you” (196) – fifty lashes for each word – and raped twice by the warden, “a Scottish sadist who had often raped insane prisoners” (ibidem).

Rape as the utter loss of bodily integrity is already present in Mulvey's first encounter with the institution. Upon entering prison, he is "forced to bend low so they can investigate his rectum" (194); when he attempts to refuse to swallow a measure of saltpeter, "which the guards said would quell your natural desires" (194), he is strapped into a chair and force-fed it via a funnel shoved into his gullet. Then, "[n]aked except for a bloodstained towel, he was chained to a leash and led ... up the metal staircase to the Governor's office" (194) to hear a speech about "the institution [which] only existed to help them" (ibidem). Without a hint of irony, as a proper sadist, the Governor's assistant informs Mulvey that "[p]unishment could be an act of deepest love" (ibidem). We read, also, that at the time of Mulvey's imprisonment, "[t]here were men in the windowless depths of Newgate who had not seen another life-form for fifteen years. Not a prisoner, nor a guard, nor even a rat: for their cells were so thick that nothing could penetrate them and in any case were kept in darkness every hour of every day" (195–196). This blinding, mind-destroying solitary darkness, we learn, is reserved for the particularly unreformed – the inmates who kept trying to talk after being whipped, like Mulvey, for speaking.

It might be tempting to write off O'Connor's account as yet another example of the notorious neo-Victorian Orientalism, torture porn in a historical costume for the over-satiated postmodern audience, to modify a bit the famous remark by Marie-Louise Kohlke (Kohlke and Orza 67). The leather masks and the whipping certainly suggest that interpretation, and there is no denying that neo-Victorian pornography might provide some kind of novelty and pleasure to some readers. Yet even minimal familiarity with the British penal history shows that Mulvey's intensely corporal experience is very far from being exaggerated for the purposes of pornographic sensationalism – each detail, including the leather masks, is founded in historical reality (Ignatieff 4–5; Farringdon 101). Even minimal familiarity with the British penal history, moreover, shows, *contra* Foucault, that the convicted body is still, and very much so, the target of the nineteenth-century punitive action, this time inside prison, with the addition of prolonged psychological torture. Combined, these result in the punishment that is arguably much severer than the mere hours (or days) of the pre-modern public execution.

"The progressive ideas" to which O'Connor's Governor subscribes, for instance, refer to the unique blend of religious and medical discourses which made possible the abuse to which convicts like Pius Mulvey were subjected. Christianity, in particular, provided both the emotionally

satisfying iconography and the great narrative of good vs. evil (at least to the reformers and the public), as well as the organizational blueprints for the “silent” and the “separate” system of imprisonment. As for the emotionally satisfying iconography, it is worth remembering that the father of the modern British prison, John Howard, was highly religious and “liked to compare his prison tours to Daniel’s going alone into the lion’s den,” viewing his work on prison reform as “bear[ing] ‘the torch of philanthropy’ into the netherworld of the dungeon” (Ignatieff 54). Howard, moreover, saw the prison “as the arena in which he would grapple with evil and demonstrate his worthiness before God” (55) – the worthiness consisting of the number of souls raised from sin and saved for God through the reformed, and reforming, prison mechanism (souls, but not necessarily bodies). More practically, it was the Catholic prison in the Vatican called, appropriately, “Silentium,” on which Howard modeled the so-called “silent system,” the version of the prison sentence that, in addition to the deprivation of liberty, prohibited the inmates from talking (53). On the other hand, it was another religious group, the American Quakers, who invented the notorious “separate system.” In the separate, or the “Philadelphian” system, convicts serve out the totality of their sentences in solitary confinement, on the basis of “the Quaker theory of the great moral effectiveness of meditation and of the comfort offered by sound and reliable visitors, who were allowed for despite the system’s rigidity” (Melossi and Pavarini 61). It is quite telling that “the separate system” was accepted across the Atlantic as well, stimulating the lucrative business of prison architecture reform: nineteen of such prisons were built in England between 1842 and 1877; about sixty prisons were rebuilt or adapted for it (Storey 15). The figures point not only to the increasing incarceration of the British citizens during the Victorian era, but also to the unambiguous “preference for the use of terror” which, though “never openly admitted” was undeniably “embodied in the choice of the ‘Philadelphian System’” (Melossi and Pavarini 61). Melossi and Pavarini highlight that there was “an awareness of the horror inspired in the potential offender by the prospect of spending a five, ten or twenty-year sentence in solitary confinement – often relieved only by some form of ‘work’ so pointless and repetitive that it would really amount to physical torture” (61).

The prison as a distinctly modern institution is thus underpinned by the earlier religious-punitive assumptions, but the medical discourses of the day were utilized as well in its organization and justification. “Like the hospital,” Michael Ignatieff explains,

the penitentiary was created to enforce a quarantine both moral and medical. Behind its walls, the contagion of criminality would be isolated from the healthy, moral population out. Within the prison itself the separate confinement of each offender in a cell would prevent the bacillus of vice from spreading from the hardened to the uninitiated. (61–62)

Indeed, it was in order to stop “the bacillus of vice” from spreading that the “silent system,” which O’Connor depicts Mulvey being subjected to, was installed and enforced. The silent system proposed that convicts be placed in solitary confinement at the beginning of their sentence – for eighteen months at first, then for twelve and finally for nine months (Ignatieff 94)<sup>4</sup> – and be prevented from speaking or any kind of communication with their fellow convicts and guards during the collective labor activities. Possibly the most succinct account of the hygienic properties of the “silent system” was given by Florence Maybrick, who, falsely accused of murdering her husband in 1889, spent fourteen years in the prisons enforcing it. In her book, *My Lost Fifteen Years* (1904), Maybrick states that “the torture of continually enforced silence is known to produce insanity or nervous breakdown more than any other feature connected with prison discipline” (Storey 14).<sup>5</sup>

The suicide of fifteen-year-old Edward Andrews, which Michael Ignatieff recounts and interprets as the paradigm of the nineteenth-century British imprisonment, is another case in point which significantly problematizes Foucault’s thesis on the “non-corporal nature” of the prison sentence. The boy was sent to Birmingham borough prison in 1854.

In that prison ... the governor routinely ordered petty offenders to be confined in solitude and to be kept turning a hand crank weighted at thirty pounds pressure, ten thousand times every ten hours. Those who failed to keep the crank turning or who sought to resist were immobilized in straitjackets, doused with buckets of water, thrown into dark cells, and fed on bread and

---

<sup>4</sup> The shortening of the period was due to the growing familiarity with the effects silence and isolation had on the prisoners’ psyche – “the remarkable rise in cases of insanity and suicide” (Melossi and Pavarini 60–61).

<sup>5</sup> Max Stirner, too, emphasizes that the intentions behind the enforced silence are punitive and dehumanizing rather than medico-moral: “That we jointly execute a job, run a machine, effectuate anything in general, – for this a prison will indeed provide; but that I forget that I am a prisoner, and engage in intercourse with you who likewise disregard it, brings danger to the prison, and not only cannot be caused by it, but must not even be permitted. For this reason the saintly and moral-minded French chamber decides to introduce solitary confinement, and other saints will do the like in order to cut off ‘demoralizing intercourse’” (Smith).

water. One who resisted was Edward Andrews. After two months of refusing to work, being dragged below, doused, ‘jacketed,’ and fed on bread and water, he hanged himself from his cell window. (207–208)

Unsurprisingly, “[a] commission of inquiry, hurriedly convened after Andrews’s death ... concluded that Edward Andrews’s death was unfortunate but not a matter for criminal prosecution” (208). Unproductive, punitive labor in British prisons was mitigated almost at the very end of the nineteenth century, by the 1898 Prison Act (Storey 14).

Yet progressive medico-theological notions of the soul-saving effects of solitary confinement, silence and forced labor, while resulting in insanity and suicide, went hand in hand with the more obviously *corporal* punishment supposedly left behind in 1757, with the execution of Robert-François Damiens. In British prisons, the most usual ones, according to Neil Storey, were the birch, “the boy’s pony” and the cat-o’-nine tails. The birch, moreover, used to be soaked in brine before use – it was heavier, therefore it hurt more, but the brine prevented infection (107). As with the silent system, the mitigation came very late, in the twentieth century: the birching of juvenile and adult offenders was banned in 1948, but was retained as a punishment for violent breaches of prison discipline until 1962 (112).

Moreover, while “the boy’s pony” conveys not only the cynicism of the punishers but also the infantilization of the punished – Mulvey is, too, after having his flesh flayed with two hundred lashes, described as pulling his britches back on, like a punished schoolboy (O’Connor 194) – it does not mean that actual children were exempt from both the old and the new types of punishment. It should be remembered that, in the era that witnessed fifteen million receptions in prisons (Storey 9), every third subject of Queen Victoria was younger than fifteen, and that Great Britain was the first country ever to build a prison for children. The Isle of Wight’s Parkhurst Prison, opened in 1838 and located in converted army barracks, subjected “criminal children” to “wearing an iron on the leg; a strongly marked prison dress; a diet reduced to its minimum; the imposition of silence on all occasions; and an uninterrupted surveillance by officers” (Duckworth 93). But it is not only “the silent system” that was enforced at Parkhurst: “From the early 1840s until the close of the institution in 1864, *solitary confinement* was the cornerstone of the system of discipline” (Stack 394, italics added). In 1874, when the action of *Affinity* takes place, Margaret Prior’s lawyer brother comments, too, that “he frequently sees, in court, girls of thirteen and fourteen – little girls, who have to be placed on boxes so

that the juries might view them” (Waters 99). Children, however, were not only tried and imprisoned, but sentenced to pre-modern corporal punishment, usually flogging, and death as well. An 1833 commentator, for instance, calls attention to the “absurdity” of sentencing to death “boys under fourteen” for “stealing a comb almost valueless” or “a child’s sixpenny story book” (Farringdon 93).

Nor was spectacular public execution abolished in Britain as soon as Foucault suggests.<sup>6</sup> It was in 1868, a hundred and more years after the execution of Robert-François Damiens, that William Calcraft, the infamous Victorian executioner, carried out “the last public hanging... that of Michael Barrett in front of Newgate jail” (Farringdon 157). In addition to being watched by thousands, the execution was reported in detail in *The Times*. The young Irishman met a terrible end, as Calcraft “used such short lengths of rope that his victims were always painfully strangled” (165). As for the spectacle, Calcraft’s first victim, in 1829, was a woman in a straitjacket: the crowd watching the hanging gave three cheers when she died (*ibidem*). Capital punishment was abolished in Great Britain in 1969, with the last person being hanged, not publicly, five years earlier (*ibidem*).

Even such cursory overview of the British penal history as this one, therefore, does not indicate the growing leniency and the non-corporal nature of the legal punishment throughout the nineteenth century. What it does reveal, however, is the coexistence of the distinctly modern with the pre-modern techniques of punishment, including the “art of causing unbearable sensations” (Foucault 11). Foucault’s proposition that “punishments ... lost some of their intensity, but at the cost of greater intervention” (75) should perhaps be read side by side with the comment of The Earl of Chichester, one of the commissioners in charge of superintending Pentonville Prison. In 1856, almost a hundred years after the public dismemberment of Damiens, the Earl explicitly called for “something external to afflict, *to break down his [the convict’s] spirit, some bodily suffering or distress of mind*” within the confines of the prison (Ignatieff 199, italics added).

And while the neo-Victorian novels under discussion do not negate the greater intervention, they certainly undermine the thesis on the loss of intensity in punishments. It is precisely this breaking down of the

---

<sup>6</sup> At the beginning of *Discipline and Punish*, Foucault does mention that “England was one of the countries most loath to see the disappearance of the public execution” (14); the briefly mentioned insight, however, soon gets utterly lost in his grand narrative of the Europe-wide disappearance of spectacle in “the age of sobriety in punishment” (*ibidem*).

spirit, the intense, never-really-eliminated bodily suffering and distress of mind that the two neo-Victorian novels under discussion seize on, and render in graphic detail, undermining not only Foucault's "slackening of the [law's] hold on the body," but also the humanness and the reformative properties of imprisonment touted by the Victorian reformers and prison administrators.

"The prisoners," O'Connor laconically states, "had more to contend with than mere incarceration" (195). The "more" is elaborated in much greater detail in *Affinity*, but in O'Connor's novel the instances of imprisonment-specific mental and physical torture flash with great evocative power too: the slamming of the cell doors at night is linked, painfully, to the sound of the train preparing to leave the station (194) – reminding both the reader and the inmates that they are not going anywhere. After the lashing, Mulvey weeps in his cell, "his back and buttocks flaming with pain, the base of his spine a nub of pure agony" (196). The Governor's assistant, who delivers the speech about "the institution" that "only exist[s] to help" to a half-naked man on a leash, is characterized, memorably and chillingly, by "the gentle smile of the pedophile uncle" (194). This particular description sums up prison eloquently and economically, as the institution within which physical violations are committed under the guise of reformist gentleness. After all, it is the prison warder who rapes Mulvey, though only the prisoners' "natural appetites" are targeted for "quelling."

Additionally, while *Affinity* is much more vocal on the subject of panopticism, O'Connor, too, demonstrates that the internalized consciousness of surveillance is not to be mistaken for the permanent change of character and/or behaviour. For instance, Mulvey is conscious, while being whipped, that this "act of deepest love" is observed by the members of the Visiting Committee. Therefore, after he puts his clothes back on, Mulvey drags himself "to the warder who had flailed the flesh off him and [holds] out his hand in a gesture of thanks":

He knew the Governor and the Visiting Committee were watching from the gallery and he wanted to make an enduring impression. As he left the Correction Hall he passed directly beneath them, performing the sign of the cross as he did so. One of the visiting ladies was quietly weeping at the scene, as though the reformation she had just observed was somehow too much for her. (196)

Mulvey's "reformation" brought about through incarceration, enforced silence, rape and the semi-public whipping ends – how else? – with Mulvey bashing "what was left of his [the Scottish warder's] face with the rock" (202).



**“Damn you for gazing at me!”**

Foucault opens the chapter on panopticism in *Discipline and Punish* with the account of the seventeenth-century order detailing the organization of life and death in a plague-stricken town. The orders range from killing all stray animals, placing each street under surveillance of a syndic, to locking the citizens in their houses. Locked up, they have to answer when the syndic calls out their names every day, or, if the person has died, someone else, equally identifiable, has to report that person’s death (195–196). “Everyone locked up in his [sic!] cage, everyone at his window, answering to his name and showing himself when asked – it is the great review of the living and the dead” (196). The town besieged by plague, in which all human and non-human life, death and dying are organized in “a system of permanent registration” (196), where “[i]nspection functions ceaselessly” (195) and “[t]he gaze is alert everywhere” (195), quite obviously suggests the prison. But, Foucault insists, it is not merely the mechanism that is identical, but the ideological justification provided for it. What would otherwise be experienced as the unbearable suspension of rights and liberties – the “state of exception” allowing the person who attempts to leave the town to be killed immediately, and the locking up of the citizens under “perpetual threat of death” (207) – is justified, just like prisons will be, by its function, the medico-moral “registration of the pathological” (196) which serves the preservation of life.

In describing the municipal organization on which modern prison appears to have been modeled,<sup>7</sup> Foucault, crucially, remarks that this is an “exceptional disciplinary model: perfect, but *absolutely violent*” (207, italics added). However, instead of continuing to examine prisons as “absolutely violent” – which is what Waters and O’Connor do in their novels – from this account, Foucault goes on to discuss Jeremy Bentham’s Panopticon: Bentham’s famous “dream building” (205) is interpreted as another such disciplinary model, “the diagram of a mechanism of power” (205), which is “indefinitely generalizable” (216). To Foucault, it is Bentham’s proposal of the utilization of the architecture of surveillance and (in)visibility, rather than “absolute violence,” that is of crucial significance for understanding how power, as exemplified by the prison, functions in modernity. “All that is needed, then, is to place

---

<sup>7</sup> The verb “appear” is used deliberately, for modern prison grew out of early modern workhouses, poorhouses and the Dutch *rasphuis* and *spinhuis* (see Melossi and Pavarini; Ignatieff; Speierenburg).

a supervisor in a central tower and to shut up in each cell a madman, a patient, a condemned man, a worker or a schoolboy” (200), as “the major effect of the Panopticon [is] to induce in the inmate a state of conscious and permanent visibility that assures the automatic functioning of power” (201). Later on, Foucault reiterates: “A real subjection is born mechanically from a fictitious relation. So *it is not necessary to use force to constrain the convict to good behavior*” (202, italics added). The outcome is a cost-effective, and force-free deployment of power, since “[h]e who is subjected to a field of visibility, and who knows it, assumes responsibility for the constraints of power ... he becomes the principle of his own subjection” (203). Relevant to our purpose here – examining the neo-Victorian novels’ depiction of prison as the space of physical punishment – Foucault adds, “it is a perpetual victory that avoids any physical confrontation” (203). Yet throughout this chapter in *Discipline and Punish* it is not clear whether Foucault is still talking about prison (or *at all*): while Bentham’s original “dream building” was a model prison, Foucault insists on it as a blueprint for disciplinary society. “Prison” thus becomes synonymous with “panoptic democracy,” or with what Foucault would later consider liberal governmentality. When placed side by side with the account of the prison life in the prison so closely associated with Bentham, *Affinity*’s Millbank, Foucault’s propositions are both confirmed and significantly problematized, especially his thesis that there is no physical confrontation, and no need for the application of force, in a building which “without any physical instrument other than architecture and geometry ... acts directly on individuals; it gives ‘power of mind over mind’” (206).

*Discipline and Punish* is constantly echoed in *Affinity*, and constantly supplemented. While Foucault insists on the disciplinary power of the (internalized) gaze, Waters, in contrast, offers “a great review” of the female prisoners, involving the reader in a counter-gaze, the one meant to inspire empathy and solidarity. The readers are invited to gaze, together with the Lady Visitor, on the inmates; to witness the spectacular torture to which the imprisoned women are subjected/the self-harm to which they are driven, and to witness the acts of revolt and subversion – the novel, after all, ends with prison escape(s), just like O’Connor’s Newgate chapter. The reader’s gaze is directed, also, to that “army of technicians [who] took over from the executioner ... warders, doctors, chaplains, psychiatrists, psychologists, educationalists” (Foucault 11): instead of reassuring us that the convict’s body is not the object of punitive action (*ibidem*), they are revealed to be as (casually) sadistic as O’Connor’s progressive Governor almost forty years earlier.

The echoes of *Discipline and Punish* are easily identified. When Mr Shillitoe, the Millbank warden, states that “we are quite a little city here! Quite self-sustaining. We should do very well, I always think, under a siege” (Waters 9), what is recalled is that seventeenth-century city besieged by plague with which Foucault opens the chapter on panopticism. Bentham’s and Foucault’s crucial notion of an inmate becoming “the principle of his own subjection” is evident in a Millbank matron’s comment that “[s]he could be blinded ... and still perform her duties” (18) – the gaze of the warder, as Foucault insisted, is not even necessary, what is needed for “the automatic functioning of power” is only the inmates’ awareness of such a gaze. Indeed, this is what “the longer servers” appear to demonstrate: “Had we a gaolful of such women, we might send our matrons home and let the convicts lock themselves up” (15). Yet as the novel continues, it becomes obvious that these inmates, “the quietest women in the gaol” (24), are the ones who have been broken by the sheer duration of the physical and mental suffering within the confines of the prison, which is not quite the same – is it? – as the successful internalization of the gaze and disciplinary self-regulation. Moreover, in *Discipline and Punish*, Foucault points out that guards themselves are subjected to inspection too (207) – as early as page 10, Margaret’s careful description of Miss Haxby’s room makes it clear that the matron’s room is yet another cell. The prison subjecting life not only to constant inspection but also documentation – the “constituting on them [the prisoners] a body of knowledge that is accumulated and centralized” (Foucault 231) – is noticeable in Millbank’s “Prisoners’ Characters Book” (17). Significantly, Margaret learns that she, too, has been “subject of reports” (213), which reinforces Foucauldian parallels between the prison and the modern panoptic society. Finally, Foucault’s “greater interventions” are captured perfectly by Mr Shillitoe referring to the inmates: “There they are: shut up, and brooding. Their tongues we still, their hands we may keep busy; but their hearts, Miss Prior, their wretched memories, their own low thoughts, their mean ambitions – these, we cannot guard” (12). Needless to say, these words are uttered with tangible regret; it is clear that the hearts (what Foucault would call soul) are the target – but alongside, not instead of, the inmates’ bodies.

But it is surveillance that is *Affinity*’s key thematic feature, as evidenced by the variations on the words “gaze,” “eyes,” and “looking,” which appear on almost every page. Indeed, from the first time Millbank appears in *Affinity*, it is inseparable from gaze and fear – but also women, who do not figure in *Discipline and Punish*. The intro-

ductory passage itself is a masterpiece of foreshadowing – as Margaret is “about to step across the grounds towards the prison proper” she pauses “a little to fuss with my skirts ... it is in lifting my eyes from my sweeping hem that I first see the pentagons of Millbank – and the nearness of them, and the suddenness of that gaze, makes them seem terrible. I look at them, and feel my heart beat hard, and I am afraid” (8). It is here that Waters’s departures from Foucault are subtly outlined for the rest of the novel: the insistence on gender; the psychological terror the prison causes; the depiction of prison as a “cruel and unusual punishment,” even before focusing on the instances of bodily suffering within its walls.<sup>8</sup> At the very end of the novel, Margaret’s assessment remains the same; yet again she emphasizes the disconcerting and punishing effect of the Millbank building, “the crushing weight of it” (286). This is not merely the impression of a clinically depressed woman: Henry Mayhew, in his 1862 *Criminal Prisons of London*, sees Millbank as “one of the most successful realizations, on a large scale, of the ugly in architecture, being an ungainly combination of the mad house with the fortress style of building ... its long-lines of embrasure-like windows are barred, after the fashion of Bedlam and St Luke’s” (Edwards 164).

From page 13 onwards, Margaret, moreover, consistently applies the adjective “queer” to Millbank. Contrary to Mark Llewellyn’s interpretation, her “seemingly unconsciously modern puns on the word ‘queer’” (Llewellyn 213) do not point only to Waters “questioning her own role as a modern lesbian author” (ibidem), but represent, also, attempts at defamiliarizing the reader on the subject of prisons. Too often taken for granted, as an inescapable fact of modern democracy, a prison is indeed something fantastic, “a queer and impressive sight” (13): a building in which human beings live out years in silence and (meaningless or actual) labor as a punishment, exposed and vulnerable not only to the gaze but also to all sorts of small and great pains and humiliations – reduced to “children” and, even more disconcertingly, “lambs.” Just like Rene Denfeld, Margaret sees the prison as belonging more to the realm of fantasy than reality: “Anything might be real, since Millbank is” (86). Yet through Margaret the reader is made aware, also, how easily some of the fantastic prison mechanisms are replicated in everyday life.

---

<sup>8</sup> On the other hand, the phrase “prison proper” suggests, in line with Foucault, that the outside world, too, is (organized as) a prison (Foucault 233). This is what Margaret’s life, plagued by so many “experts in normality, who continue and multiply the functions of the judge” (228), exemplifies.

As already suggested, surveillance in *Affinity* – the multifaceted gazing at women – complements *Discipline and Punish* on the subject of gender, but class is not neglected either. While Foucault routinely genders the convict as male, Waters, in line with feminist legal scholars such as Valerie Kerruish and Carol Smart, reveals how assumptions of femininity shape both the sentences and the punishments which the Millbank women receive. The gender assumptions, moreover, are in *Affinity* consistently intersected with class, as throughout the nineteenth century “class war was largely fought out on the terrain of criminality” (Melossi and Pavarini 57). Significantly, class and femininity are revealed to be reinforcing one another with great inconsistencies. For instance, once married, Margaret’s sister, Pris, “will have many girls to manage” (69) in her new household at Marishes; the low-class female inmates are explicitly taught “modesty” inside the prison (11). The high-class “angel in the house” thus replicates the role of a profoundly unfeminine prison matron; conversely, the inmates are violently disciplined into (fragile, protectiveness-inspiring) femininity. While Samuel Leigh in *New Picture of London* (1820) brags about the newly opened Millbank’s female inmates (supervised, in a historical precedent, exclusively by the female guards), he unwittingly reveals violence and coercion at the root of femininity: “The demeanour, however, of the prisoners in the Penitentiary, is quiet and decorous . . . it has not been found necessary to have recourse to the assistance of any male officer *to enforce obedience*” (italics added).

Even more revealing is the list of crimes for which women get sent to Millbank. What the law and prison punish, apparently, are deviations from both gender and class expectations. Ellen Power is sentenced for running a “bawdy house” (38); Jane Hoy is child-murderer; Phoebe Jacobs is a thief, who also set fire to her cell. Deborah Griffiths, a pickpocket, ends up in Millbank for “spitting at the chaplain.” Jane Samson is a suicide (23); Agnes Nash, a coiner (106); Black-Eyed Sue, an abortionist (79). The law, therefore, punishes attempts to deprive Victorian patriarchy and capitalism of such labor as befits both specific class and gender – from performing modest femininity to staying alive and giving birth, securing, in both instances, the supply of cheap labor. Margaret is uncomfortably reminded of her own class privilege when the girl sentenced for attempted suicide is brought in; later on, she notices the polite care the prison doctor reserves for her – and this is “the man who refused poor Ellen Power her bed in infirmary” (250). Because of the doctor’s decision, Ellen Power, with only four months left to serve, will die.

Gazing at women, however, means something more in the novel in which the protagonists are lesbians. Thus, while sensitive and susceptible to the frightening impact of the Millbank gaze, Margaret also eroticizes the act of observation within the confines of the prison: “I put my fingers to the inspection slit, and then my eyes” (26); her desire, and her active participation in the prison escape plan, begin with the sight of Selina Dawes in her cell holding a violet, the flower traditionally associated with sapphism. Margaret’s eroticizing the gaze and surveillance is subversive in the context of heteronormativity and Victorian criminalization of homosexuality (Llewellyn); however, it is not necessarily subversive in relation to prison as a punitive institution, or in the context of class relations. Margaret, as a *Lady* Visitor, enjoys looking at low-class imprisoned Selina, spinning sensuous fantasies about the 19-year-old that utilize the gaze erotically – watching Selina drink chloral (112), for instance. It is as a *Lady* Visitor, moreover, that Margaret is offered to watch the newly-arrived inmates bathe (80). After the medium’s escape, Miss Ridley confronts Margaret on the subject of her class privilege: “You didn’t think our locks so hard – nor our matrons, perhaps – when they kept her neat and close, for you to gaze at!” (327). In addition to implicitly accusing Margaret of homosexuality (decriminalized in the UK, for men, as late as 1967),<sup>9</sup> these words point to

---

<sup>9</sup> While male homosexuality was decriminalized in the twentieth century, in the nineteenth “homosexual behavior was punished on a scale never before witnessed in English law. Although homosexual offences were a tiny proportion of total crimes, they were nevertheless regarded as some of the most loathsome and serious” (Cocks 16). In *Nameless Offences: Homosexual Desire in the 19<sup>th</sup> Century* (2003), H. G. Cocks traces, inter alia, the evolution of the legal punishment of homosexuality, beginning with Henry VIII’s 1533 law outlawing “all forms of sodomy” (17), which, as Cocks explains, “was one of the few capital crimes to survive Peel’s reform of the death penalty during the 1820s” (23). The last persons executed for homosexuality were James Pratt and John Smith, who were hanged in Newgate, in 1835; “[b]etween 1806 (when reliable records begin) and 1900, over 8,000 men and one or two women were committed for trial in England and Wales” (25). While capital punishment was no longer carried out after 1835, the death penalty for homosexuality was not lifted until 1861. Even without the capital punishment, “soliciting was a misdemeanor in law punishable with no less than three years penal servitude” (71), the punishment which, in prisons like Millbank, could effectively mean death sentence. The brief respite throughout the relatively liberal 1860s, moreover, was followed by Labouchere’s notorious Amendment to the Criminal Law, or simply Clause 11, in 1885. The clause stipulated that “any male person who, in public or private, commits, or is party to the commission of, or procures or attempts to procure the commission by any male person of any act of gross indecency with another male person, shall be guilty of a misdemeanour, and being convicted thereof shall be liable at the discretion of the court to be imprisoned

the further dehumanization of the exposed inmate: a sex object is still an object, regardless of how subversive non-normative sexual desire is in the context of (literally) compulsory heterosexuality. In this context, Phoebe Jacobs's "Damn you for gazing at me!" (181), directed at Margaret, and, by extension, the matrons and the "experts in normality," who all build their sexual fantasies and their systems of knowledge on gaze, is the only fitting reply.

But the key thesis of this paper is that the two neo-Victorian novels emphatically depict Victorian prison as the place of physical abuse instead of a step forward in the "humanization of punishment" and the concomitant "elimination of pain" from the sentence. Waters does not disappoint: in this respect, the novel reads as a catalogue of the types of abuse to which the Millbank inmates are subjected. As with O'Connor's chapter, the account is largely historically accurate, as the novel primarily relies on Henry Mayhew's *Criminal Prisons of London* for the depiction of the cells, the food, and the regimes of labor, instruction and punishment to which the inmates were exposed (Llewellyn 204). Thus, the readers learn that like O'Connor's Newgate in 1838, Millbank in 1874 is enforcing the "silent system," though without the leather masks. Isolating the inmate as much as physically possible is still the guiding principle, however. Leading Margaret through the prison, one of the matrons casually comments on the solidity of cells: "[A] double layer of brick between them ... stops a woman from calling to her neighbor" (20). The silence is enforced everywhere, including the

---

for any term not exceeding two years, with or without hard labour" (Brady 85). It was this particular amendment that brought about the downfall of Oscar Wilde ten years later. The criminalization of male homosexuality, moreover, was not limited to Great Britain. "From 1860 onwards, the British Empire spread a specific set of legal codes and common law throughout its colonies including the prominent examples of the colonial criminal codes of India and Queensland, both of which specifically criminalized male-to-male sexual relations, though by long-term imprisonment rather than death" (Han and Mahoney 3).

Male homosexuality was legally punishable in Great Britain and in its colonies; "sexual relationships between women," on the other hand, "were not at this time publicly acknowledged to be possible, [and thus] they were not criminalized" (King 84), which is evident in the abovementioned discrepancy between 8,000 men and "one or two women" being tried for homosexuality. "Nevertheless," King continues, "the *Oxford English Dictionary* dates the first recorded use of the word 'lesbianism' as 1870, when A. J. Munby described it in his diary as 'equally loathsome' as sodomy" (85). Moreover, female homosexuality – variously classified as "inversion" or "insanity" – was the subject of intense medicalization throughout the nineteenth century (see Becalossi), and the medical-psychiatric treatment was not necessarily different from the one criminals were subjected to in prisons.

infirmary. “There is a matron whose role it is to stand and watch them as they [the women] lie, and keep them from talking; and there are separate cells, and beds with straps, for the sick when they grow troublesome” (60). Just like O’Connor’s Governor’s assistant, who smiles as gently as a “pedophile uncle,” the beds with straps for the troublesome sick effectively comment on the humanness of the prison. Parading as a morality-restoring quarantine for the “infected,” the prison is always, openly, ready to apply (more) force and (more) physical violence – a profoundly un-Foucauldian insight which the chapter detailing Margret’s visit to “the dark cells” conveys even more forcefully.

Millbank, however, is depicted as brutal enough even without resorting to the straps and the “darks.” As the result of the enforced silence, Margaret notices, all the women who receive her as a Lady Visitor, are “stumbling over the words” (25). In a significant variation on the phrase, Margaret writes that Ellen Power, the oldest woman in Millbank, “stumbled over some common word of blessing” (39), elegantly conveying how sound the Quaker theory on silence is. Moreover, Margaret notices that “their [the inmates’] eyes are terribly dull” (25). But it is Selina’s words that explicitly call attention to “the total impoverishment of the individual” (Melossi and Pavarini 23) which takes place within the reforming confines of the Victorian prison:

“To have the matron’s eye,” she said, “forever on you – closer, closer than wax! To be forever in need of water and of soap. To forget words, common words, because your habits are so narrow you need only know a hundred hard phrases – stone, soup, comb, Bible, needle, dark, prisoner, walk, stand still, look sharp, look sharp! To lie sleepless – not as I should say you lie sleepless, in your bed with a fire by it, with your family and your – your servants, close about you. But to lie aching with cold – to hear a woman shrieking in a cell two floors below, because she has the nightmares, or the drunkard’s horrors, or is new, and screams because – because she cannot believe that they have taken her hair off and put her in a room, and locked the door on her!” (48–49)

As opposed to Bentham’s and Foucault’s thesis, constant surveillance in prison, therefore, does not produce the self-regulatory awareness in the inmate, but submits her to intense psychological torture which results in nervous breakdowns – for which the inmate is further punished by “the darks.”

Yet in *Affinity* Millbank is the site of physical suffering, too, which marks “the body of the condemned” as much as Foucault’s spectacular pre-modern corporal/capital punishment. Millbank, after all, as Mayhew points out, was particularly notorious for its death rate: “[A]t



Millbank there are nearly seven times as many deaths in the year as at Brixton, and more than three times as many as at the Hulks” (Mayhew).<sup>10</sup> A historical person, Henry Horror, was twenty-four when he went to Millbank for stealing a horse. Just like Edward Andrews, he died a non-criminal death inside the prison, simply by being exposed to it: in an official report, his body was described as “a skeleton presenting nothing but skin and bone” (Lordan). In *Affinity*, Susan Pilling, having spent only seven months at Millbank, is believed by Margaret to be “two or three years short of forty” (21) – but she learns, to her great shock, that Susan is only “twenty-two” (ibidem). “Black-eyed Sue” offers another striking example of the body marked by physical pain, as the girl is easily recognizable by “a dirty bandage upon her face.” Margaret explains: “She had not been in her cell three weeks before she tried, in her despair or madness, to put out one of her dark eyes with her dinner-knife; her matron said the eye was pierced and she is blind in it” (206). Unsurprisingly, spectacular self-harm, voicing the despair and terror which the inmates condemned to silence experience daily – voicing the “revolts, at the level of the body, against the very body of prison” (Foucault 30) – is quite frequent in Millbank. Through Margaret, Waters catalogues not only the forms it takes, but also the punishing indifference and rationalization with which it is met by the “restrained” technicians who have replaced the executioner:

When I spoke to the infirmary matron a little later, she told me that the prisoners will “try any sort of trick” to get themselves admitted to her ward. “They will fake fits,” she said. “They will swallow glass if they can get it, to bring on bleeding. They will try and hang themselves, if they think they will be found in time and taken down.” She said there had been two or three at least, who

---

<sup>10</sup> Also, “more than twice as many cases of illness, in proportion to the prison population, occur among the convicts as at Pentonville in the course of the year; ten times as many as at the Hulks; and no less than nineteen times as many as at Brixton” (Mayhew). Both the contemporary commentators and historians agree that the primary reason for this was Millbank’s being erected on the marshy terrain. *The Morning Chronicle*, for instance, in 1823 commented on Millbank as the seat of illness. “The two chief sources of disease, incident to man, are marsh-miasmata and human effluvia. In the Penitentiary these sources are not only combined but concentrated. It is seated in a marsh, beneath the bed of the river, through which the vapours from stagnant water are constantly exhaling” (Lordan). Bad air – i.e. constant stench – in combination with inadequate food, cold, and water that was drawn directly from the Thames, resulted in regular, and deadly, outbreaks of cholera, typhoid, and scurvy inside the Millbank walls (Lemon and Daniel).

had attempted that and misjudged it, and so been choked. She said that was a very hard thing. She said a woman would do that out of boredom; or for the sake of joining her pal, if she knew her pal was in the infirmary already; or else she might do it, “purely to create a little stir with herself at its centre.” (61)<sup>11</sup>

Less spectacularly, but still punitively, the women are allowed to wash twice a month (22); they never receive back the same set of clothes from the laundry (39); the food is inadequate both in quality and quantity (35) to the extent that some inmates try to capture and eat the beetles pestering their cells (163); the lung-destroying work in the prison laundry is coveted precisely because “the launderers are allowed a better diet than the regulars ... [and they] sometimes talk” (105). There is a general lack of sunlight, too, which in addition to having adverse psychological effects on the inmates, results in “cells [being] as cold as larders” (206).

Yet “the heart of Millbank” lies in the dark cells and the “Chain-room” with its “well-oiled” (179) implements and devices for restraining and torturing the body specifically. In the very heart of a modern, supposedly pain-free prison, they convey the always-present potential for a return to the pre-modern physical punishment – thus belying Foucault’s thesis on “an orderly shift from physical punishment to imprisonment at the end of the seventeenth century” (Spierenburg). Though it is again tempting to invoke neo-Victorian pornography and dismiss both the “darks” and the “Chain room” as the products of the late twentieth-century imagination projecting sadistic fantasies onto the past, both are actually described in detail in Mayhew’s *Criminal Prisons of London* – the journalist especially comments on the “brilliancy” of the exposed chains, including “little baby handcuffs, as small in compass as a girl’s bracelet, and about twenty times as heavy.” As for “the darks,” in addition to Mayhew’s testimony, there are material remains. Millbank was demolished in 1890, and the location is now occupied by Tate Britain. “In the 1980s when the Tate’s gallery’s *Clore* wing was being built, remains of underground cells were found” (Lordan). In 1875, moreover, Arthur

---

<sup>11</sup> Margaret’s interpretation is radically different: “I think of all the women there, upon the dark wards of the prison; but where they should be silent, and still, they are restless and pacing their cells. They are looking for ropes to tie about their own throats. They are sharpening knives to cut their flesh with. Jane Jarvis, the prostitute, is calling to White, two floors below her; and Dawes is murmuring the queer verses of the wards” (71). The dominant image is the restlessness of a female body in need, in isolation, in a cage, finding in self-harm and physical pain a temporary (or permanent) reprieve from an overwhelming desire for freedom – this, needless to say, being Margaret’s own life as well.

Griffiths, the deputy governor of the penitentiary, commented that there was “more stuff below ground than above at Millbank” (Edwards 160). Griffiths was alluding to the celebrated concrete raft which allowed the last in the line of Millbank architects, Robert Smirke, to solve the recurrent problem of the marshy ground due to which the prison kept sinking – but with this innovative structure, the architect unwittingly created additional spaces of punishment below ground.

In Mayhew’s chapter on Millbank, the journalist is taken to the dark cells by the warder; he describes them as located “in the basement of pentagon 5,” resembling “a wine-cellar, and having the same fungus smell as belongs to any underground place.” Mayhew continues: “The place is intensely dark – the candle throws a faint yellow glare on the walls for a few paces round; but it is impossible to see clearly to the end even of the cell we are in,” with the warder confirming, easily, that “no dungeon was ever so dark as it is.” The warder also reveals that the darks, while holding men, are primarily reserved for women – “We had a lot of women down here for disorderly conduct once. We couldn’t keep them up stairs” – and that the effects of the stay in such a place are well known to all involved. “The men are visited in the dark cells every hour ... for a man might hang himself up, or be sick.”

And while Mayhew also describes a padded cell (in F ward), in *Affinity*, it is to the dark cells that the inmate who experiences a nervous breakdown – a “breaking-out” (177) – is sent: a few days in utter darkness and in isolation, in a straitjacket, just like Edward Andrews or Calcraft’s first victim, or in hobbles. The effect of the hobbles, the total immobilization of the inmate’s body, is highlighted: “[A] woman in this must rest quite upon her knees, and a matron must feed her her supper from a spoon. They soon tire of that and grow meek again” (180). Fed as children, and taken care of as lambs:<sup>12</sup> these similes do not only convey the inmates’ loss of (bodily) autonomy, but also unmask the violence involved in the treatment of children and animals as well – the violence which is, in all three cases, all too easily sugarcoated via discourses of care. As Ellen Power puts it, talking about Mrs Jelf: “She is kind to us all,’ she said. ‘She is the kindest matron in the gaol.’ She shook her head. ‘Poor lady! She ain’t been here long enough to learn proper Millbank ways” (161). The insight that *Affinity* leaves the

<sup>12</sup> Throughout the novel, the female inmates are consistently infantilized (44, 99, 162) and connected with lambs (24, 80). But, Miss Ridley declares, “lambs must be ate” (327). As she is the representative warder, her mutton-scented breath (328) suggests that the ultimate prison function is not reform, not even punishment, but the devouring of animalized lives and bodies confined within it.

reader with, the truth that is lived by the inmate's body, is that there is not – nor can there be – anything kind about Millbank or the Millbank warders, doctors, teachers, and even the unhappy Lady Visitors.

**“[T]he queer reminders Millbank has thrown at me today”:  
Conclusion**

As opposed to Foucault's claims of the nineteenth-century's growing “leniency in punishment” embodied in the supposedly non-corporal prison sentence – the claims which are supported by his reliance on the eighteenth and nineteenth-century “fiction of reform ... [according to which] the prisoner's suffering is mainly spiritual” (Smith) – in both *Star of the Sea* and *Affinity* the Victorian prison emerges not (only) as an architectural and organizational blueprint for the disciplinary society, but (also) as the space of physical and mental torture, and the “cruel and unusual” punishments, only seemingly at odds with the new form of power which abstains from the “murderous splendor” of the past (Foucault, “Right of Death” 266). The neo-Victorian novels under discussion in this paper, together with the history of Victorian penology and the historical documents on which they rely, tell a story which differs from the one offered by *Discipline and Punish*: that of prison as the “rigorously closed” (Foucault 207) space which nonetheless offers high-class Visiting Committee and Lady Visitors (eroticized) spectacles of corporal punishment and humiliation; prison as the space of systemic and interpersonal abuse, self-harm, and suicide; prison which further fortifies (heteronormative) gender assumptions and, especially, class divisions by being instrumentalized to punish and maintain poverty; prison that is, politically, closer to Agamben's “state of exception” than Foucault's modern panoptic democracy, where the warden is indeed the pre-modern sovereign wielding absolute power over the bodies of the condemned. The condemned, too, are much closer to “hominess sacri” than “disciplinary individuals” – the deaths of historical Edward Andrews, Henry Harmor and countless others, just like the death of fictional Ellen Power, were never treated as crime.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Foucault himself, while building on Baltard's “complete and austere institutions,” characterizes the prison as a “despotic discipline” as it “gives almost total power over the prisoners; it has its internal mechanisms of repression and punishment” (236). This insight, which suggests that prison is quite pre-modern in its application of power, however, is abandoned the moment it is formulated, as Foucault chooses rather to pursue the parallels between prisons and modern democracies as “societ[ies] of

Crucially, the abuse targeting the body along with “the soul” in nineteenth-century prisons, depicted by Waters’s and O’Connor’s novels, is not an anomaly, nor is it merely an expression of the notorious Victorian hypocrisy. On the contrary, Victorian prison as the (new) space of punishment and terror exemplifies precisely “the systematized unmaking of bodies and persons [which is] endemic to modernity, not the sign of its incompleteness” (Cherniavsky 71). Detailing this unmaking, especially in intersection with class, gender and sexuality, O’Connor and Waters contribute significantly to the neo-Victorian continuing examination of (post)modernity, and point to the historical research which offers a necessary corrective on *Discipline and Punish*. While Foucault is not wrong to see the abstract mechanism of the reformists’ ideal prison replicated in the social organization in modernity, this is certainly not the only context in which it is possible to examine and interpret specific prisons. As Caleb Smith points out, the twenty-first century histories of imprisonment in particular “have tended to set aside the term ‘penitentiary,’ with its reformist and religious connotations, in favor of ‘prison,’ emphasizing that the object of critique is not a machine for remaking subjects but a scene of abjection, dehumanization, and death” (Burgett and Hendler 198). It is precisely prison as the scene of abjection, dehumanization, and death that emerges, also, from O’Connor’s and Waters’s neo-Victorian fictional depiction of the “age of sobriety in punishment” (Foucault 14).

#### WORKS CITED

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: Stanford UP, 1998.
- — —. *State of Exception*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Beccalossi, Chiara. *Female Sexual Inversion: Same-Sex Desires in Italian and British Sexology, c. 1870–1920*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- Brady, Sean. *Masculinity and Male Homosexuality in Britain, 1861–1913*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.
- Cherniavsky, Eva. *Neocitizenship: Political Culture after Democracy*. New York: NY Press, 2017.

---

surveillance” (217). At this point, it has to be noted that the paper comments on *Discipline and Punish* only: three years prior to its publication, Foucault offered a much different perspective on prisons. In the famous conversation with Gilles Deleuze in 1972, Foucault recognized in prison “the most frenzied manifestation of power imaginable”; the institution itself was seen as “the only place where power is manifested in its naked state, in its most excessive form,” characterized by “brutal tyranny” (Foucault, *Language* 210) – thus very far from the relative modesty of the modern power.

- Cocks, H. G. *Nameless Offences: Homosexual Desire in the 19<sup>th</sup> Century*. London and New York: I. B. Tauris, 2003.
- Denfeld, Rene. *The Enchanted*. London: HarperCollins, 2014.
- Duckworth, Jeannie. *Fagin's Children: Criminal Children in Victorian England*. Hambleton Continuum, 2002.
- Edwards, Catherine. "The Millbank Penitentiary: Excavations at the Tate Gallery (Now Tate Britain), City of Westminster." *Lamas: London and Middlesex Archaeological Society*. Web. 11 October 2018.
- Farrington, Karen. *History of Punishment and Torture*. London: Bounty Books, 2003.
- Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*. Ed. Donald F. Bouchard. Ithaca: Cornell University Press, 2010.
- . "Right of Death and Power over Life." *The Foucault Reader*. Ed. Paul Rabinow. New York: Pantheon Books, 1984. 258-273.
- . *Discipline and Punish*. New York: Vintage, 1995.
- Han, Enze, and Joseph O'Mahoney. *British Colonialism and the Criminalization of Homosexuality: Queens, Crime and Empire*. London and New York: Routledge, 2018.
- Ignatieff, Michael. *A Just Measure of Pain. The Penitentiary in the Industrial Revolution, 1750-1850*. London and Basingstoke: The Macmillan Press, 1978.
- King, Jeannette. *The Victorian Woman Question in Contemporary Feminist Fiction*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.
- Kohlke, Marie-Luise. "Sexsation and the Neo-Victorian Novel: Orientalising the Nineteenth Century in Contemporary Fiction." *Negotiating Sexual Idioms: Image, Text, Performance*. Eds. Marie-Luise Kohlke and Luisa Orza. Amsterdam and New York: Rodopi, 2008. 53-81.
- Leigh, Samuel. "Leigh's New Picture of London." *London Ancestor: Genealogy & Family History*. Web. 16 October 2018.
- Lemon, Johanna, and Peter Daniel. Web. 16. October 2018. "Millbank Prison." *Cholera and the Thames*. Web. 16 October 2018.
- Llewellyn, Mark. "'Queer? I should say it is criminal!' Sarah Waters' *Affinity* (1999)." *Journal of Gender Studies* 13:3 (2004): 203-214.
- Lordan, Robert. "Long Lost Dread: The Millbank Penitentiary." *View from the Mirror: A Cabbie's London*. Web. 15 October 2018. <https://blackcablondon.net/2015/03/26/long-lost-dread-the-millbank-penitentiary/>
- Mayhew, Henry. "The Criminal Prisons of London and Scenes of London Life (The Great World of London)." *The Dictionary of Victorian London*. Web. 5 October 2018.
- Melossi, Dario, and Massimo Pavarini. *The Prison and the Factory. Origins of the Penitentiary System*. London and Basingstoke: The Macmillan Press, 1981.
- Morton, Stephen, and Stephen Bygrave (eds.). *Foucault in an Age of Terror: Essays on Biopolitics and the Defence of Society*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
- O'Connor, Joseph. *Star of the Sea*. London: Vintage, 2005.
- Smith, Caleb. "Solitude and Freedom: A Response to Saul Newman on Stirner and Foucault." *Postmodern Culture* 14. 3. (2004). Web. 17 October.
- Smith, Caleb. "Prison." *Keywords for American Cultural Studies, Second Edition*. Eds. Burgett, Bruce and Glenn Hendler. New York and London: New York University Press, 2014. 196-200.
- Spierenburg, Pieter. *The Prison Experience: Disciplinary Institutions and Their Inmates in Early Modern Europe*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2007.
- Stack, John A. "Deterrence and Reformation in Early Victorian Social Policy: The Case of Parkhurst Prison, 1838-1864." *Historical Reflections* 6.2 (1979): 387-404.

- Storey, Neil. *Prisons and Prisoners in Victorian Britain*. Stroud, Gloucestershire: The History Press, 2010.
- Taylor, Jack. "Archives of death: Lynching photography, animalization, biopolitics, and the lynching of William James." *Economics of Death: Economic Logics of Killable Life and Grievable Death*. Eds. Patricia J. Lopez and Kathryn A. Gillespie. London and New York: Routledge, 2015. 115–136.
- Waters, Sarah. *Affinity*. New York: Riverhead Books, 2002.

## Kritično k popustljivosti in panopticismu: viktorijanski zapor v neoviktorijanski prozi ter v *Nadzorovanju in kaznovanju*

Ključne besede: literatura in družba / angleška književnost / irska književnost / O'Connor, Joseph / Waters, Sarah / viktorijanska doba / Foucault, Michel / telo / kaznovanje / zapor

Članek analizira romana *Morska zvezda* Josepha O'Connorja (2002) in *Naklonjenost* Sarah Waters (1999) v sklopu prikaza viktorijanskega zapora – nasproti Foucaultu – kot prostora telesnega kaznovanja in mučenja. Romana in članek viktorijanski zapor umeščajo v diskurze 19. stoletja, ki že predvidevajo napredovanje, izboljšanje oziroma spreminjanje zapornika, a obenem poudarjajo tudi kaznovalne in sadistične vidike teh naglo rastočih ustanov. S podrobno prostorsko organizacijo, arhitektoniko nadzorovanja in medosebno dinamiko moči med pazniki in priprtimi *Morska zvezda* in *Naklonjenost* vzpostavljata distanco do domnevne humanosti zaporne kazni kot netelesnega, reformirnega in reformirajočega tipa kaznovanja ter tako kot *Nadzorovanje in kaznovanje* zavračata hvalospev tedanji zakonodaji. A romana poleg tega problematizirata tudi Foucaultovo pojmovanje zapora kot modela disciplinarnih družb. V sklicevanju na sodobne raziskave viktorijanske penologije in zaporov ter na poročila o zaporniškem življenju iz 19. stoletja romana demonstrirata, da je obsojence in državljane bolj kot ponotranjena zavest o nadzorovanju discipliniralo monopolizirano nasilje zaporov oziroma grožnja z njim.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article  
UDK 821.111(417).09





# Conceptual Container Metaphors and Entrapment in Woolf's *Mrs Dalloway*

Milica Vuković Stamatović, Vesna Bratić

University of Montenegro, Danila Bojovića bb, Nikšić, Montenegro  
vmilica@ucg.ac.me, vesnabr@ucg.ac.me

*This paper deals with conceptual container metaphors in the novel Mrs Dalloway by Virginia Woolf. The study is based on the conceptual metaphor theory (Lakoff and Johnson, Metaphors we Live by), as well as on its extended versions which have contributed to the study of conceptual metaphor in literary texts, as proposed by Werth (Text Worlds) and Tsur ("Lakoff's Roads"). The focus is on container metaphors suggesting entrapment and containment, identified both through rapid conceptualisation (identification by means of the immediate context) and its delayed counterpart (metaphors discovered bearing in mind the entire text of the novel). We argue that container metaphors in the novel combine into a metaphoric web permeating the entire body of the novel and defining all the characters. This undercurrent of metaphors helps create an atmosphere of entrapment.*

Keywords: English literature / Woolf, Virginia / cognitive theory of metaphor / conceptual metaphor / rapid conceptualisation / delayed conceptualisation / sustained metaphor / entrapment / containment

*A Woman Contained is a Woman  
Constrained: 'Out of doors, out of the  
window, out of her body and brain'*

For a century or so, Virginia Woolf has been read, analysed, re-read, explained and (re)contextualised. Numerous perspectives have been employed, most notably psychoanalysis – Freudian, Jungian or Lacanian, as well as their derivatives. Feminist theory and queer criticism, amongst other approaches, have also found in Woolf more than a rewarding source.

While Woolf's language itself – the words which the author was very conscious of ("Do I *fabricate with words*, loving them as I do?"; Woolf, *A Writer's Diary* 56) – has been recognised as beautiful, poetic

and melodious, and its contribution to conveying the idea of the character and the subject as a (seemingly Deleuzian) flux of sensations acknowledged, it has seldom been systematically and consistently analysed within her narrative.

The authors of this article believe that an immense contribution to what might be perceived as an all-pervading atmosphere of anxiety and discomfort in Woolf's novels is rendered through the underlying conceptual metaphors that she employs systematically and coherently, sending strong overt and covert messages. Thus, we set to explore cognitive linguistic aspects of Woolf's novel *Mrs Dalloway*, i.e. the use of conceptual imagery which permeates its texture and amounts to more than just the beautiful and the poetic. We argue that the identified container metaphors – suggestive and reflective of the entrapment of virtually all the characters in the novel, but not always easily recognisable – combine into a network which underpins the entire narrative, sending a clear subliminal message.

## Theoretical background and methodological framework

The theoretical remarks which follow include a brief overview of conceptual metaphor, as well as the expanded framework of studying such metaphors in works of literature. We then continue by giving a quick outline of the previous work on metaphors in Woolf's works, before finally presenting the analysis rendered within the framework specified.

### Conceptual metaphor

In contrast to the traditional understanding of metaphor, the cognitive perspective views it as much more than a simple rhetorical, decorative device. Cognitively speaking, metaphor refers to the conceptualisation of a more abstract concept in terms of that which is more concrete. Let us consider the following set of sentences:

- She has come *a long way*.
- He had *a head start* in life.
- Look how *far* we've *come*.
- We're at *a crossroads*.
- We'll just have *to go* our *separate ways*.
- You'd better *slow down* and think about what you want to do with your life.
- *Our roads* will *cross* again.

- We had *a few bumps in the road* but we managed to make it through the remainder of our college days.

All of the italicised items conceptualise *life* in terms of a *journey*, whereby the travellers are people; life is to be travelled along a *way/road*, which of course can be crossed; people have *crossroads* as turning points in their lives; there are *bumps* which represent difficulties these travellers come across, etc. What underlies all these examples is the so-called *mapping*, where the source domain JOURNEY is mapped onto the target domain LIFE. Hence we get the conceptual metaphor LIFE IS A JOURNEY, which is ingrained in the English language (and not just English) and which gives birth to many examples such as those above, with some of them being established phrases, and other being novel (*He's cruising down the highway of success*). Of course, this is not the only way *life* is conceptualised in English, although it is one of the prevailing metaphors – life can also be conceptualised as a GAMBLE (*I'll take my chances; It's a toss-up; If you play your cards right...*), BUILDING (*Her life is in ruins; He is trying to rebuild his life*), GIFT/VALUED POSSESSION (*We value the life of every man; gift of life*), CONTAINER (*Life is full of surprises; Live your life to the fullest; I need to fill the emptiness in my life*), etc. All the instantiations represent *metaphorical expressions*, whereby the term *metaphor* itself denotes an abstract conceptualisation process. Accordingly, “metaphor is only derivatively a linguistic phenomenon” (Kövecses, *Metaphor in Culture* 8). Put differently, metaphor facilitates the way we understand the world and exceeds the level of a merely linguistic expression – instead, metaphor represents the mental mapping in our cognition that is reflected in the language (Lakoff *Women*; Langacker; Gibbs; Fauconnier; Taylor).

Conceptual metaphor permeates thought and language. It has become a blooming field of research for cognitive linguistics, ever since the seminal work by Lakoff and Johnson was published (*Metaphors We Live by*, 1980). Given that “it is hard to think of a common subjective experience that is not conventionally conceptualised in terms of metaphor” (Lakoff and Johnson, *Philosophy in the Flesh* 45), this area of research has generated vast interest amongst scholars over the last few decades.

### **Conceptual metaphor: The *container* metaphor**

We shall separately cover one special type of conceptual metaphor, as it is central to our analysis, while further explanations thereof may be warranted. In the above depiction of the various conceptualisations for

the source domain *life*, we mentioned the metaphor LIFE IS A CONTAINER (*Life is full of surprises; Live your life to the fullest; I need to fill the emptiness in my life*). This metaphor belongs to the class of the so-called container metaphors which seem to be universal, i.e. cross-cultural, and which are very productive.

The container metaphor, as many other major metaphors, was first discovered by Lakoff & Johnson (*Metaphors We Live by*). The rationale behind the conceptualisation is that “certain directly emergent concepts, like containers, with a clear structure” could be “utilised in understanding concepts that have no such clear structure” (Kövecses, *Emotion Concepts* 144). This generates major metaphors such as BODY IS A CONTAINER (*He was full of anger*), EVENT IS A CONTAINER (*What are you hoping to get out of it?*), COUNTRY IS A CONTAINER (*which we can go into*), and TIME IS A CONTAINER (*She did it in three minutes*). Thus, the container metaphor is a pervasive type of ontological metaphor (in which an abstraction is presented as something concrete), where a concept is conceptualised as having an *inside* and an *outside*, or being *capable of holding* something else. It is one of the most important and well-established metaphors in the human cognition.

### **Conceptual metaphors in the study of literary texts**

The cognitive perspective has shed new light on the study of literary texts as of late. Hobbs opens his book *Literature and Cognition* by remarking that “[l]iterature is first of all discourse. Therefore, it should be possible to apply to it methods and insights arising from the analysis of discourse” (1). As noted above, in the study of discourse and linguistics in general, the theory of conceptual metaphors has opened new doors into the cognitive realm of discourse production and interpretation. Consequently, the study of such metaphors in literary texts has steadily been gaining ground in the form of the ever more systematic efforts within the field broadly defined as “cognitive literary criticism” (Richardson and Steen 2). The historical “tension” between linguistics and literature is thus being fruitfully overcome and the cognitive linguistic approaches to literature have brought with them “the air of the tower and the heat of the stove,” as Freeman metaphorically puts it (1175).

The papers studying the conceptual metaphors employed by writers in their literary works have seen such metaphors as reflections of writers’ cultures (Richardson and Steen 6), as well as of their individual

styles and entire worldviews (Semino and Steen 239). In this paper, we are particularly interested in the latter – the potential of the conceptual imagery to shed light on the implicit worldview in a text (Wolf 173–174) – Virginia Woolf’s in this case, which we hypothesise to be that of entrapment.

### **Conceptual metaphors we (do not) live by in literature: Delayed conceptualisation, megametaphors, and subliminal messages**

Abbott notes: “Literature does not work as literature until it is cognised. Given the complexity of its great achievements, it is an ideal subject for cognitive study” (720). This is why we have chosen the cognitive perspective, particularly the theory of conceptual metaphor, as the starting point of our study. However, to analyse literary subtleties of the items which cannot be unequivocally judged as either metaphorical or non-metaphorical, i.e. which have double potential meanings – as well as metaphors extending over considerable stretches of text which can be recognised only after grasping the underlying semantic structure of the text – we believe that a deeper and more nuanced framework is needed, which is why we shall present some attempts at such a model.

Given the potential of conceptual imagery to expose an implicit worldview, as noted above, we shall first take into account the extended version of metaphor interpretation, as proposed by Werth (*Text Worlds*), and present some of the terms needed for this analysis, as he defines them.

Werth notes that Lakoff and Johnson’s analysis seems to be reduced to sentence phenomena and that it treats literature as yet another domain to study metaphor in, with basically the same tools and processes applied as in other discourses. However, Werth (*Text Worlds* 84) rightly remarks that there are real differences between everyday metaphors and metaphors found in literature in a significant number of cases. *Sustained metaphors*, he adds, extend throughout the text and are not confined to single phrases or sentences. “There may be an entire metaphorical ‘undercurrent’ running through a whole text, which may manifest itself in a large number and variety of ‘single’ metaphors” (80), and these *undercurrents* cannot be studied through Lakoff and Johnson’s model solely. The *underground metaphor* is a result of the obvious surface metaphors combining “to point to a compelling subliminal message” (85) and are not to be limited

to single locations, but are instead cumulatively achieved through the overarching discourse processes. It is precisely the accumulation of various metaphors clustering around a single frame which gives the text its power, Werth concludes.

Another Werth's concept we shall draw on is that of *double vision* ("The Linguistics"; *Text Worlds*), which presupposes that some literary metaphors are double-layered, meaning that not only do they consist of two levels (the literal and the figurative), but that they also have "a special quality that we can see both simultaneously, or one through the other" (83).

Building on this, another categorisation, proposed by Tsur ("Oceanic' Dedifferentiation"; "Lakoff's Roads"), could shed more light on how metaphorical conceptualisation may be studied in literature. Tsur also finds it difficult to *live by* Lakoff's view on conceptual metaphor in its entirety. According to the author, the theory seems not to hold when applied to literary texts. He challenges Lakoff on several planes and finds his theory and practice somewhat objectionable, in particular because, when applying them to literary texts, he sticks to the safe ground of "rapid conceptualisation," while it is "delayed conceptualisation" which leads to a conceptual breakthrough by "insist[ing] on certain 'meaning potentials' of the sign unit, the final meaning being determined by its unforeseeable interaction with the signs that constitute the context" (Tsur, "Lakoff's Roads" 340). Therefore, apart from the first conceptualisation, we form of a unit, i.e. the flash insights usually attained upon our first encountering the unit (*rapid conceptualisation*), the knowledge of the entire context and the text may thus give rise to a new, double vision of the unit – we might see it to have new, additional meanings, in light of the metaphorical undercurrent of the entire text (*delayed conceptualisation*). The latter is usually subtler, but indispensable when analysing literature. In the analysis, we will also argue that units deemed entirely unmetaphorical at first reading may indeed be found to be potentially metaphorical after a sustained metaphor – the metaphorical undercurrent of the entire text – has been identified through more salient and obvious metaphors. This might be a type of what Tsur calls *delayed conceptualisation*, or what we might term as *subsequent conceptualisation*.

## **Conceptual metaphor, cognitive approach, entrapment, and Woolf**

There has not been much research on the concepts we dwell on separately, let alone on their combined impact in any of Virginia Woolf's texts. As far as **metaphor** in its broadest sense is concerned, mentions of it in Woolf's texts are scattered sporadically throughout different papers, but only as ancillary means to corroborate different points in research focused on something else (the prevalent and pervasive themes or motifs).

As for a cognitive perspective in any form, Vorobyova's "interplay of imagery and symbolism through a cognitive lens" (202) is, to our best knowledge, the only analysis that has so far focused on the conceptual metaphor and cognitive operations exclusively in one of Woolf's texts.

On the other hand, without dwelling particularly on the very words suggestive of it, entrapment or its variations also feature in the critical discourse on Virginia Woolf. Charles sees her as "playing out, through her characters, tensions between insanity and creativity and between *freedom, containment, and constraint*" (71).

As for the container metaphor itself, it has been noted that Woolf employs the standard concept of LIFE AS A CONTAINER. Harbus notices that

Woolf likes to describe life itself as a metaphoric container or frame for consciousness, with a culturally specific, now outmoded, metaphor based on a "gig-lamp", or carriage light: "Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end". (189)

Thus, the findings in the critical discourse on Woolf do include some references to concepts similar to ours and only vaguely tangent to what we argue might be central to understanding as to why the reader's anxiety seems to build up alongside that of the character as the narrative proceeds through a succession of "floral" descriptions, ethereal passages and flashbacks on one's sweet youth. Woolf's inclination towards the use of symbols, creating the atmosphere of containment, as well understanding the mind as a container, have thus been only sporadically observed in the literature and there has been no systematic investigation into her use of conceptual container metaphors, which we attempt at in this paper.

## Data and method

The data analysed in this paper, as stated above, refer to the text of the Virginia Woolf's novel – *Mrs Dalloway*.

The methodological framework has been referred to above. For the sake of clarity, we shall outline it here again in more concrete terms:

- we intend to examine conceptual metaphors in the novel *Mrs Dalloway* by Virginia Woolf, based on the classical framework of conceptual metaphor proposed by Lakoff and Johnson (*Metaphors We Live by*), as described above;

- using the described Werth's model (*Text Worlds*), we attempt at discovering sustained metaphors in the novel, achieved through the accumulation of single metaphors scattered throughout the novel;

- upon revealing sustained metaphors, through several re-readings of the text, we revisit some units, at first not identified as metaphorical, and through delayed conceptualisation (Tsur, "Lakoff's Roads") or, more precisely, subsequent conceptualisation, arrive at a number of units that might also work as metaphors drawing from the same sustained metaphors as the more salient units first identified;

- based on the metaphors discovered, especially the sustained ones, but also the salient units rapidly conceptualised as metaphors, we try to extrapolate the subliminal message and implicit worldview in the novel.

The underlying method is essentially linguistic, although the detailed comments and the analysis building on it – which we present as the paper progresses – are more in the style of literary criticism. We believe that the combination of the two can render a more complete analysis and the two components thus complement each other.

## Analysis

In the following section we present our analysis. We shall start by illustrating our method within the theoretical framework specified above and then continue with a more detailed analysis.

### Rapid and delayed conceptualisation in *Mrs Dalloway*

Upon first reading the novel in the quest for metaphors which can be identified rapidly, we were left under the impression that it abounds in container metaphors – most salient and obvious of them being the



BODY IS A CONTAINER metaphor. The metaphor quoted at the beginning of this paper perhaps embodies it best:

- (1) [S]oft with the glow of rose petals for some, she knew, and felt it, as she paused by *the open staircase window* which let in blinds flapping, dogs barking, let in, she thought, feeling herself suddenly shrivelled, aged, breastless, the grinding, blowing, flowering of the day, *out of doors, out of the window, out of her body and brain* which now failed, since Lady Bruton, whose lunch parties were said to be extraordinarily amusing, had not asked her. (Woolf, *Collected Novels* 55)

Using Lakoff's framework, one can easily identify the surface metaphorical realisations "out of her body and brain" as belonging to the conceptual metaphor BODY AS A CONTAINER. However, a keen reader might notice something else as well, which cannot be accounted for using the Lakoff's framework: the parallel "out of doors, out of the window" and "out of her body and brain." They might also stop at "the open staircase window" found above, after re-reading the passage through the new perspective borne out by this parallel. We will come back to that point later in our analysis and deal with the most obvious first.

Let us illustrate the body container metaphors with additional examples from the novel:

- (1) Away and away *the aeroplane shot*, till it was nothing but a bright spark; an aspiration; a concentration; a symbol (so it seemed to Mr. Bentley, vigorously rolling his strip of turf at Greenwich) of man's soul; of his determination, thought Mr. Bentley, sweeping round the cedar tree, *to get outside his body, beyond his house*, by means of thought, Einstein, speculation, mathematics, the Mendelian theory – away the aeroplane shot. (Woolf, *Collected Novels* 53)
- (2) She felt very young; at the same time unspeakably aged. She sliced like a knife through everything; *at the same time was outside, looking on. She had a perpetual sense, as she watched the taxi cabs, of being out, out, far out to sea and alone*; she always had the feeling that it was very, very dangerous to live even one day. (Woolf, *Collected Novels* 39)
- (3) But often now *this body she wore* (she stopped to look at a Dutch picture), this body, with all its capacities, seemed nothing – nothing at all. She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown. (Woolf, *Collected Novels* 40)
- (4) There was *emptiness about the heart of life*; an attic **room** (Woolf, *Collected Novels* 55).

Using Lakoff's framework, we can conclude that the characters in the novel see their body as a container, which, in itself, is nothing uncom-

mon. Additionally, one might work out the mappings and arrive at a conclusion that the body is a border/barrier between the inside (entrapment) and the outside (freedom): being *inside* is being *entrapped*; being *outside* is being *free*; going *out* is setting oneself free. This insight might help understand the novel better and what the main character (and others) go through. However, we suggest that we might gain more insight using Werth's model (*Text Worlds*).

The overall single body container metaphors accumulate in the text and combine into the sustained metaphor – LIFE IS PRISON, which sends a subliminal message (and a literal one at the end of the novel), that death might be liberation and a way out of the prison. This metaphor is realised and instantiated throughout the novel, obviously in the more salient metaphors as the ones illustrated above. However, with this new insight, can we unravel more?

Let us go back to our examples above. We commented on the window (1); now let us look at (2), where we find the symbol of *aeroplane*. Symbols *per se* are essentially a type of conceptual metaphor. So, an aeroplane, when paralleled with the linguistic metaphor “get outside oneself,” might be viewed as a symbol of self-liberation. To avoid bias and reading too much into this symbol, let us consider additional descriptions relating to the said plane:

- (5) The aeroplane turned and raced and swooped exactly where it liked, swiftly, ***freely***, like a skater... (Woolf, *Collected Novels* 48)
- (6) Then suddenly, ***as a train comes out of a tunnel, the aeroplane rushed out of the clouds*** again... (Woolf, *Collected Novels* 48)
- (7) [W]hy not enter in [St. Paul's cathedral], he thought, put this leather bag stuffed with pamphlets before an altar, ***a cross, the symbol of something which has soared beyond seeking*** and questing and knocking of words together and ***has become all spirit, disembodied***, ghostly – why not enter in? he thought and while he hesitated ***out flew the aeroplane*** over Ludgate Circus. (Woolf, *Collected Novels* 53)

We see that the aeroplane moves *freely* (6), that it comes *out* of clouds, as a train *out of a tunnel* (7), and we find the parallel with the cross, which is a symbol of something *soaring* and which has become *all spirit* and *disembodied* (8) – there is no body, which is a container. There is no denying that the aeroplane is a symbol of liberation, which is equated to disembodiment. We might assume that the body container metaphors and the imagery relating to the aeroplane draw from the same source – the sustained metaphor LIFE IS PRISON.

In (3), the main character sees herself *outside, looking on* (Woolf, *Collected Novels* 38) (practically disembodied). This is compared to

being *out*, *out*, *far out to sea and alone* – the sea/ocean is a common symbol of liberation,<sup>1</sup> although freedom often comes at a cost (since these calm waters can turn dark and stormy). Using Lakoff's model solely, we will most certainly miss sea as a metaphor deriving from the sustained entrapment metaphor. And this is not the only indication of sea being a metaphor deriving from the same source – *waves*, *sea*, and *water* are recurring images in the novel.

In (5) there is a reference to the *attic room*, combined with the *emptiness of her heart*, which is an obvious body container metaphor. *Rooms*, *windows*, and *doors* are also uncommonly recurrent – if we conduct a simple test of frequency and compare it against the results from the British National Corpus, as representative of the general language, we arrive at the following (Table 1):

	Normalised frequency (per 1,000 words)
<i>Mrs Dalloway</i>	
window	0.78
door	1.16
room	2.00
BNC	(per 1,000 words)
window	0.10
door	0.23
room	0.29

Table 1. Frequency of the selected words in *Mrs Dalloway* and the BNC

Apparently, these words (*window*, *door* and *room*) are much more frequent in the novel than in everyday language, and seem to be reflective of the novel's entrapment atmosphere. Not only that – from the perspective of the sustained container metaphor, they might also function as metaphors themselves.

As noted above, this underpinning entrapment metaphor and message cannot be reached solely through rapid conceptualisation. In fact, it is the context – combined with the above-mentioned conceptualisation mechanisms and even some degree of what Vorobyova calls “conceptual defamiliarisation” – that develops it gradually and thus all the more ominously. It might prove useful here to quote one meta-fictional

<sup>1</sup> In Freudian psychology, the *oceanic feeling/experience* is that of *limitlessness* and *freedom* (Vermorel and Vermorel).

passage from the novel in which quite unexpectedly, but conveniently, all the concepts we invoke in our analysis resurface:

- (8) Oddly enough, she was one of the most thorough-going sceptics he had ever met, and possibly (this was a theory he used to make up to account for her, so transparent in some ways, so inscrutable in others), possibly she said to herself, As we are a doomed, *chained* to a sinking ship (her favourite reading as a girl was Huxley and Tyndall, and they were fond of these nautical *metaphors*), as the *whole thing* is a bad joke, let us, at any rate, do our part; mitigate the sufferings of our *fellow-prisoners* (Huxley again); decorate the *dungeon* with flowers and air-cushions; be as decent as we possibly can. (Woolf, *Collected Novels* 90)

This is, arguably, the longest and the most comprehensive elaboration of the sustained metaphor LIFE IS PRISON and the subliminal message/implicit worldview that humans are entrapped, condemned to living. In a most self-conscious manner, Woolf extends the metaphor LIFE IS PRISON by evoking a set of powerful images: chains, fellow prisoners and a dungeon. Peter Walsh's *theory* on Clarissa elaborated here is Woolf's meta-fictional address to the reader and a bold revelation of her own poetics: it is a theory "transparent in some ways, so inscrutable in others," much like the rapid and delayed conceptualisation one must employ to understand the sustained metaphor. And just as the character "mitigate[s] the sufferings of ... fellow-prisoners [by] decorat[ing] the dungeon with flowers and air-cushions," so does the author embellish the narrative of containment and entrapment with the ethereal quality of her sentence and keenness of observation. Woolf tries to make the entrapment of the narrative bearable to the reader much as Mrs Dalloway tries to make the entrapment of life bearable to her co-sufferers relying exclusively on the aesthetic.

In the following section, we deal with the identified container metaphors in more detail.

### **Rooms, doors, windows: In and out of the container**

The three salient container metaphors, referred to above as well as in the title of this section, are analysed and discussed in the following lines. The analysis, which follows, rests on the underlying linguistic method, but the comments we make based on the linguistic findings also echo comments in the vein of critical literary analysis.

## Doors

Doors in *Mrs Dalloway* open and shut countless times. The novel actually begins with the extension of the room metaphor – the third in the sequence of simple, yet visually evocative sentences comprising the introductory passage of the novel reads: “*The doors would be taken off their hinges*” (Woolf, *Collected Novels* 35), and exactly in this sense the metaphor is viewed/understood in our paper – within the context of delayed conceptualisation, which is mostly how container metaphor is employed in successful literary narration. It is a temporary removal of the barrier of a container both between the inside/domesticity/family and the outside/society and the beginning of a painful circular journey. This is a departure point both (meta-)literary for the novel and metaphorically for Clarissa, who embarks on a day of adventure. The conventional metaphor LIFE IS A JOURNEY is both questioned, extended and elaborated since Clarissa’s journey is a return one – it is a movement in a container (room, home), within a container (the City). This is one example of a conventional container metaphor (“rapidly” conceptualised) serving as a conceptual element to build up to the sustained metaphor LIFE IS PRISON, i.e., to the subliminal message of entrapment.

When advising Rezia on how to help Septimus, Dr. Holmes suggests “a nice out-of-door game,” as “the very game for her husband” (Woolf, *Collected Novels* 51). The phrase poignantly conveys the sense of entrapment and the idea of LIFE AS PRISON, especially for someone tormented by a serious mental ailment and entrapped within their unbearable condition. The beauty of this instantiation of the sustained metaphor of entrapment is in its seeming commonness – many a physician at the time would “prescribe” some fresh air to patients with an exceedingly sensitive nervous system and were there no more examples of doors suggestive of containment and constraint, this would be but a passing comment, an insignificant exchange. Nevertheless, in the light of the delayed, subsequent conceptualisation, which seems to be indispensable to literary texts, this is yet another example of a container metaphor. It is probably due to this non-transparency that the importance of container metaphors for literary texts has not been sufficiently acknowledged so far.

In Clarissa’s first reminiscences of her sweet youth, one seems particularly vivid. Clarissa remembers her friend Sally proclaiming *suddenly*: “What a shame to sit indoors!” and prompting the whole party to go “out on to the terrace” (Woolf, *Collected Novels* 57). If we dwell on no more but its literal meaning, this exclamation is, again not uncommon, neither

is it uncommon for young people to be restless. Nevertheless, once the subsequent conceptualisation occurs, each instantiation of a metaphor, however superficially insignificant (or, perhaps, precisely because of that) may gain in significance. If we proceed with the analysis, we might discover that the movement the characters make after the invitation is not a forward one; “[they] walked up and down” (Woolf, *Collected Novels* 58) in a repetitive, reiterating pattern suggestive of a prison cell or yard. “Doors off their hinges,” giving Clarissa “a sense of something achieved,” further support the underlying idea of entrapment.

Later on into the novel, Clarissa is represented as “go[ing] up into the tower alone” (Woolf, *Collected Novels* 67). As soon as she had entered “the door had shut” and she found herself among “the dust of fallen plaster and the litter of birds’ nests” (Woolf, *Collected Novels* 67). The atmosphere of the old and decrepit within a container of a narrow attic room seems only to add to the conceptualisation of LIFE AS PRISON.

Peter Walsh, Clarissa’s old friend and scorned suitor, is very often seen opening doors, usually with a sense of unhealthy escapist enthusiasm, giving an air of an escaped convict rather than that of a long-lost and dearly cherished friend:

- (9) I haven’t felt so young for years! thought Peter, *escaping* (only of course for an hour or so) *from being precisely what he was*, and feeling like a *child who runs out of doors*, and sees, as he runs, his old nurse waving at the wrong *window*. (Woolf, *Collected Novels* 71)

The above example (10) is an example of the BODY IS A CONTAINER metaphor and in combination with that of the ROOM AS A CONTAINER (“a child who runs out of doors, window”), points to the underground, sustained metaphor LIFE IS PRISON and is suggestive of entrapment.

The following example is another instance of a combination of different conceptual elements pointing to the same subliminal message of entrapment:

- (10) *He was at his best out of doors*, with horses and dogs – how good he was, for instance, when that great shaggy dog of Clarissa’s *got caught in a trap* and had its paw half torn off, and Clarissa turned faint and Dalloway did the whole thing; bandaged, made splints; told Clarissa not to be a fool. (Woolf, *Collected Novels* 88)

The next container metaphor to be analysed is that of *windows*.

## Windows

Unlike doors, Woolf's penchant for windows has already been noticed, though not as a container metaphor, but as an architectural concept. In his inspiring text on misperceiving Virginia Woolf, James Harker recognises "the frequency with which Woolf presents characters looking through windows" (17). According to this author, the windows seem to stand for the author's perception (and perspective) and as such can influence the clarity of the image perceived ("modern fiction's interest in perception as the relation of the mind to the outside world"; 18). Woolf and others (notably Keats and James) used this metaphor in terms of perception of the outer world and its (re)production. And unlike Joyce, Woolf did not dare (or rather did not want to) "break the windows" towards too dangerous and disintegrating, and perhaps liberating, an experiment as Joyce did. Scott (372) is aware of "a series of architectural and natural metaphors," which she found to be yet another means of female empowerment, or at least an indicator of a women-specific relation to language, which is a statement which we shall neither try to prove nor repudiate, since gendered language is not within the scope of interest of the paper.

Alongside doors, windows feature prominently as a container metaphor building up to the sustained metaphor LIFE IS PRISON, and, due to lack of space, among the numerous examples we shall focus on just a few which seem to leave little doubt as to the function of the metaphor in the novel.

No sooner has the novel started than the author makes use of the window metaphor, and to a double purpose: to express the main idea/motif of entrapment and to make an abrupt narrative transition into another time and place – Clarissa's youth:

(11) [O]r so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, ***she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air.*** How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, ***standing there at the open window,*** that something awful was about to happen. (Woolf, *Collected Novels* 35)

And it is not only the protagonist whose entrapment is suggested by the window metaphor. Rezia Warren Smith, the young foreign wife of Septimus, projects her feeling of despair and utter isolation in a strange world beside her strange, ill husband. When the sun – the only thing

which brings memories of the warm, native South – is gone, Rezia finds herself in the bleak, ominous world of the early 20<sup>th</sup> century urban England, which is *blank of windows*:

- (12) But though they are gone, the night is full of them; robbed of colour, ***blank of windows***, they exist more ponderously, give out what the frank daylight fails to transmit the trouble and suspense of things conglomerated there in the darkness; huddled together in the darkness (Woolf, *Collected Novels* 50)

The following passage, crammed with participles and gerunds suggestive of both withering and disintegration of the human (female) body and the robust perseverance of the life outside that body, combines the container metaphors of *room* and *body* rolling towards a desperate crescendo of desire to leave the container and break free, as is obvious in (1) (“she paused by the **open staircase window**... feeling herself suddenly shrivelled, aged, breastless, the grinding, blowing, flowering of the day, **out of doors, out of the window, out of her body and brain**”; Woolf, *Collected Novels* 55).

Again, it is not only Clarissa that perceives her existence as imprisonment. Septimus, also, in his bitter cynicism and profound contempt for life, perceives windows as perhaps the only remaining way towards the exit out of all the suffocating containers – the room, the building, the society, and the most troublesome and persistent one, that of the body itself:

- (13) There *remained only the window*, the large Bloomsbury-lodging *house window*, the tiresome, the troublesome and rather melodramatic business of *opening the window and throwing himself out*. It was their idea of tragedy, not his or Rezia’s (for she was with him). (Woolf, *Collected Novels* 143)

Septimus’s death resonates with Clarissa within the same set of metaphorical container imagery. The metaphors employed throughout the novel are in this disturbing passage conjoined in a way that only a *delayed, subsequent* conceptualisation based on what has been read and learned from the narrative can untangle. Both Septimus’s and Clarissa’s bodies are containers. Both are prisons. Septimus kills himself and thus breaks himself free. Clarissa’s *body* and not her brains is what *goes through it first*. It is a *window* that has been the vehicle of liberation, and finally, when visualising Septimus’s death-liberation for herself, the ground which flashes for him for the one last time is *up*, not *down*, as if his way was upwards and positive and not downwards



and into his death. This corroborates our finding of the sustained metaphor pair LIFE IS PRISON, DEATH IS LIBERATION as the underlying idea of the narrative:

- (14) And they talked of it at her party – the Bradshaws, talked of *death*. He had killed himself – but how? Always her *body went through it* first, when she was told, suddenly, of an accident; her dress flamed, her *body burnt*. *He had thrown himself from a window*. *Up*<sup>2</sup> had flashed the ground; through him, blundering, bruising, went the rusty spikes. There he lay with a thud, thud, thud in his brain, and then a suffocation of blackness. So she saw it. (Woolf, *Collected Novels* 168).

## Rooms

Rooms, not unlike doors and windows, and often conjoined, unravel the underlying idea of entrapment and desire to escape, all the more clearly as the novel approaches its dark ending. Rooms contain the containers of our bodies. They embody imprisonment and witness it resonating within its walls. They also trick us into believing that there might be some dignity left to us, prisoners, with their doors and windows showing that there is the *outside* of the room, and, perhaps, even of the body-prison. We shall discuss here the three most striking instances of the room metaphor.

To carry the idea of entrapment and claustrophobia further, Woolf takes Clarissa up to an attic room. This room feels both suffocating and empty at the same time and its description hints at the idea of regression (withdrawing, child) and suppressed sexless femininity. Although less keen readers might fail to notice it, even the stripping of one's clothes at the end of the passage may be an extension and elaboration of the LIFE IS PRISON metaphor:

- (15) Like a nun withdrawing, or a child exploring a tower, she went, upstairs, paused at the *window*, came to the bathroom. There was the green linoleum and a tap dripping. There was an *emptiness* about the *heart of life; an attic room*. Women *must put off their rich apparel*. At midday they *must disrobe*. (Woolf, *Collected Novels* 55)

Again, without the recognition of the underlying sustained metaphor pair LIFE IS PRISON, DEATH IS ESCAPE, “opening the window of

---

<sup>2</sup> *Up* is usually conceptualised as *good* (UP IS GOOD), which consequently might imply DEATH IS GOOD.

the room” in the paragraph below (17), as a clear instance of delayed conceptualisation, would hardly sound so conspicuously revealing as it does now. Now, one can understand perfectly why death euphemised twice by verb phrases suggestive of activity, volition and deliberation, can come to anyone as “triumphing ... consolatory, indifferent”:

- (16) [Y]et had they been *dying* that had *some woman breathed her last* and whoever was watching, *opening the window of the room* where she had just *brought off that act of supreme dignity*, looked down on Fleet Street, that uproar, that military music would have come triumphing up to him, consolatory, indifferent. (Woolf, *Collected Novels* 134)

Our next example dwells on all the above-mentioned tropes and metaphors adding, though quite cautiously, a new element, that of a typically Modernist sense of a bifurcated, “unfixed existence,” of inhabiting more than one space at the same time (“the idea was, something of her own in it, this country sky, this sky above Westminster”; Woolf, *Collected Novels* 170). This feeling in *Mrs Dalloway* is merely palliative: it is a temporary medicine, a consolation to the prisoners but not a resolution to any of their conflicts. The old lady whom Clarissa watches *in her room* across the street is a mirror image of herself, just a bit forward in time:

- (17) *She walked to the window*. It held, foolish as *the idea was, something of her own in it, this country sky, this sky* above Westminster. *She parted the curtains*; she looked. Oh, but how surprising! –*in the room opposite* the old lady stared straight at her! She was going to bed. And the sky. It will be a solemn sky, she had thought, it will be a dusky sky, turning away its cheek in beauty. But there it was – ashen pale, raced over quickly by tapering vast clouds. It was new to her. The wind must have risen. She was going to bed, *in the room opposite*. It was fascinating to watch her, moving about, that old lady, crossing the room, *coming to the window*. (Woolf, *Collected Novels* 170)

As (18) suggests, apart from the final liberation in death, there are other metaphorical images focusing on the escape from the container and these are chiefly connected with different modes of transport and speed, which is yet another modernist obsession and hope towards the so desperately needed reshaping of life as they know it.

## Escaping the container

Modes of transport (cars, taxis, aeroplanes, as well as urban traffic, such as omnibuses), which, as Beer and Schröder noted, appear frequently in Woolf's opus, seem to be quite successful metaphoric vehicles and provide what Schröder terms as "exhilarating escape" from the self. Flying entities such as birds and aeroplanes also feature prominently in the novel, suggesting the possibility of out-flying the world as is known to the characters and us. Still, they too move in circles, reinforcing the idea of imprisonment and entrapment.

Throughout the novel, Clarissa tries painfully to experience (not to define) herself as a free-floating conscious entity gliding on the surface of everyday events, as if they were waves of a powerful ocean of sensations, a source of never-ending joy and surprise and not merely part of the petty existence of a middle-class urban wife, mother and hostess. Still, this in-between "unfixed" existence is only a temporary solution. The critical discourse on Woolf features similar insights on Woolf's characterisation in the novel:

[C]haracter, in *Mrs Dalloway*, is not something merely inherent within a person: it is the *result of an interrelationship* between individuals and the space they inhabit ... Here is the Modernist sense of character not as something innate, but produced from without, from the lived practices (which must include the ideology) of a society, rather from a deep personal subjectivity. (McVicker 215)

As noted earlier, there is a whole aeroplane chapter, with the enthusiastic "away and away the aeroplane shot" uttered repeatedly and accompanied by several equally dynamic variations of the phrase, all to reinforce the idea of speed and flight as temporary liberation of the staleness of everyday existence ("*away and away the aeroplane shot*, till it was nothing but ... a symbol ... of man's soul; of his determination, thought Mr. Bentley ... *to get outside his body, beyond his house*"; Woolf, *Collected Novels* 53). The aeroplane functions as a triumphant symbol of this escape and liberation ("the *triumph* and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved"; Woolf, *Collected Novels* 36).

Having shared as she did, the penchant for speed and travel at great speeds with her contemporary modernists, Virginia Woolf had a particular liking of her own, that for birds and wings as symbolic and metaphoric of the possibility of escape. It is enough to remember the famous opening lines or to dwell on this superb combination of the

metaphors of rooms, windows, birds and flies reiterating once and again, the mutual connection among them and the sustained metaphor pair LIFE IS PRISON, DEATH IS ESCAPE, which we arrive at by means of delayed conceptualisation:

- (18) Gently the yellow curtain with *all the birds of Paradise blew out* and it seemed as if there were *a flight of wings into the room, right out, then sucked back.* (*For the windows were open.*) (Woolf, *Collected Novels* 157)

We would close this subsection with a longish paragraph (20) summing up best the notion of *refusal to fit a container*, which would be quite difficult to recognise as such were it not for delayed conceptualisation:

- (19) She *would not say of any one in the world now that they were this or were that.* She felt very young; at the same time unspeakably aged. She sliced like a knife through everything; *at the same time was outside, looking on.* She had a perpetual sense, as she watched the taxi cabs, *of being out, out, far out to sea and alone;* she always had the feeling that it was very, very dangerous to live even one day. Not that she thought herself clever, or much out of the ordinary. How she had got through life on the few twigs of knowledge Fraulein Daniels gave them she could not think. She knew nothing; no language, no history; she scarcely read a book now, except memoirs in bed; and yet to her *it was absolutely absorbing;* all this; the cabs passing; and she would not say of Peter, *she would not say of herself, I am this, I am that.* (Woolf, *Collected Novels* 39)

The protagonist refuses to restrict or reduce herself, or anyone else for that matter, to a definition or a fixed, pre-determined position, form or pattern, which would bound them and set limit(ation)s of any kind. The repeated use of the preposition *out* further reinforces and strengthens our argument.

## Conclusion

In the paper we argued that much of the texture of the novel orbits around the two core containers – that of *room* and that of *human body*. Pertinent to the former are *doors* and *windows* (unhinged open, closed, ajar...), which often function as container metaphors, whereas the latter, which is one of the basic conceptual metaphors in our cognition, views the *body* as a perimeter that separates the self from the *outside*. The main character, Mrs Dalloway, is trapped inside (the room and the body) and throughout the novel seeks to break through, towards

freedom. We argue that the novel is, ultimately, a story of a journey from inside to outside that the main character undertakes. The journey is further conceptualised in terms of other minor container metaphors and is not restricted to the main character solely.

The rough mapping underlying the container rationale would be the following:

- door/window/the body is a border/barrier between the inside (entrapment) and the outside (freedom);
- being *inside* is being *entrapped*;
- being *outside* is being *free*;
- going *out* is setting oneself free.

In addition, we argued that Virginia Woolf's narrative witnesses possibly one of the finest and clearest instances of employing one of the two cognitive strategies – that of *delayed conceptualisation* as opposed to *rapid conceptualisation*, as termed by Tsur in his reaction to Lakoff's theory of metaphor (last update 1998). Through a range of cognitive mechanisms and their combinations by which the container metaphors of ROOM and BODY are *extended*, *elaborated*, *combined* and *questioned* (Kövecses, *Emotion Concepts* 47–49), as well as through a combination and accumulation of individual symbols and other textual elements, a powerful subliminal message is woven into Woolf's enchanting but bitter narrative. And it is precisely this undercurrent, this worldview framed via the container megametaphors of LIFE IS PRISON and DEATH IS ESCAPE that makes the dreamy, elusive and ethereal atmosphere of the novel so disturbing.

Prominent container metaphors functioning as vehicles of Clarissa's (and not only her) entrapment and leading to the sustained metaphors of LIFE IS PRISON and DEATH IS ESCAPE are rooms, (in) houses and buildings. The sheer number of occurrences of certain words, such as door(s) and window(s), testifies to what extent Werth's metaphorical "undercurrent" is omnipresent in the narrative. Even the post-war city of London with its web of streets, teeming crowds, chance meetings and luring shop-windows stands for a huge container of myriads of small colliding containers – bodies (human and otherwise) only reiterating the idea of confused entrapment.

Corroborating our analysis both by showing the prevalence of words suggestive of entrapment and the number of instantiations of the container metaphor, our aim was to show that the two characters' urge to escape both the constraints and limitations of their physical bodies and, possibly, the author's attempt to avoid the constraints and restrictions of the conventional narrative, are (en)coded in Woolf's text at more

than one level. The title character finds herself painfully restricted by all sorts of boundaries, and as it will appear later in the narrative, also by all sorts of *definable shapes and forms*. The only container allowed to absorb, take in and contain is the mind. And the mind itself is not to be absorbed, it is uncontainable and indefinable.

#### WORKS CITED

- Abbott, H. Porter. "Cognitive Literary Studies: The 'Second Generation'; The Work of Fiction: Cognition, Culture, and Complexity." *Poetics Today* 27.4 (2006): 711–722.
- Beer, Gillian. *Virginia Woolf: The Common Ground*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.
- Charles, Marilyn. "The Waves: Tensions between Creativity and Containment in the Life and Writings of Virginia Woolf." *The Psychoanalytic Review* 91.1 (2004): 71–97.
- Fauconnier, Gilles. *Mapping in Thought and Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Freeman, Margaret H. "Cognitive Linguistic Approaches to Literary Studies: State of the Art in Cognitive poetics." *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Eds. Irk Geeraerts and Hubert Cuyckens. Oxford: Oxford University Press, 2009. 1175–1202.
- Gibbs, Raymond W. *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language and Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Harbus, Antonina. "Thinking in Metaphors: Figurative Language and Ideas on the Mind." *Sydney Studies in English* 30 (2004): 3–20.
- Harker, James. "Misperceiving Virginia Woolf." *Journal of Modern Literature* 34.2 (2011): 1–21.
- Henke, Suzette A. "Mrs Dalloway: The Communion of Saints." *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. Ed. Jane Marcus. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981. 125–147.
- Hobbs, Jerry R. *Literature and Cognition*. Stanford: Centre for the Study of Language and Information (CSLI), 1990.
- Kövecses, Zoltán. *Metaphor in Culture: Universality and Variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- . *Emotion Concepts*. New York: Springer Science & Business Media, 2012.
- Lakoff, George. *Women, Fire, and Dangerous Things*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1987.
- Lakoff, George, and Mark Johnson. *Metaphors We Live by*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1980.
- . *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.
- Langacker, Ronald W. *Foundation of Cognitive Grammar. Vol. I: Theoretical Prerequisites*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1987.
- McVicker, Jeanette. "Postcolonial Approaches." *Palgrave Advances in Virginia Woolf Studies*. Ed. Anna Snaith A. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007. 209–226.

- Richardson, Alan and Francis F. Steen. "Literature and the Cognitive Revolution: An Introduction." *Poetics Today* 23.1 (2002): 1–8.
- Schröder, Leena K. "'Reflections in a Motor Car': Virginia Woolf's Phenomenological Relations of Time and Space." *Locating Woolf: The Politics of Space and Place*. Eds. Anna Snaith and Michael H. Whitworth. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 2007. 131–147.
- Scott, Bonnie King. "The Word Split Its Husk: Woolf's Double Vision of Modernist Language." *MFS Modern Fiction Studies* 34. 3 (1988): 371–385.
- Semino, Elena, and Gerard Steen. "Metaphor in Literature." *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Ed. Raymond Gibbs. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 232–246.
- Squier, Susan. "Mirroring and Mothering: Reflections on the Mirror Encounter Metaphor in Virginia Woolf's works." *Twentieth Century Literature* 27.3 (1981): 272–288.
- Taylor, John R. *Cognitive Grammar*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Tsur, Reuven. "'Oceanic' Dedifferentiation and Poetic Metaphor." *Journal of Pragmatics* 12 (1988): 711–724.
- . "Lakoff's Roads not Taken." *Pragmatics and Cognition* 7 (1999): 339–359.
- Vermorel, Henri, and Madeleine Vermorel, eds. *Sigmund Freud et Roland Romain: Correspondance 1923–1936*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.
- Vorobyova, Olga. "'The Mark on the Wall' and Literary Fancy: A Cognitive Sketch." *Cognition and Literary Interpretation in Practice*. Eds. Bo Petterson, Merja Polvinen and Harri Veivo. Helsinki: Helsinki University Press. 2005. 201–217.
- Werth, Paul. "The Linguistics of Double-Vision." *Journal of Literary Semantics* 6.1 (1977): 3–28.
- . *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*. London: Longman. 1999.
- Wolf, Werner. "Chance in Fiction as a Privileged Index of Implied Worldviews: A Contribution to the Study of the World-Modelling Functions of Narrative Fiction." *Theorizing Narrativity* 12 (2008): 165–210.
- Woolf, Virginia. *Collected Novels of Virginia Woolf*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1992. 165–210.
- . *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*. San Diego: Mariner Book, 2003.

## Konceptualne metafore vsebovanja in ujetost v *Gospe Dalloway* Virginie Woolf

Ključne besede: angleška književnost / Woolf, Virginia / kognitivna teorija metafore / konceptualna metafora / hitra konceptualizacija / zapoznela konceptualizacija / odložena metafora / ujetost / omejenost

Članek obravnava konceptualne metafore vsebovanja v romanu *Gospe Dalloway* Virginie Woolf. Analiza temelji na teoriji konceptualne metafore (Lakoff in Johnson, *Metaphors We Live by*) in njenih razširjenih različicah, ki so prispevale k proučevanju konceptualne metafore v literarnih besedilih (Werth, *Text Worlds* in Tsur, »Lakoff's Roads«). Poudarek je na metaforah vsebovanja, ki nakazujejo ujetost in omejenost, opredeljenih s hitro konceptualizacijo (identifikacija s pomočjo neposrednega konteksta) in njenim zapoznelim dvojnikom (metafore, ki se razkrijejo ob upoštevanju celotnega besedila). Trdimo, da se metafore vsebovanja v romanu združujejo v metaforično mrežo, ki prežema celotno telo romana in definira vseosebe. Ta metaforični podtok pomaga ustvariti vzdušje ujetosti.

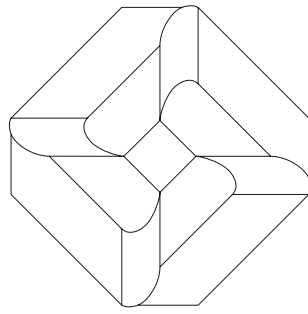
1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 81'373.612.2

821.111.09Woolf V.



## **Pogovor / Interview**





# Teorija med veliko pripovedjo in tvitom

Marko Juvan, dobitnik Priznanja Antona  
Ocvirka 2018

V letošnjem letu je Slovensko društvo za primerjalno književnost drugič podelilo *Priznanje Antona Ocvirka* za najboljšo izvirno komparativistično monografijo zadnjih dveh let. Za priznanje je bilo predlaganih dvanajst monografij, od katerih se jih je v ožji izbor uvrstilo pet: Marijan Dovič, *Prešeren po Prešernu* (LUD Literatura, 2017), Andraž Jež, *Stanko Vraz in nacionalizem* (Založba ZRC, ZRC SAZU, 2016), Marko Juvan, *Hibridni žanri* (LUD Literatura, 2017), Alen Širca, *Slovenska baročna literatura v evropskem kontekstu* (KUD Logos, 2016) in Alojzija Zupan Sosič, *Teorija pripovedi* (Litera, 2017). Priznanje za leto 2018 je prejela monografija Marka Juvana *Hibridni žanri*.

V utemeljitvi je tričlanska komisija – sestavljali so jo Alenka Koron (predsednica in dobitnica Priznanja leta 2016), Dejan Kos in Varja Balžalorsky Antič – zapisala: »V monografiji *Hibridni žanri* Marko Juvan razvija koncept hibridnosti, ki ga je Bahtin v svoji teoriji romana iz naravoslovne teorije vrst ter jezikoslovja prenesel v literarno poetiko in teorijo kulture; uporablja ga tako pri vzpostavitvi predmetnega področja, torej obravnavi žanrov modernega evropskega pisanja, v katerih se literatura temeljno prepleta z diskurzi mišljenja in izkušnje, kot tudi kot svoj osrednji metodološki angažma. Ko se osredotoča na metapoezijo, esej in avtobiografijo ter loteva romantičnih in modernističnih literarnih besedil, ki ustvarjajo vtis, kot da bi bila ustvarjena onkraj mišljenja, avtor suvereno obvladuje vso mnogoplastnost literarnovednega diskurza. V svojih literarnozgodovinskih in teoretičnih premišljevanjih poznavalsko prepleta deskriptivne pristope s hermenevtičnimi tako, da v svojem součinkovanju oboji izpričujejo visoko stopnjo samorefleksivnosti in hkrati pretanjen občutek za singularnost obravnavanih del. Po tej poti monografija ohranja stik s pomensko odprtostjo literarne govornice, ne da bi žrtvovala verodostojnost literarnovednih sintez. Optika

hibridnosti pa izostri zavest tako o literarnih univerzalijah kot tudi o partikularnih, zgodovinskih in nacionalnih posebnostih obravnavanih pojavov. Zaradi svojih odličnih lastnosti si monografija zasluži pozornost najširše, ne le strokovne javnosti, k čemur naj bi po svoje prispevalo tudi priznanje Antona Ocvirka.«

Nagrajenec je priznanje prejel 15. maja 2018 v Mali dvorani ZRC SAZU, sledil pa je pogovor, ki ga je vodila Varja Balžalorsky Antić. Tu ga objavljamo v razširjeni različici.

Spoštovani in dragi Marko, še enkrat čestitke ob priznanju Antona Ocvirka za najboljšo komparativistično knjigo! Upam, da se bova v tem pogovoru dotaknila čim več obzorij tvoje raziskovalne poti. V prvem delu ti bom zastavila nekaj vprašanj, ki so se mi porodila ob branju tvojih knjig, na koncu pa nekaj splošnejših. Tvoja obširna bibliografija poleg nagrajene monografije *Hibridni žanri: Študije o križan-cih izkustva, mišljenja in literature* obsega še vrsto drugih – nekatere so izšle v slovenščini in bile nato prevedene predvsem v angleščino in nekatere druge jezike ter objavljene pri uglednih založbah. Že če se ozremo samo na njihove naslove, vidimo, da obravnavajo osrednje ali že kar temeljne koncepte literarne teorije, zgodovine in primerjalne književnosti. So pomemben prispevek tudi na mednarodnem literarnovednem prizorišču, kar je razvidno iz omenjenih objav, pa tudi njihovega recenziranja na tujem. Jedro tvojega opusa je po mojem še vedno *Literarna veda v rekonstrukciji* iz leta 2006, *Hibridni žanri* pa so njeno nadaljevanje. Kaj je bilo treba tedaj rekonstruirati? Se je rekonstrukcija že od samega začetka kazala kot celovit projekt ali pa si do tega spoznanja prišel šele naknadno?

Zakaj rekonstrukcija? V razmišljanju o naslovu mi je najprej prišla na misel angleška fraza *site under construction* – nekaj, kar se gradi. Poznejši naslov je replika na dekonstrukcijo, ki je doletela pojem literatura in železni repertoar literarne vede. Naslov namiguje, da je dekonstrukcija uspešno dregnila v nekatere samoumevnosti v mišljenju, a se je že tudi izpela, in da je treba obnoviti našo disciplino s preseganjem dekonstrukcionizma. Po drugi strani naslov izdaja željo po prevetritvi naukov domače literarne vede v luči sodobnih mednarodnih diskusij. Naslov se mi je izoblikoval, ko sem v knjigo povezoval posamezne razprave, ki sem jih napisal na podlagi svojih univerzitetnih predavanj, od tod tudi podnaslov »uvod v sodobni študij literature«.

V tej knjigi ugotavljaš, da se je literarna veda ob koncu tisočletja ovedla antinomije po nizu »obratov« 20. stoletja, ki so pretresli družboslovne vede. Znašla se je v relativizmu metodološkega pluralizma, ki je tendiral v interdisciplinarnost kulturoloških študij ter literarno teorijo in literarno zgodovino utapljal v transdisciplinarni Teoriji. Po drugi strani pa je ostajala v primežu esencializma velikih literarnih sistemov 20. stoletja, ki so večinoma temeljili na immanentnih pristopih. Sam si rešitev videl v teoriji literarnega diskurza, ki v ospredje postavlja intersubjektivnost in ireduktibilni dialog v radikalni kontingentni historičnosti. Taka konceptualizacija literarnega diskurza bi po tvojem osvetlila njegovo *differentio specifico*, obenem pa njegov odnos do drugih družbenih diskurzov in praks. Lahko še enkrat na kratko osvetliš singularnost in nenadomestljivost literarnega diskurza? To vprašanje namreč eksplicitno ali implicitno vseskozi vznika v tvojih raziskavah, nazadnje v prvi od razprav v *Hibridnih žanrih*, pa tudi v članku »Literatura kot politika«, nedavno objavljenem v *Literaturi*.

Koncept literarnega diskurza sem vpeljal, da bi poudaril – kot si dobro opazila – intersubjektivnost, se pravi vlogo razmerij med instancami v komunikacijski situaciji. Z izmenjavo govornih dejanj v poteku diskurza se spreminjajo razmerja v specifičnem družbenem polju, v literarnem življenju. Literarna govorica je torej prek svojih medijev, akterjev in ustanov vpeta v družbeno-zgodovinski kontekst, v katerem proizvaja pomene in jih vanj razširja. Od tega konteksta so odvisne njene meje, teme, forme in funkcije. V ideološki sferi se srečuje z drugimi družbenimi govoricami in se nanje odziva: absorbira jih, predeluje in interpretira, s čimer ustvarja svoje neponovljive pomene.

V *Rekonstrukciji* sem sicer deklarativno spodbijal esencialistično definiranje pojmov prek njihovih domnevnih bistev. Opredelil sem literarnost kot spremenljivko, funkcijo diskurza v kontekstu, določenem z medijem, pričakovani občinstva in drugimi dejavniki. A vendar sem v literaturi prepoznal tudi univerzalnost. Šele retrospektivno se zavedam tega protislovja: od variabilne literarnosti sem se zatekel k Johansenovi ideji mimetičnega diskurza, ki naj bi se pojavljal od najzgodnejših dob do sodobnosti.

V družbi namreč obstaja govorica, namenjena predstavljanju nedeljivosti, kompleksnosti izkustva. Izkustvo se razpira prek fizične, telesne navzočnosti v »življenjskem svetu«, če uporabim fenomenološki izraz. In literarni diskurz ga lahko ujame prav zaradi svoje singularnosti: pomeni, ki jih prek intersubjektivnosti diskurza proizvaja lite-

rarno besedilo, so tako prežeti s strukturiranostjo govornice, da jih ni mogoče brez preostanka prevesti v drug diskurz, denimo v znanost ali filozofijo. Literatura je torej nujna, ker nam prek svoje singularnosti daje dostop do izkustva sveta, do bivanja v odnosu do drugega in drugačnega. Obenem nam uzavesti omejitve sestavov vednosti in drugih diskurzov, nakaže meje izrekljivega, torej tudi same literarne govornice. Druga univerzalija literarnega diskurza je preseganje imanence. Odpira razsežnosti, ki se dotikajo mej bivanja in jih običajno ne dojemamo. Omogoča nam, da prek neke posameznosti ali partikularne perspektive zaslutimo strukturo in delovanje sveta, totaliteto bivanja. Seveda je literatura preseganje že na ravni forme. Gre ji za raziskovanje jezika in izrekljivega onkraj običajne govornice, pa tudi uveljavljenih literarnih postopkov.

Vseskozi je tvoja ključna referenca Bahtin, deloma pa je tvoj pristop vsekakor tudi foucaultovski. Specifičnost literature, literarnost, se ti zdi, podobno kot pri genološki problematiki, smiselno iskati šele na ravni diskurza. S tem razumeš komunikacijsko-posredovalno funkcijo, utemeljeno na intersubjektivnosti, kot enega osrednjih principov literarnosti. Obenem ohranjaš interpretativni pristop. Tekst tudi pri tebi še vedno ostaja v bahtinovski maniri torišče raznoterih silnic analize. Kakšne so tedaj aplikativne premise prenosa tovrstnih teoretskih zasnov na analize literature, kaj ti je uspelo analizirati s teh izhodišč?

Kot študent sem se formiral ob interpretativni metodi in interpretaciji teksta imam še zdaj za svojo močnejšo stran. S tekstom ne mislim samo na literarno delo, ampak tudi na teorijo. Najlaže razvijam ideje v dialogu z nekim konkretnim besedilom. In tu se mi v resnici pozna vpliv Bahtina, ki materialistično teorijo govornice in lingvistični formalizem povezuje s hermenevtičnim uvidom, z dialektiko oziroma dialogiko jaz – drugi in z zgodovinsko perspektivo na delovanje tekstov v družbenem prostoru. Zato težko ločim teoretske posplošitve od analiz besedilnega gradiva. Največ razlag sem posvetil Prešernu in slovenski modernistični poeziji od Kosovela in Voduška prek Tauferja, Zajca in Grafenauerja do Šalamuna, saj so me zanimala njene raziskave jezika in književne tradicije ter odpiranje groteski, igri označevalcev, političnosti in kaotičnemu večjezičju modernega bivanja. Nekdaj sem od blizu spremljal slovenski postmodernizem, denimo Jesiha, Novaka, Blatnika in Debeljaka. K Prešernu sem se vedno znova vračal z mnogih zornih kotov in prek več teoretskih koncepcij, od medbesedilnosti in kanonizacije do svetovnega literarnega sistema in ideologije kulturnega nacio-

nalizma. Prešeren je pač klasik, ker je neizčrpen vir branj. V zadnjem času me pritegujeta fenomen političnega gledališča med tranzicijo in globalizacijo ter proza, v kateri so berljivi simptomi družbenih nasprotij, na primer romani o izbrisu, simptomu etnonacionalističnega temelja slovenske državnosti.

**Ena osrednjih niti *Literarne vede v rekonstrukciji* je spopad antiesencializma in esencializma v zadnjih desetletjih. Kako danes ocenjuješ njuno razmerje? V literarni teoriji se zdi vsaj z vidika genologije to vprašanje še danes ključno vsaj na univerzitetno-pedagoški ravni, ki se nato preliva tudi v prakso literarne kritike. Na kratko: še vedno gre za tenzijo med esencialistično koncepcijo literarnih vrst in nadvrst Janka Kosa in tvojim predlogom za uvedbo bolj prožnega pogleda na literarne žanre na temelju družinskih podrobnosti, prototipov in medbesedilnosti. Je bil tvoj predlog širše sprejet?**

Kritike esencializma, ki jih je razglašala dekonstrukcija v 70. in 80. letih dvajsetega stoletja, so v postmodernizmu privedle do nove norme anti-esencializma in spoznavnega pluralizma. Razvoj vede na prvi pogled spominja na formalistično teorijo literarne evolucije, na nihanje med nasprotji: ko se eno spoznavno izhodišče uveljavi kot nevprašljiva doksa in se metodološko avtomatizira, se začne mišljenje ozirati v nasprotno smer. Tako je v zadnjih desetletjih v humanistiki ponovno na pohodu esencializem, a simptomatično odet v znanstveno preobleko novega objektivizma, kognitivizma ali evolucionizma. Čeprav je danes znanje v vulgariziranem javnem diskurzu nasploh razvrednoteno in izenačeno z obskurnimi prepričanji, se namreč trde znanosti še vedno zdijo vrednejše laičnega zaupanja kakor družboslovno-humanistične konstrukcije, posebej če se zdijo »okužene« z liberalizmom ali levičarstvom.

K opisanem obratu so vodili tudi zunanji dejavniki, ne le avtoregulacija znanstvenega diskurza. Sem sodi dojetje, da je dana teorija nezadostna za pojasnitev resničnosti, ki se spreminja oziroma prihaja v razvid z dotlej neznanimi, odrinjenimi aspekti, pa tudi spoznanje, da z danim konceptualnim aparatom v spremenjeno resničnost ne moremo več ustrezno govorno poseči, da bi jo lahko spremenili. S tega vidika je postmodernistični relativizem – v zanj neverjetnem razvoju svetovnih dogajanj, ki je sledil razglašenemu koncu zgodovine – enostavno odpovedal. Prav zaradi svoje obsesivne samorefleksivnosti je zaslutil, da je sokriv za razvrednotenje pojma resnice, uničenje meje med vednostjo in mnenji, za pasivizacijo, estetizacijo in komodifikacijo intelektualne produkcije, posledično pa tudi za marginalizacijo humanistike in druž-

boslovja. Boja literarne vede in drugih znanosti za (institucionalni) obstanek v razmerah poznokapitalističnega poblagovljenja vednosti se dotikam v *Hibridnih žanrih*.

Moji predlogi za neesencialistično teorijo literarnih zvrsti, oprto na medbesedilno interpretacijo teorije prototipov in koncepcijo žanra kot konvencije oziroma institucije, so nagovorili redke specialiste za žanrska vprašanja (na primer Alenko Koron in Andreja Lebna, strokovnjaka za avtobiografijo), sicer pa se mi dozdeva, da v šolski literarni teoriji pri nas še vedno vlada duh sistema. V nekem smislu sem sicer sistemski teoretik, a ne v pomenu sistema kot pregledno urejene učenosti, ampak sistema kot polja družbenih interakcij, ki temelji na kontradikcijah. Očitno je bil moj genološki koncept preveč odprt in premalo pedagoško predelan, da bi se širše uveljavil.

*Literarna veda v rekonstrukciji zarezé* tudi v temeljne probleme literarnega zgodovinopisja. V tem smislu si sledil valovom dekonstruiranja velikih zgodb, ki so se začeli v šestdesetih letih z metazgodovinarji in s poststrukturalisti. Tak pogled zadene tudi ob problematiko kulturnih nacionalizmov, obenem pa pretrese literarno didaktiko. Navsezadnje je kurikulum, ki temelji na zaokroženi zgodbi nacionalne književnosti, eden od mehanizmov nadziranja reprodukcije vladajočih nacionalnih ideologij. Meniš, da so se premiki, ki jih predlagaš tudi ti, na tem področju že zgodili in da se velika zgodba tako o svetovni književnosti (navadno zamejena na zahodni kanon) kot o nacionalni književnosti v pedagoških procesih zadovoljivo rahlja?

Res sem pisal o literarni zgodovini kot velikem žanru, ki posnema logiko velikih pripovedi, a se mi je pogled po več kot desetih letih od izida knjige spremenil. Še vedno menim, da bi bilo za literarno zgodovino koristno, ko bi jo strukturirali tudi po drugih načelih, ne le pripovednem, še zlasti če pripoved o literaturi in njenem domnevnem razvoju od preprostejšega k popolnejšemu izhaja iz t. i. monolingvalne paradigme, ki po razlagi Yasemin Yldiz (*Beyond the Mother Tongue*) sloni na matrici en narod – en jezik – ena literatura. Ta paradigma, ki se je v literarni zgodovini zakoreninila z ideologijo kulturnega nacionalizma, izključuje ali marginalizira večjezičnost predliterarnih in literarnih praks znotraj določenega kulturnega prostora, po drugi strani pa ustvarja retrospektivno in teleološko iluzijo o stoletjih kontinuiranega, k estetski popolnosti in narodni samobitnosti usmerjenega razvoja slovtva v t. i. nacionalnem jeziku. Kot alternativo takšni pripovednosti sem si tedaj zamislil literarno zgodovino kot hipertekst.



Kmalu sem bil kot »prenovitelj« deležen očitkov, po svoje upravičenih, da je lahko teoretizirati o literarni zgodovini in naj se raje potrudim, da jo sam napišem. A vendar so se v resnici – četudi brez neposredne povezave z mojimi zamislimi – pri nas že pojavili poskusi, izgrajevati literarno zgodovino v strukturi hiperteksta. Miran Hladnik s študenti že leta skrbi za literarnozgodovinske prispevke za Wikipedijo, sam pa sem s sodelavkami in sodelavci na ZRC SAZU in ljubljanski Filozofski fakulteti izpeljal raziskovalni projekt »Prostor slovenske literarne kulture«. Ta literarnozgodovinsko-geografska raziskava slovensko literaturo od 1780 do 1940 – razume jo kot sektor kulture, ki ima svoje akterje, medije, ustanove in prakse – predstavlja razvojno, a s prostorskega vidika namesto po časovni logiki pripovedi. Ko bi projekt razširili na obdobja pred razsvetljenstvom, bi morali s pomočjo prostorskih dejavnikov preučiti tudi »neslovenske« segmente literarne kulture na Slovenskem, se pravi slovstvo v latinščini, nemščini, italijanščini ali madžarščini. Ko razpravljamo o teh obdobjih, se je treba zavedati, da je bilo slovstvo na Slovenskem vpeto v Habsburški imperij, zato so diskurz, institucije in medije pri nas sodoločale imperialne pravne, upravne, ekonomske in kulturne strukture, kakršni sta bili na primer cenzura in policija. Literarne zgodovine pa so izhajale iz predpostavke, da je slovensko slovstvo avtonomno območje, ki se kot tako povezuje z Evropo in svetom.

Drži, da sem pred leti kritiziral velike pripovedi; to je tako rekoč sodilo v bonton moje postmodernistične generacije. Toda velike pripovedi kot ideološka forma vendarle vzpostavljajo interpretativni horizont, v katerem je posameznik, podvržen šolskemu aparatu, akumuliral vednost o zgodovini skupnosti, ki naj bi ji pripadal. Interpretacija preteklosti je bila zato ideološko perspektivirana, a je v kolektivnem spominu vzdrževala predstave o dogodkih, dogajanjih in dejstvih, ki so veljali za formativne, tako za posameznika kakor za skupnost. Velika pripoved je prav kot forma konsenza zato spodbujala disenz, disenz pa v družbeni memoriji reproducira družbeno relevantnost tem, o katerih se ni mogoče sporazumeti. Po razsulu velikih pripovedi pa se je zgodovinska vednost usodno razgubila in fragmentirala, sploh med mladimi. Veliko pripoved (o preteklosti) danes nadomešča poljubnost tvita o efemerni, dozdevno nepresegljivi sedanjosti. Sredi postresnične kulture tvitanja v svetu, ki po Thatcherjevi nima alternative, bi se morali zavzeti za renesanso velikih pripovedi v njihovem izvorno razsvetljenškem pomenu, kot nosilk umnosti, napredka in osvobajajočega preseganja obstoječega.

Spoprijemanja s koncepti literarne vede si nadaljeval z vprašanjem slovenske književnosti v odnosu do rekonceptualizacij svetovne književnosti. Teh je bilo od konca 20. stoletja kar nekaj in se med seboj pogosto izključujejo. Govori se celo o nastopu prelomne metodološke paradigme, kot navajaš v uvodu k *Prešernovski strukturi in svetovnem literarnem sistemu*. Katera od redefinicij svetovne književnosti se ti zdi najbolj plodna in ali se ti zdijo sploh uskladjive?

Že naslov izda, da sem se odločil za sistemski pristop k svetovni književnosti. V njem sem videl komparativistično nadgraditev svojih dotedanjih razlag (slovenske) literature kot sistema, diskurza. Teorija svetovnega literarnega sistema mi je odprla širšo primerjalno perspektivo na domnevno idiosinkrazijo slovenske književnosti, zajeto v Pirjevčevem pojmu prešernovske strukture.

Družbeni podsistem, namenjen estetski konsumpciji umetnostnih besedil, se je po Evropi gradil v glavnem v 18. in 19. stoletju. Njegov razvoj je bil odvisen od vzpona estetske in narodne ideologije, od razmaha tiska in knjižnega trga. Leposlovna besedila, ki so v t. i. materinem jeziku na estetski način obravnavala »domače« teme in prostor, so prek obtoka v medijih in ustanovah tega sistema sooblikovala javnost, združujoči forum skupnosti, ki se je prepoznavala pod označevalcem *narod*. Literaturi so pri tem pomagali »vsenarodni« časniki, enoten trg in podpora kapitalskih vložkov narodno zavednega bralstva.

Knjižni trg se je proti koncu 19. stoletja počasi internacionaliziral. Literarni obtok je postajal vse bolj mednaroden, na kar opozarja svetovna zaščita avtorskih pravic v Bernski konvenciji leta 1886. Prav knjižni trg, posrednik mednarodnega prevajanja, je postal motor svetovnega literarnega sistema. V globalnih metropolah – praviloma sedežih kolonializma in imperializma – so se presežki kapitala laže simbolizirali; vlagalo se je v kulturne ustanove, bogato literarno produkcijo in intelektualni izvoz. Simbolni kapital središč se je dodatno oplemenitil z njihovim mednarodnim prestižem, privlačnostjo in vplivnostjo.

Jedra svetovnega literarnega sistema, obenem tudi domovine t. i. svetovnih jezikov, z difuzijo svojega kulturnega blaga že dvesto let vplivajo na literarna polja obrobij, ki so kapitalsko, geopolitično, kulturno in jezikovno šibkejša in zato v mednarodni prevodni menjavi pretežno uvoziška. Svetovne metropole vzdržujejo hegemonijo z razvitim založniško-medijskim obratom in s tržno ali simbolno privlačnostjo literarnega izvoza, v katerem polobrobja in obrobja dojemajo vzore estetske novosti, žanrske uspešnosti, stilne dovršenosti ali svetovne klasike. Središča si vse do danes lastijo tudi monopol nad

mednarodnim promoviranjem ustvarjalcev s polobrobij in obrobij. Pri tem večkrat kooptirajo zanje zanimive periferne prišleke, v ciklih upada svoje kulturne rasti pa v »eksotiki« obrobij iščejo navdih, idejne ali formalne »surovine«.

Sistemski pristop k svetovni književnosti je okrog leta 2000 vpeljal komparativist Franco Moretti, oprt na Wallersteinovo ekonomsko zgodovino kapitalističnega svetovnega sistema. Nekatero Morettijevo idejo so združljive z drugačnimi koncepti svetovne književnosti. Po antitezi med centri in periferijami jim je sorodna bourdieuevska teorija svetovnega literarnega prostora Pascale Casanova. Celo David Damrosch, ki velja za humanistični, hermenevitično-interpretativni antipod materialistu in kvantitativnemu formalistu Morettiju, se ujema s sistemsko koncepcijo v pojmovanju, da je svetovna literatura repertoar del, ki so prek prevodov, recepcije in vpliva dejavna onkraj svojih matičnih literatur. Morettija, ki sem ga v knjigi kljub svojim kritičnim pomislekom vzela za izhodišče, sem dopolnil z zgodnejšimi, na Zahodu skoraj neznanimi Đurišinovimi spisi o svetovnem literarnem procesu. Po Đurišinu v ta proces sodijo ne le nacionalne literature, temveč tudi druge enote medsystemske interakcije, zlasti medliterarne skupnosti, na primer srednjeevropska ali južnoslovanska. Vse omenjene koncepcije povezuje ideja obtoka: literarno delo v prevodu ali izvorniku iz svojega matičnega literarnega sistema s prestopanjem v druge prostore spreminja pomene in funkcije. Prek besedilnega obtoka se spletajo tudi transnacionalna omrežja pisateljic, pisateljev, založnikov in drugih akterjev literarnega polja. Svetovni literarni sistem je v tem smislu dedič kozmopolitizma zgodnjenovoveške literarne republike.

Moretti moderni svetovni literarni sistem povezuje s kulturnim trgov, tako da ga zameji v obdobje od 18. stoletja do danes. Toda svetovni sistemi, sicer drugačnega tipa, so obstajali že pred 15. stoletjem in nacionalnimi državami, ki naj bi po Wallersteinu gradile svetovno ekonomijo kapitalizma. Jedra teh sistemov pa so bila v imperijih Daljnega in Bližnjega vzhoda, medtem ko je bila Evropa še v srednjem veku periferna. Pred kapitalističnim vzponom Evrope je imel mogočen vpliv tudi mongolski imperij, v katerem Susan Stanford Friedman odkriva tipologijo modernosti, primerljivo s poznejšo zahodno paradigmo. André Gunder Frank trdi, da evrazijski svetovni sistem obstaja že pet tisoč let, Janet Abu-Lughod pa razpozna svetovni sistem med letoma 1250 in 1350, pred evropsko hegemonijo, ki jo je omogočila kolonizacija novoodkrite Amerike. Moderni svetovni sistem je torej samo ena od zgodovinskih oblik sistemov medcelinskih, medcivilizacijskih in medimperialnih menjav.

**Kakšen domet ima tvoja demitologizacija prešernovske strukture? Dva pomembna prispevka, ki nadaljujeta tvoje izsledke oziroma sta deloma nastajala sočasno z njimi, sta tudi knjigi, uvrščeni v tokratni ožji izbor za priznanje Antona Ocvirka – *Prešeren po Prešernu* Marijana Dovića ter *Stanko Vraz in nacionalizem* Andraža Ježa. Kakšno luč mečeta na problematiko, ki jo razpre dekonstrukcija prešernovske strukture?**

Prešernovska struktura je termin, ki ga je Dušan Pirjevec vpeljal v kontekstu študentskega gibanja '68. Z njim je teoretsko podprl neo-avantgardni poetski preboj iz nacionalne literarne institucije, prilagojene ideologiji vladajoče partije. Argument, pozneje poenostavljen iz Pirjevca, pravi, da je slovenska književnost posebna, ker je – na čelu s Prešernom – od t. i. narodnega preroda vse do osamosvojitve Slovenije nadomeščala politične ustanove zatiranega narodnega gibanja; književnost je zato ostala estetsko nerazvita, idejno nediferencirana. Ker mi je v poosamosvojitveni retoriki in slavljenju Prešerna ponavljanje floskul o književnosti kot nadomestku političnih ustanov že presedlo, sem se okrog preloma tisočletja lotil primerjalne raziskave. Kmalu sem dognal, da so tovrstne funkcije književnosti značilne tudi za druge evropske narode. Prešernovska struktura torej ni zgolj slovenski kulturni sindrom, ampak variacija evropskega sindroma narodnih gibanj, še posebej obrobnih. Čez čas sem lahko zavrnil tudi argument o estetskem deficitu prešernovske strukture. Podobno kot Rastko Močnik ugotavljam, da je ravno estetska kultivacija t. i. nacionalnega jezika, ki jo je opravil Prešeren, tisti ideološki dejavnik, ki je za Slovence odigral vlogo kriterija, s katerim so se lahko dojeli kot narod, ki enakovredno pristopa k narodom svetovne književnosti. Prešernovsko strukturo sem torej postavil v okvir svetovnega literarnega sistema in evropskega kulturnega nacionalizma. Obravnaval sem jo prek tekstualnih artikulacij v Prešernovi poeziji, literarni zgodovini in teoriji, predvsem pa prek niza literarnih del, ki so se dvesto let medbesedilno navezovala na njegove ključne tekste.

Ideje se porajajo in brusijo v diskusijah s kolegicami in kolegi. Marijan Dović je v svoji primerjalni raziskavi prešernovske strukture bolj kot jaz izpostavil nebesedilne vidike. Zanimale so ga prakse kanonizacije, ki so Prešerna povzdignile v slovenskega kulturnega svetnika, ukrojenega po potrebah domoljubne politike. Vraza, ki je postal Prešernov antipod, pa predstavlja Andraž Jež prek analize nosilcev nacionalističnih ideologij, ki so si na Slovenskem in Hrvaškem konkurirale v prvi polovici 19. stoletja. Andraž pri tem opozori tudi na pomen razrednih, regionalnih

in jezikovnopolitičnih razlik med centri in periferijami znotraj narodnih skupnosti. Z Marijanom sva se osredotočila na osrednji tok nacionalne misli, Andraž pa je z vidika teorije ideologije v ospredje postavil ilirizem, ki je pri nas doživel anatemo. Pisanje o prešernovski strukturi smo v zadnjih treh letih na inštitutu nadgradili v projektu o slovenskih in evropskih kulturnih svetnikih. Povezali smo se z uveljavljenimi strokovnjaki za evropske literarne nacionalizme in izsledke objavili v vidnih mednarodnih publikacijah.

V svoji nagrajeni knjigi se lotevaš koncepta hibridnosti in pokažeš, kako je prehajal iz naravoslovja v jezikoslovje, nato v literarno poetiko in teorijo kulture vse do vstopa v postkolonialno teorijo, kjer je v zadnjem obdobju najbolj prisoten, zlasti na področju identitetnih politik in umetniških praks spregledanih in marginaliziranih družbenih skupin. Ti hibridnost obdeluješ v okviru žanrske teorije, kjer raziskuješ metapoezijo, esej, avtobiografijo in različne teoretsko-literarne križance. Vidiš te svoje izpeljave kot intervencijo v obrobje obstoječih klasifikacij znotraj teorije žanrov, ki si jo zarisal v *Literarni vedi v rekonstrukciji*? Med drugim se lotevaš metapoezije, in sicer v okviru romantike, pri Prešernu in Puškinu. Metapesemskost je od izvorov poezije ključna determinanta pesemskega diskurza in se ne izraža zgolj na pomensko-leksikalni, »vsebinski« vertikalni pesmi; pomislimo le na Jakobsonovo »poetično funkcijo«. Kakšno vrsto metapesemskosti odkrivaš pri romantikih?

Da, *Hibridni žanri* so izpeljava genološkega modela *Rekonstrukcije* na gradivu z obrobij literarnega. Zvrstno obrobje me je zanimalo že v devetdesetih letih, najprej v monografiji o slovenski parodiji kot citatnem žanru. Moja najnovejša knjiga je kompozicija razprav, ki so skoraj dvajset let prav tako nastajale na obrobju mojih glavnih raziskovalnih tem. Izkazalo pa se je, da se v njih pojavljajo teoretski motivi o vprašanju zvrsti. Kar naprej sem se vračal k zvrstem, v katerih se diskurzivna misel, sorodna teoriji, križa s singularnostjo literarnega. Rekurenca je sicer elementarna forma koherence, a študije je bilo treba za knjigo vendarle metodološko uskladiti.

Tako sem romantično metapoezijo, ki sem jo pred leti interpretiral predvsem prek avtopoezis in literarnosistemskih kategorij Siegfrieda J. Schmidta, z njeno samorefleksijo vred zdaj postavil v historični kontekst, določen z romantično ideologijo in kapitalističnim knjižnim trgom. Pesništvo se je moralo na kulturnem tržišču kosati s časopisi, politiko, popularnimi romani in podobnim blagom. Pesnik poskuša z

metapesmijo – tj. z avtoreferencialnostjo, ki pa je tematska in ne strukturna kot v poetski funkciji – sam zase formulirati vrednost svojega pesniškega dela, ki mu ni mogoče določiti denarnega ekvivalenta, obenem pa o vrednosti pesništva prepričati tudi bralce. Metapoezija je prek medija romantične ideologije posegala po različnih strategijah komentiranja svojega položaja, značaja, smisla in ciljev – od satire in ironije do mitologizacije.

V knjigi bi moral obdelati še druge hibridne zvrsti, recimo tiste iz presečišča literarnega z novimi mediji. A pisanje bi se izgubilo v slabi neskončnosti, zato je torzo neizogiben. Pojem hibridnosti je namreč danes v zraku vsepovsod, uporabljajo ga Bhabhovi sledilci ter množice komentatorjev sodobne književnosti, gledališča in novih medijev. Na hibridnosti zavestno gradi tudi naša sodobna literatura, od Marka Uršiča in Tomaža Grušovnika do Simone Semenič ali Anje Radaljac. Zaradi vseprisotnosti in posledične inflatornosti tega izraza sem bil prepričan, da ga je treba teoretsko opredeliti. Upam, da mi je to prek navezav na Bahtinovo misel, Fowlerjevo genologijo in postkolonialno teorijo tudi uspelo: hibridnost je križanje raznorodnih zvrstnih logik, perspektiv, politik in področij vednosti v prostoru enega teksta.

**Hibride že v podnaslovu knjige poimenuješ križanci izkustva, mišljenja in literature. Izkustvenost je v zadnjih desetletjih pomemben koncept literarne vede. Nanjo se opirajo tudi nekateri naratološki pristopi, denimo t. i. naravna naratologija Monike Fludernik. Izkustvenost je iz te perspektive že imanentna literarnemu tekstu. Kako bi sam opredelil pojem izkustva in kako je izkustvo povezano s singularnostjo literarnega diskurza?**

S tem vprašanjem si opozorila, da v *Hibridnih žanrih* manjka opredelitev izkustva. Med pisanjem sem iskal pojem, ki bi zajel dva od obravnavanih hibridnih žanrov, avtobiografijo in esej. Tadva že tradicionalno povezujejo ravno z idejo izkustva. Izkustvo so filozofi in teoretiki razlagali na različne načine, a najbližja mi je opredelitev Raymonda Williama. Izkustvo je po eni strani naše znanje, izkušnost, ki smo jo pridobili z delovanjem in se nanjo opremo tudi v nepredvidljivih položajih. Po drugi strani izkustvo razumemo kot zdajšnjost, našo partikularno postavitev v totaliteto življenjskega sveta. Naše misleče in doživljajoče telo kot *origo* dojemanja si življenjski svet deli z drugimi. V izkustvu se čutno-afektivni elementi doživljanja povezujejo z našo samorefleksijo, spominjanjem in pripovedno strukturo naše identitete. Williams podobno kot Husserl v izkustvu poudarja potencialnost, ki se

odpira v doživetju. Omenjene razsežnosti izkustva – utelešenost misli in afektov v konkretnosti življenjskega sveta ter kognitivno-vedenjska oscilacija med izkušnjo preteklosti, fragmentarno-partikularno dojeto totaliteto sedanjosti in potenciali prihodnjega – sovpadajo s singularnostjo literarnega diskurza, torej z neprevedljivo zraščenostjo pomenjanja z idiostrukturno teksta.

Vse to izžareva iz Strniševe popevke »Orion«: njen izčiščeni *chiaroscuro* s podobo mladih zaljubljenec pod temnim hrastom in svetlim ozvezdjem evocira izkustvo kot polno, a razcepljeno totaliteto trenutka. Izkustvo, priklicano v popevki, je razpeto med bližino in daljavo, minljivostjo in večnostjo, sedanjostjo in prihodnostjo, enkratnostjo in ponavljanjem, človekom in kozmosom ter med drugim, s katerim nas veže bližina ljubezni, in drugim, ki je onkraj človeškega, njegovih čustev, jezika in eksistence.

Na ozadju Badioujeve izpeljave heterogenosti resnic obravnavaš zgodovinske konfiguracije odnosa med mišljenjem in literaturo. Zastaviš tudi vprašanje o vrednotenju hibridov: Kje se branje literarnih tekstov, ki se »teorizirajo«, spreminja v študij, kje pa se ohranja estetsko izkustvo? In obratno, kako vrednotiti spoznavni domet teoretskih tekstov, ki se literarizirajo? Na te dileme ne podaš izrecnih odgovorov. Kako ocenjuješ/vrednotiš vdor konceptualne govorice v pesniško oziroma njenega predruženja znotraj pesniškega, na primer pri Miklavžu Komelju, nekaterih mlajših pesnikih, Taji Kramberger ali Iztoku Osojniku?

Konceptualna govorica je prepletena s pesniško že dolgo, denimo v Kosovelovem modernizmu, a tudi pri njem ne vedno posrečeno. Tak postopek me odbije, kadar pojmovni jezik izgubi stik s pesniško uglaščenostjo in tonaliteto teksta, kadar umovanje oslepi za izkustvo in se sprevrže v razkazovanje sodobne teoretske omike. Pri teoretiziranju v literaturi je težko najti pravo mero, če hočeš ohraniti intenzivnost poetskega, mnogo teže kakor pri beleženju empirične stvarnosti ali usmerjenosti v zgolj pesniško, mitološko in domišljjsko podobe. Tudi avtorici in avtorjema, ki jih omenjaš in jih sicer cenim, to ne uspe vedno.

Sam in s sodelavci svojega raziskovalnega projekta si se posvetil problematiki obrobij in središč v svetovnem literarnem sistemu. Mar bourdiejevskega koncepta svetovne literarne republike Pascale Casanova ne bi mogli prenesti tudi na svetovno literarno vedo, kjer gre za boj med jedri in periferijami? Koliko je potemtakem konceptualizacija

## **svetovne književnosti tudi politično-ideološki projekt, tako z lokalno-nacionalnih kot z globalnih-planetarnih vidikov?**

Suman Gupta v svoji knjigi *Globalization and Literature* po vstopu diskurza globalizacije v literarno vedo zastavi vprašanje: kako je svetovni kapitalizem v fazi globalizacije – določeni s fluidnostjo finančnega kapitala, odtrganega od t. i. realnega denarja in produkcije – vplival ne le na književnost, da je začela predstavljati fenomene globalizacije in antiglobalizma (De Lillov *Kozmopolis*), temveč tudi na predmet in metode literarne vede? Med vsebinske, stroki notranje učinke globalizacije Gupta uvršča vzpon paradigme svetovne literature, o čemer pišem tudi sam v knjigi o svetovnem literarnem sistemu. Ideja obtoka, ki jo je ta paradigma obudila iz skoraj dvesto let starih Goethejevih intuicij o *Weltliteratur*, je idealen označevalec za prepoznaven pojav globalizacije.

Tako kot na literarni diskurz, ki je vedno bolj odvisen od mednarodnega založništva, globalizacija s svojimi procesi na literarno vedo deluje tudi od zunaj, s komodifikacijo kulturne in znanstvene produkcije ter s koncentracijo založništva v monopolističnih multinacionalkah. Globalizacija pritiska na institucionalno podlago literarne vede, njeno disciplinarno organiziranost in socialni položaj njenih akterjev. Vse do nepredvidljive današnjosti so bile ZDA hegemon globalizacije in njene homogenizacije svetovnih ekonomskih, političnih in kulturnih praks (Derrida jo posrečeno imenuje »homo-hegemonizacija«). Zato ne preseneča, da so se ZDA prek globalne angleščine uveljavile tudi kot jedro aktualnega razpravljanja o svetovni literaturi, čeprav so o njej drugod seveda pisali že pred desetletji in še pišejo. V nasprotju s poskusi pluralističnega preseganja delitve na jedra in obrobja, ki so pravzaprav freudovska utajitev realnega, po moje ravno teorija svetovnega sistema omogoča prepoznanje dejanskih vzrokov in posledic odvisnosti v svetovnem merilu. To velja tudi za področje literarne vede, kjer so ZDA z univerzitetno *ivy league* in založniškimi monopolisti že desetletja vodilna metropola, od katere je odvisna mednarodna konsekracija literarne vede in njenih perifernih glasov, kakršen je ne nazadnje tudi moj.

**Ali literatura sama v današnji literarnovedni mašineriji sploh še narekuje in navdihuje zastavljanje raziskovalnega predmeta? Včasih se zdi, da nastopi šele v sekundarni vlogi, v funkciji primera ponazoritve teoretskega razglabljanja.**

Vsekakor literatura še vedno navdihuje svojo vedo. Literarna zgodovina se s svojimi koreninami prepleta z literarnim življenjem; poznejša



znanstvena sinteza se nasloni na predhodne esejistične oznake generacij, interpretacije avtorskih opusov ali na kritiške komentarje sodobnih umetniških trendov. Znatno del današnje umetnostne teorije je tako ali tako nepogrešljiv v kulturni industriji, saj s preigravanjem modnih terminov proizvaja promocijske paratekste, ki med hipsterskimi konzumenti zadovoljujejo potrebo po doživetjih vedno novih umetniških idej in produktov. Kot dokazujejo Jakobson, Ejhenbaum in ruski formalisti nasploh, pa je ob sprotni umetniški produkciji vendarle mogoča tudi resna in konsistentna teorija. Literarni prelomi tudi pozneje spodbujajo prelome v teoriji, na primer v »dolgem maju '68«, katerega petdesetletnico obeležujemo letos.

**Kaj pri tebi navdihne iznajdbo problema, predmet raziskave? Soočenje z literarnim tekstom? Soočenje s teorijo? Presek obojega?**

Navdih je nepredvidljiv, pride iz nepričakovane smeri, zmeraj pa se mi pojavi v obliki pisanja, četudi le v mislih brezdelnih ur ali polsna. Zanimivo, navdiha se tudi bojim, odlagam njegovo sprožitev v bojazni, da ga ne bo ali pa da me bo odpeljal predaleč. Navdih se mi večkrat vzbudi kot rešitev mučne obveze, napisati prispevek za kako konferenco ali projekt. Sicer pa se iznajdba problema porodi ob tekstih, literarnih in teoretskih. Poskusim si razložiti svoje doživetje literarnega dela ali pa se mi prek tega odpre nepričakovan pogled na probleme, s katerimi se ukvarjam. Drugič spet podležem zakonitosti, po kateri dobra teorija spodbuja nadaljnji razvoj svojih konceptov in preizkuse na novih področjih. A pri prenosu se morajo ti pojmi prilagoditi drugačnemu okviru. Tako se nam porajajo inovativne teoretske izpeljave, ki pa jih ogroža nevarnost eklektičnosti in metaforične rabe terminov.

**Med odlikami tvojega pisanja vidim sposobnost preglednega, zgoščenega in lahkotnega sintetiziranja raznolikih pristopov, kar kombiniraš s spretno nadgradnjo. Za tvoje razprave je značilna obveščенost o najsodobnejšem stanju raziskav, obenem pa splošna teoretska erudicija, ki sega po raznih področjih humanistike in družboslovja. Kako poteka tvoj študij »Teorije«? Bereš teorijo ciljno glede na zadani problem ali je v tebi tudi kaj »sladokusca«, ki se nebrzdano prepušča bralskim strastem?**

Za sladkanje skoraj ni časa, ker je naš državni aparat – provinca evropske korporativne naddržave – tudi moj poklic obremenil z upravljanjem, planiranjem, poročanjem in skrbjo za ekonomiko preživetja. O

tem tožijo skoraj vsi, od frizerja do univerzitetne profesorice. Zato moram študirati povečini ciljno, zaradi pisanja kake razprave. Celo prostočasno, od raziskovalnega dela neodvisno branje leposlovja se mi omejuje na časovne otoke dopusta in redkih prostih koncev tedna. Večkrat si lahko privoščim ogled sodobnega filma ter obiske gledaliških in plesnih predstav.

Večina tvojih znanstvenih knjig je sestavljena iz razprav, ki so bile objavljene za različne priložnosti. Kljub temu imajo vse trdno vezivo, za njimi stoji konceptualna in teoretska premišljenost, ki jo nakažeš v uvodu, potem pa se ta bralcu postopoma razkriva skozi teme, četudi so te še tako vsaj na prvi pogled raznorodne. Kako so nastajale druge razprave in nato knjige? Je šlo za procese, ki so si podobni ali ne? Je bilo teoretsko oziroma konceptualno vezivo teh knjig sprva nekakšna teoretska vizija, izhodišče in cilj, ali pa se je dogajalo (tudi) nasprotno, da se ti je konceptualna zaokroženost razkrila šele naknadno?

Sama si, čeprav tudi v vprašalni obliki, dobro opisala različne geneze mojih knjig. Izjeme so moj prvenec, predelan iz magistrske naloge (*Imaginarij Krsta v slovenski literaturi*), moja druga knjiga (*Domači Parnas v narekovajih*), ki je predelava doktorske disertacije o parodiji, *Intertekstualnost*, monografija, napisana v skladu z zahtevami zbirke Literarni leksikon, in *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem*, ki je nastala v okviru raziskovalnega projekta, z razširitvijo posameznih člankov na to temo. Zaradi fragmentacije raziskovanja, ki ju od raziskovalca zahtevata nepredvidljiva projektna loterija in administriranje, si je večletno delo na eni sami monografiji komaj mogoče zamisliti. Za tisto o svetovni literaturi sem si moral vzeti dopust, da sem jo sploh lahko dokončal.

Kot ugotavljaš tudi sam, se primerjalna književnost oziroma literarna veda neizogibno vpisuje v »dejanskost ekonomistične strokovnosti in vsesplošno poblagovljenje vednosti«. Koliko je raziskovalni eros pri današnjem raziskovalcu dominiran oziroma torej voden s strani znanstvenega tržišča? Kateri dejavniki narekujejo izbiro raziskovalne teme? Kako je k temu prispevala na nek način tudi sistemsko vsiljena internacionalizacija stroke? Mi lahko na ta vprašanja odgovoriš v svoji dvojni vlogi raziskovalca kot posameznika in kot vodje inštitucije naše stroke, ki se posveča izključno raziskovalni dejavnosti in je v tem pogledu, kolikor vem, v našem prostoru edinstvena?

Po psihoanalizi Zakon danes veleva: »Uživaj!« Tako je tudi z raziskovalnim erosom v pogojih, ki jih narekuje internacionalizirano tržišče raziskovalnih projektov in njihovih glavnih proizvodov – znanstvenih člankov in monografij. Na domačih in mednarodnih razpisih za projekte o tvojih predlogih, od katerih je pri nas odvisna eksistenca raziskovalk in raziskovalcev na raziskovalnih zavodih, odločajo mednarodni recenzenti, ti pa se morajo pri presoji opirati na standarde t. i. znanstvene odličnosti. Slednja je bolj zadeva tvoje bibliometrije, doseženega prestiža in brezhibne projektne forme kakor vsebine, konceptov in idej, razvidnih iz tvojega minulega dela in aktualnega projektne predloga. Evropski razpisi celo taksativno naštevajo, katere »izzive« naj »naslavlja« projektni predlog, da bo kompatibilen z bruseljsko znanstveno politiko, ki ima vedno na očeh interese gospodarstva in svoje lastne vladnosti.

Pri prebijanju skozi sita razpisov se projekti, ki lahko upajo samo na eno- do petnajstodstotno možnost uspeha, presojajo tudi po manj eksplicitnih merilih znanstvene discipline. Tu pa pridejo do izraza kriteriji metodološke in tematske narave, ki jih prvenstveno definirajo ravno globalne metropole znanstveno-teoretske produkcije s svojimi transnacionalnimi akademskimi založbami, visoko rangiranimi znanstvenimi revijami ter bogatimi univerzami in inštituti. Bibliometrijo, ki je danes glavno sredstvo nadzora in discipliniranja znanosti, imajo v rokah prav tiste transnacionalne korporacije, ki pod obnebjem globalizacije kujejo neznanske dobičke tudi kot (posredne) lastnice bibliometrično najvišje rangiranih znanstvenih revij. Ti monopolisti od raziskovalcev terjajo, da jim odstopijo prispevke brez honorarja, celo s plačilom za objavo. Simbolno nagrado v obliki bibliometričnih točk in citatnega kapitala jim mednarodne revije in tuje univerzitetne založbe krepko zaračunajo, ko si prilastijo *copyright* nad njihovim avtorskim delom.

**Na podlagi tvojih tujejezičnih prispevkov in dejavnosti na mednarodnem področju je mogoče reči, da si eden izmed najbolj mednarodno uveljavljenih literarnovednih znanstvenikov pri nas. Kako poteka tvoje delo v teh okvirih? Koliko balasta to prinese v raziskovalčevo »agendo«?**

V mednarodne vode sem zabredel prek udeležb na komparativističnih in slavističnih kongresih ter konferencah. Svoje so prispevali komparativistični kolokviji Vilenica, ki sem jih z Iztokom Osojnikom uvedel, ko sem predsedoval našemu primerjalnemu društvu. Čeprav sem bolj zadržane sorte, sem na tovrstnih prireditvah našel navdihujoče sogovor-

nike, ki so mi manjkali doma, kjer je prostor za razvoj misli zaradi t. i. *inbreedinga* v vseh pogledih preozek. Ko enkrat s svojimi spisi prepričaš recenzente in urednike mednarodnih revij, zbirk in založb, se začnejo množiti povabila v uredniške svete in organe mednarodnih združenj. Če seštejem, mi je t. i. mednarodna vpetost vzela cele mesece, ne le z referati in predavanji, temveč tudi z recenziranjem člankov in raziskovalnih projektov, s soorganiziranjem konferenc in z delom v telesih mednarodnih združenj. A četudi bi to delo lahko označil kot balast, se lahko pomirim z banalno prisposodbo: balast sicer ni nujno okusen, a koristi naši presnovi – tudi intelektualni.

**Kako vzpostavljaš stike z založbami; pride do povabila s strani urednikov, ki že poznajo tvoje delo, ali si založbe iščeš tudi sam? Kakšen problem predstavlja prevod? Nastajajo tvoji teksti vselej najprej v slovenščini ali pa jih pišeš tudi v angleščini? Je treba že obstoječa dela, predvsem monografije, v slovenščini predelati, glede na to, da imajo različna kulturno-jezikovna okolja svoje sloge znanstvenega pisanja in zgradbe monografij ali pa sam, kolikor pišeš v slovenščini, svoj slog sproti prilagajaš tem okvirom?**

Velike mednarodne založbe praviloma iščejo zgolj tržno bolj ali manj vroče avtorje. Sam sem seveda daleč od tega. Za prevoda svojih knjig sem doslej dobil ponudbi le iz Srbije, do ostalih izdaj pa je bila pot težja. Prva se mi je odprla prek daljšega sodelovanja z urednikom zbirke pri ameriški univerzitetni založbi, ki je poznal in cenil moje delo, tako da me je povabil k sodelovanju in po kritičnih pripombah recenzentov podprl knjižni izid ustrezno izboljšanega rokopisa. Takšna je bila moja zgodba s Stevenom Tötösyjem, *History and Poetics of Intertextuality* in Purdue university press. Izid *Literary Studies in Reconstruction* pri Langu pa mi je omogočil delodajalec, ZRC SAZU, na podlagi dogovora s to založbo, da s svojim uredništvom sam izbere delo, ki ga bo podprl kot soizdajatelj prevodne izdaje. Pred kratkim pa sem ubral običajno pot, ko sem s predlogom monografije in vzorčnimi poglavji sam iskal mednarodnega založnika ter urednike in recenzente enega od njih tudi prepričal. Referate na konferencah in znanstvene članke sem se navadil pisati v angleščini, zato so bili večji segmenti *Literary Studies in Reconstruction* potrebni le še lekture in jezikovne uskladitve s prevedenimi poglavji. *History and Poetics of Intertextuality* je v celoti prevedel Timothy Pogačar, pri prevajanju sva sodelovala najmanj pol leta. Ob prevodu je bilo treba poskrbeti za ustrezno terminologijo in prilagoditev mednarodnemu bralstvu (v izbiri primerov, kratkih pojasnilih reči,

ki so nam samoumevne), predvsem pa odpraviti razvade slovenskega pisanja. Doma se jih ne zavedamo, angleščina pa jih s težnjo k empiriji in jasnimi poantami neusmiljeno razgali. Zato je pisanje v angleščini, v kateri seveda nisem tako suveren kakor v maternem jeziku, vplivalo tudi na moj slovenski slog.

**Svojo profesionalno pot si začel tudi kot predavatelj, takoj po diplomi si nastopil službo asistenta za slovensko književnost. Kako si si utiral predavateljske steze? Lahko govoriš o pedagoškem erosu pri sebi? Kako se je nato razvijalo razmerje med posvečenostjo predavateljstvu in raziskovanju? Še predavaš? Rad predavaš?**

O tem bi lahko napisal cel profesorski roman, a bi se najbrž slabo prodajal. Ja, začel sem kot mladi raziskovalec na ljubljanskem Oddelku za slavistiko (poznejši slovenistiki), sprva kot asistent v seminarju profesorja Paternuja o sodobni slovenski poeziji in pri predavanjih iz literarne teorije profesorja Kmecla. Prvi docentski koraki, ko sem prevzel predavanja iz literarne teorije in še dva ali tri kurze, so bili težki. V nočeh pred predavanji pogosto nisem spal. Množica študentov v predavalnici številka dve mi je včasih dala retorični polet in mi napihnila ego, drugič pa sem se pred njimi, derridajevsko rečeno, slišal govoriti. Občutil sem votlost svojih besed, teoretski koncepti, ki so se mi na papirju zdeli trdni, pa so se mi dozdevno razsuvali, da sem komaj zdržal do konca. A z leti se ta nihanja umirijo, z rutino jih lažje obvladaš in povratno informacijo živenga občinstva poskusiš predelati v izboljšane ubeseditve. Še vedno rad predavam, predvsem pred manjšim, odzivnim avditorijem. Glede tega se ne morem pritoževati: predavanja imam za magistrsko stopnjo, tako da je študentk in študentov manj kot nekdaj, h komornemu vzdušju pa prispeva še znana akademska svoboda, v imenu katere študentarija najraje ubere bližnjico zapiskov, da pride do certificiranega znanja.

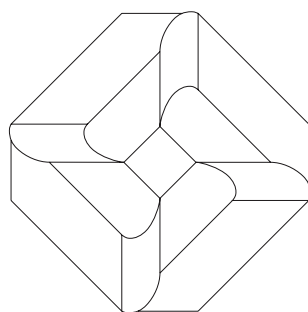
**S čim se trenutno ukvarjaš? Kakšni so tvoji prihodnji raziskovalni obeti, kakšne so želje? S čim bi se ukvarjal, če bi se lahko v idealnih pogojih nemoteno zaprl med štiri stene?**

Pred kratkim sem moral dokončati članka o cenzorjevem paradoksu in vlogi večjezičnosti v literaturi, kmalu pa bo na vrsti teoretski in literarni modernizem v »dolgem maju '68«. Sicer pa bi letos moral dokončati še eno knjigo. Težko je zdržati tak ritem, čeprav nas struktura današnje akademske vsakdanjosti spreminja v večopravilna programska orodja.

Ko bi le bila mogoča delovna klavzura, ki jo omenjaš! Že dolgo me vleče k Cankarju, saj nas vse opredeljuje vsaj toliko, kolikor naj bi po Haroldu Bloomu, varuhu zahodnega kanona, Shakespeare določal zahodno civilizacijo. Cankarjev tekst je tekst napetosti in ambivalenc, v njem se tolče domačija z velemestom, zadušljiva provinca s kozmopolitizmom, modernistično neizprosna, boleča vivisekcija duševnosti posameznika in razredno razklane družbe s hipersenzibilnim krščanstvom, ki z močjo nadjaza, utelešenega v materi, blokira tako energije ničejanško ironičnega prestopanja čredne morale kakor revolucionarni zagon, ki vstaja iz družbene kritike in privrženosti socializmu. Cankar govori našemu času, a ga v literarni vedi večkrat ne slišimo, tudi zato, ker ga razlagalci v zadnjih letih nevtralizirajo, zamejujejo v estetiko, nacionalizem ali katolicizem. Mi bo to sploh kdaj uspelo razložiti in utemeljiti? V tej skrbi si tudi jaz želim svoje sobe, če uporabim metaforo Virginie Woolf za mirne, trajne in finančno varne pogoje intelektualnega dela.

Pogovarjala se je Varja Balžalorsky Antić

## **Poročilo / Report**







# *Smrti živali: kritična animalistična perspektiva*

Poročilo z mednarodnega simpozija

Jelka Kernev Štrajn

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

Že samo dejstvo, da se je serija konferenc z naslovom *Slavistični znanstveni premisleki*, ki so jo leta 2017 zasnovali na Oddelku za slovanske jezike in književnosti na Filozofski fakulteti Univerze v Mariboru v sodelovanju s Slavističnim društvom Maribor, začela ravno s simpozijem, posvečenim živalskemu vprašanju, natančneje upodobitvam smrti nečloveške živali v književnosti in drugih umetnostih, govori v prid znanstveni in družbenokritični aktualnosti konceptualnih razmislekov, ki so botrovali zamisli o seriji simpozijev.<sup>1</sup>

Mariborski simpozij si je zadal stremljivo nalogo prispevati k tistim tokovom sodobne refleksije, ki premikajo meje humanistike, in to ne le v tehnološki, pač pa tudi biološki smeri. V luči tega namena je hočeš nočeš moral vzpostaviti radikalno kritično stališče do več kot dvatisočletne, dobro zakoreninjene in vsesplošne antropocentrične naravnosti. Kako preseči to tradicijo, je seveda vprašanje, na katerega še lep čas ne bo mogoče zadovoljivo odgovoriti. Možni so le delni odgovori, ki prinašajo zmeraj nova spoznanja in nenehno odpirajo nova vprašanja. Prav tem so se z različnih zornih kotov posvetili udeleženci mednarodne konference *Smrti živali*. Njihovo skupno izhodišče so bile do zdaj že utrjene ugotovitve kritične animalistike, to je interdisciplinarne vede, ki je na številnih tujih univerzah že desetletja zastopana kot akademska disciplina, na Slovenskem pa je še vedno razmeroma neznana. In to kljub dejstvu, da je o mnogih temah, ki sodijo na to področje, pri nas že v osemdesetih letih sugestivno pisal pesnik Jure Detela, med drugim tudi angažiran borec proti smrtni kazni, nič manj pa tudi borec za živalske pravice in vizionar. Ni naključje, da je to temo načel ravno pesnik, saj velja, da je smrt (poleg ljubezni) večna tema poezije. Toda smrt je obenem tudi stožer, okoli katerega se sučemo, kadar raz-

---

<sup>1</sup> Simpozij *Smrti živali: kritična animalistična perspektiva* je potekal na Filozofski fakulteti Univerze v Mariboru 1. in 2. decembra 2107. Po spodbudnem pozdravnem nagovoru prodekanice Marine Tavčar Krajnc je navzočim dobrodošlico izrekla tudi predstojnica oddelka slovenistike Jožica Čeh Šteger. 30. in 31. maja 2018 pa se je odvil že drugi simpozij te vrste z naslovom *Cankarjev list v cvetu bele krizanteme*.

pravljamo o živalskem vprašanju. Zgodi se, da sredi vsesplošne skoraj monolitne ravnodušnosti do množičnega klanja živali in drugih grozot, ki jih ljudje prizadevamo živalim, nenadoma v človeku nastane razpoka oziroma vrzel kot posledica želje pobegniti iz svoje človeškosti, svoje determiniranosti, ne le v svetu in družbi, ampak tudi naravi. To razpoko tematizirajo mnoga umetniška dela, njihovo vrednost pa je mogoče presojati prav glede na način, kako to počnejo. Čeprav ta razpoka ni nekaj zares oprijemljivega, se prav nanjo navezuje nespodbitno spoznanje kritične animalistike, da sta ranljivost in potemtakem tudi smrt stanji, ki sta skupni tako ljudem kot živalim. To spoznanje je očitno narekovalo naslov mariborskega simpozija in bolj ali manj izrecno generiralo večino prispevkov. Reči je namreč mogoče, da je prav ta razpoka razlog za nastanek težko razložljivega razpoloženja, ki v Coetzeejevem romanu *Sramota* obide protagonista, profesorja Lourya, da se kar naenkrat na videz brez razloga razjoka, ali pa pripovedovalca v Thoreaujevem romanu *Walden*, ki ga med ribolovom nenadoma obide neopredeljiv sram oziroma občuti boleč upad samospoštovanja. Kako tudi ne, saj politično dejstvo živalske smrti tiči »v najbolj intimnem našega intimnega,« kadar se ga zavemo, je »prekrito z antropomorfizacijo in nemočnim usmiljenjem«. Zato se o tem raje ne govori, vsaj ne neposredno, kar je »*per negationem* znak strahu, ki je vpet v to strukturo«, kakor se je v svojem prispevku izrazila **Alenka Jovanovski** in na podlagi kritičnega prikaza modernega izbrisa razlike med klasičnima konceptoma *zoe* (kot golo živalsko življenje) in *bios* (kot zavestno, odgovorno, politično življenje) (Aristotel, Agamben), postavila tezo o možnosti drugačnega pogleda na smrt. Podkrepila jo je z nekaterimi primeri iz poezije, med drugim tudi s pesmijo »V senci umirajo konji« Jureta Detele (*Zemljevidi* 1978), v kateri se tesnoba prikrivanja smrti razpusti v spoznanje, da onkraj sence obstaja polje svobode, odprt prostor, kjer je živali dopuščeno biti subjekt. Vstopiti v to polje pomeni izstopiti iz sebe, prevrednotiti vse vrednote, razširiti in hkrati izostriti svoje čutno dožemanje, podvomiti ne le v humanizem in družbo, ampak tudi v tako imenovani »naravni red stvari«, se odpraviti na dolgo in negotovo pot.

Glede na vse to ni presenetljivo, da je simpozij uvedlo predavanje **Miklavža Komelja**, posvečeno Detelovi kritični refleksiji o metafori v poeziji in načinih umetniške reprezentacije smrti živali. Detelova kritika metafore velja predvsem metafori, nastali s substitucijo poimenovanja, ki pomene fiksira, se pravi, da stvari reducira na en sam pomen ali funkcijo, namesto da bi jih širila, da torej neko lastnost na silo loči od določenega bitja ali pojava. Detela je bil namreč prepri-

čan, da je substitucijska metafora neke vrste mehanizem ubijanja na simbolni ravni, kar neogibno vodi v vprašanje o tem, kako je mogoče zares vzdržati zavest o neki stvari ali bitju v vsej njegovi kompleksnosti. Komelj je na podlagi Detelovih spoznanj na to odgovoril s tezo o dobesednosti kot pesniškem postopku, ki naj bi vzdržal nemožnost komunikacije z nečloveško govorico in pesniški govoricami omogočil, da bi postala skrajno pozorna do robov čutne percepcije, njenega širjenja in s tem tudi širjenja zavesti. Toda ravno v funkciji tega večkrat zgrešeno pojmovanega »širjenja« so se v sodobni umetnosti, zlasti v filmu in performansu,<sup>2</sup> pojavili trendi, znotraj katerih so umetniki začeli uporabljati resnične žive in mrtve živali, nemalokrat pa so uprizorili tudi dejansko ubijanje živali. S tem naj bi dosegli poseben etični in estetski učinek, v večini primerov mišljen kot metafora, ki naj bi delovala kot prepričljiva obsodba vsega trpljenja, ki ga človeštvo na različne načine in z različnimi nameni prizadeva živalim. Zato v teh umetniških praksah ni težko zaznati svojevrstnega paradoksa, ki kar kliče po kritični obravnavi. Tej so se poleg Komelja, ki je na vrsti primerov iz zgodovine umetnosti, zlasti filma in performansa, pokazal, kako realno ubijanje živali kot umetniški postopek ni le etično nesprejemljivo, ampak tudi po estetski plati vprašljivo, posvetili tudi nekateri drugi udeleženci simpozija. Med njimi **Hrvoje Jurić**, ki je v okviru razpravljanja o biocentrizmu, policentrizmu, ekocentrizmu in antropocentrizmu opozoril, da se je doslej znanim štirim področjem izkoriščanja živali (prehrana, obleka, znanost, zabava) v zadnjih desetletjih pridružilo še njihovo izkoriščanje v umetniške namene, ti pa se pogostokrat udeležujejo v obliki performansov. Ob predstavitvi nekaterih stvaritev hrvaških umetnikov in umetnic (Siniša Labrović, Robert Franciszty, Vlasta Delimar in drugih) je pokazal, kako so ti umetniki razmerje med ljudmi in živalmi privedli do skrajnosti. Jurić je njihova dejanja presojal s stališča bioetike in postavil sicer retorično, a zato nič manj zavezujoče vprašanje, ali cilj v takšnih primerih zares opravičuje sredstva. Kontroverznosti umetniških postopkov hrvaške umetnice Vlaste Delimar se je v svojem prispevku dotaknila tudi **Dajana Vlasisavljević** (iz Moderne galerije v Zagrebu, kjer je lani kurirala razstavo *Sve naše životinje*), čeprav je bil osrednji predmet njenega prikaza predvsem moderno hrvaško slikarstvo. Kakor je povedala, je v njem mogoče najti brez števila primerov, ki tematizirajo smrt živali, vendar je ta pogosto sestavni del drugih likovnih tem, na primer mitoloških, zgodovinskih in žanrskih. Najpogostejše med

<sup>2</sup> Nekaj primerov si je bilo ravno to jesen mogoče ogledati na razstavi z naslovom »Nebeška bitja. Ne človek ne žival« v MSUM (med 10. 7. in 4. 11. 2018 v Ljubljani).

temi so upodobitve živali v tihožitjih, kjer ima živalsko truplo enak status kot vaza, cvet ali sadež. Podobno velja tudi za druge žanrske prizore, kjer je pozornost usmerjena na človeka, žival pa funkcionira kot metafora njegovih psiholoških stanj. Ob tem je posebej opozorila, da obstajajo tudi upodobitve, na katerih je zaznavno določeno sočutje do živali, in celo takšne, ki spodbujajo kritično refleksijo človekovega odnosa do živali in potemtakem tudi določen angažma na tem področju.

Vsaka posamezna žival namreč ni le predstavnica svoje vrste, pač pa tudi in predvsem individualno bitje s svojo lastno subjektivnostjo, zato njenega življenja ni mogoče obravnavati kot zgolj telesno bivanje, kot *zoe*. To stališče, ki je bilo bolj ali manj navzoče v ozadju večine simpozijских prispevkov, je polemično do nekaterih sodobnih ekoloških usmeritev, ki v svojih prizadevanjih za ohranitev nečesa, čemur pravijo »narava«, odločno dajejo prednost ohranjanju vrst in pozabljajo na posamezne živali kot čuteča bitja.

V ta nekoliko polemičen okvir sodi tudi razmislek **Marjetke Golež Kaučič**, ki je v duhu kritike specističnih jezikovnih diskriminacij postavila vprašanje: Ali res človek umre, žival pogine in rastlina ovne? Na različnih primerih pesmi, še zlasti ljudskih (npr. »Prašiča koljejo«), je v luči tega pravzaprav retorično mišljenega vprašanja komentirala tematizacijo smrti živali in ugotovila, da v slovenski ljudski poeziji ni nobene različice, ki bi izrecno tematizirala pogled na svet, drugačen od antropocentričnega, čeprav se med njimi najdejo besedila, ki zbujajo določeno empatijo do živali. Žival v tej poeziji povečini ne spregovori z lastnim glasom, pomen, ki ji je pripisan, pa je vselej že utrjen v tradiciji človeške skupnosti.

To se kaže tudi na čisto jezikovni ravni, kjer se izrazito antropocentričen odnos slovenskega človeka do živali in do narave nasploh manifestira v narečnih frazemih. Ti so del pregovorov in rekov in razkrivajo, kako so lastnosti in vloge posameznih živalskih vrst (v tem primeru domačih živali), ki jih je v zgodovini sobivanja živalim pripisal človek, v teh frazemih prenesene nazaj na človeka in kako v njih zaman iščemo živalsko perspektivo. Analizirala jih je **Mihaela Koletnik** v svojem zelo zanimivem prispevku, omejenem na notranjski zagorski in gornjeseniški govor in zasnovanem kot del širše in metodološko domišljene kompleksne raziskave.

Podoben, izrazito antropocentričen pogled na žival in njeno smrt je mogoče razbrati tudi v slovenskih mladinskih delih, ki tematizirajo smrt živali, kakor je v svojem prispevku opazila **Dragica Haramija** in opozorila, da tudi v otroški književnosti skoraj ni zgodb, ki bi opisovale kakršnokoli nasilno smrt živali, večinoma zastrto pa je podano

tudi dejstvo, da ljudje gojijo živali za zakol in prehrano. Kritično je ugotovila, da so odnosi med ljudmi in živalmi v teh delih večinoma opisani idealizirano, pripovedi pa največkrat sklepajo odprti konci. Pri tem je pozornosti vredno opažanje, da obstajajo tudi zgodbe (npr. Polonca Kovač, *Zverinice z večne poti*), ki tematizirajo nesrečnost živali v živalskih vrtovih, sicer še vedno izključno s človeške perspektive, čeprav že nekoliko razširjene. Ta sicer prevladuje tudi v prozi za odrasle, a je v nekaterih romanih, kakor je povedala **Tanja Badalič**, vsaj mestoma zaznati določen odmik od antropocentrizma. V primerjalno zasnovanem prispevku je spregovorila o dveh romanih Mateta Dolenca, prebranih na ozadju dveh tujih besedil, ki sta Dolencu služila za navdih. To sta romana *Morje* Bernharda Kellermana ter *Starec in morje* Ernesta Hemingwaya. Ugotovila je, da smrt živali podajata izrazito antropocentrično, tako v odnosu človeka do morja kot do živali v njem, saj te obstajajo samo toliko, kolikor jim dopušča njihovo razmerje do človeka. V romanih Mateta Dolenca (*Morje v času mrka* in *Pes z Atlantide*) pa je, po njenem, vsaj mestoma opaziti nekoliko drugačno perspektivo, premik od izrazite antropocentrične drže in tematizacijo prebujanja etičnega čuta, ki pa tudi v Dolencevih romanih na vzdrži docela, zlasti tam ne, kjer je akt ubijanja živali upoveden kot erotičen akt. Prednost teh dveh romanov je v tem, da bralstvu omogočita, da se zamisli nad v ljudeh globoko zakoreninjenim razlikovanjem, ki se obelodani pri obravnavi različnih živalskih vrst, po eni strani rib, katerih ubijanje za prehrano je prikazano kot nekaj samoumevnega in celo nujnega, po drugi strani pa gre za tako živo opisan uboj psa, da pri bralstvu zbudi grozo in sočutje.

Za posebej literarno učinkovit primer neantropocentrične tematizacije živali in zbujanja groze in sočutja ob njenem trpljenju in umiranju je, vsaj kar zadeva slovensko književnost, treba vsekakor proglasiti zbirko novel *Oči* Andreja Makuca, ki je pred leti ravno zavoljo svojih literarno prepričljivih opisov človeške agresije nad živalmi in njihovega trpljenja sprožila precej polemičnih odzivov v slovenskih medijih. Na simpoziju je o tej knjigi spregovorila **Janja Vollmaier Lubej**. Osredinila se je predvsem na razmerja, ki se v takšni situaciji, kakor je umiranje neke živali – ponavadi v kmečkem ali primestnem okolju – porajajo med otroki in živalmi na eni strani, in otroki in odraslimi na drugi strani. Predvsem za odrasle je značilno, da svojo agresijo nad živalmi spretno prikrivajo ali opravičujejo, kar je v *Očeh* še posebej mojstrsko opisano.

Latentna prikritost živalske smrti in problem temeljne razlike v pojmovanju človeške in živalske smrti sta zanimali **Tomaža Grušovnika**, ki si je za izhodišče svojega premisleka izbral tezo o človekovem nela-

godju ob spoznanju kontingence našega bivanja, strahu pred smrtjo in nevzdržnostjo zavesti o končnosti (tezo je utemeljil s primeri iz zgodovine filozofije), ki je v ljudeh ukoreninjena, a jo prav zavoljo te nevzdržnosti spremlja nič manj ukoreninjena težnja po nesmrtnosti. Smrt človeka naj bi bila tako prehod v sfero duha, smrt živali pa naj bi pomenila zgolj telesni konec. Spoznanje o eni sami smrti, tako človeški kot živalski, neogibno vodi v ugotovitev, da žival ni zgolj predstavnica svoje vrste, pač pa tudi individuuum s svojo lastno subjektivnostjo, zato jo je treba takšno upoštevati kot del moralne skupnosti.

Značilen primer tistih, ki tega ne počnejo in se pri tem sprenevedavo skrivajo za krinko skrbi za divje živali in njihovo okolje, so lovske združbe, ki propagirajo lov kot športno, družabno in turistično panogo. Tematizaciji lova v bolgarski književnosti se je posvetila **Kalina Zahova** (raziskovalka na Inštitutu za literaturo Bolgarske akademije znanosti in umetnosti). Natančneje, opozorila je na širok razpon občutij (od obžalovanja in obsojanja do uživanja v ubijanju, pohlepa po trofejah in uveljavljanja v družbi), s katerimi se povezuje tematizacija lova v bolgarski prozi, v delih pisateljev, kot so Elin Pelin, Jordan Radičkov, Ivajlo Petrov in drugi. Ob tej priložnosti je pred poslušalstvom razgrnila del širše raziskave, ki se ji že nekaj časa intenzivno posveča. V svojem prikazu se ni omejila zgolj na tematizacijo lova v književnosti, pač pa se je dotaknila tudi lovske problematike v dejanskem življenju nekaterih znanih bolgarskih pisateljev, ki so – morda tudi po vzoru politikov – hodili na lov ali, drugače povedano, ubijali in to svoje počette utemeljevali z različnimi opravičili. Toda Zahova že samo s tem, ko jih našteje in izdvoji iz konteksta, prepričljivo pokaže na njihovo nevzdržnost.

Ubijati ali ne ubijati (koga ali kaj), to je dilema, ki med drugim neposredno zadeva tudi *Sveto pismo*, kjer sta živalska smrt in razmerje med ljudmi in živalmi obravnavana nadvse kompleksno. Ob tem se porajajo številna vprašanja. Na primer: Kaj pomeni askeza, ki nedvomno izključuje uživanje mesa, nekaterih zgodnjih krščanskih mistikov in menihov? Kako interpretirati odlomek iz prve Danielove knjige, kjer Daniel zavrne mesne jedi na dvoru kralja Nebukadnezarja, tako da mu potem postrežejo s sočivjem? Kako je v luči razmerja med človekom in živaljo mogoče interpretirati evharistijo? In še bi lahko naštevali. Tej problematiki se je v svojem prispevku posvetila **Polonca Šek Mertük** in pri tem opazila, da poleg primerov iz *Stare* in *Nove zaveze*, kjer je nedvoumno povedano, da je Bog človeku dal oblast nad živalskim in rastlinskim svetom, saj mu je oboje namenil za obleko in prehrano, obstajajo tudi mesta, kjer ta volja ni povsem jasno in nedvoumno izražena. Npr.: »Kdor kolje vola, ubija

človeka, kdor žrtvuje ovco, lomi tilnik psu, kdor daruje jedilno daritev – svinjsko kri, kdor zažiga kadilo, časti malike« (Iz. 66,3). Mogoče je torej sklepati, da v *SP* obstajajo določene vrzeli in protislovja v razumevanju odnosa med človekom in živaljo, ki bi jih bilo treba vnovič temeljito premisliti prav s perspektive kritične animalistike. Najprej morda ravno v luči zapovedi: Ne ubijaj!

Vprašanje, kako bi se bilo mogoče držati te zapovedi, je vse prej kot retorično. Če samo pomislimo na mesno prehrambno industrijo, ki ima planetarne razsežnosti, da o eksperimentih na živalih v prid tako imenovanega napredka znanosti sploh ne govorimo. Ni presenetljivo, da avtorji, ki razmišljajo o etiki, večkrat trčijo na to vprašanje, pri tem pa hočeš nočeš sežejo tudi na področje bivanjske problematike, kjer se soočajo z večnim vprašanjem: Kaj je bolje, nekaj, čeprav je skrajno problematično, ali sploh nič? Od tod je samo še korak do večnega ontološkega vprašanja: Zakaj sploh nekaj in ne raje nič? Prav s tem je namreč povezana temeljna dilema, ki jo je v svojem prispevku skušal rešiti **Friderik Klampfer**. Omogočiti in pospeševati rojevanje za trpljenje in smrt ali odločno preprečiti to pogoj(e)no porajanje? Svoj komentar je izoblikoval v duhu kritike argumenta *pogojenega* obstoja živali za rejo in znanstveno eksperimentiranje, obstoja, ki je hkrati tudi *pogojen*. Zelo sorodno problematiko si je izbral za izhodišče svojega razmisleka tudi **Željko Kaluderović**. Ta je svoj prispevek zasnoval po eni strani kot analizo in komentar normativnih aktov, ki urejajo zaščito živali na nacionalni in nadnacionalni ravni, ter kritično premislil nekatere temeljne definicije in pojme s področja animalistike, po drugi strani pa kot prikaz prereza zgodovinskega razvoja zakonodaje o zaščiti živali in odnosa do živali. Pri tem je nasproti predsokratikov, ki so bili proti ubijanju živali, saj so verjeli v bivanjsko sozvočje med vsemi bitji in sorodnost celotne skupnosti, postavil današnjega človeka, popolnoma odvisnega od tehnologije. Rešitev, ki bi živalim omogočila ustrežnejše bivanje in sobivanje s človekom sredi sodobnega sveta, po njegovem ni v relativizaciji razlik med ljudmi in živalmi, temveč v pristopu, ki naj bi pri ljudeh razvijal bioetični model pripoznanja živali kot zavestnih bitij, ki jih je treba moralno ustrezno obravnavati. Bioetični model je v svojem prispevku odločno zagovarjal tudi **Josip Guć**. Bioetika, ki naj bi bila integrativna, zato da bi zlahka vključevala različne vpogleda, saj bi samo tako lahko prepričljivo oblikovala novo paradigmo znanja, ki naj bi se uspešno zoperstavila dosedanji vse zajemajoči znanstveno-tehnološki paradigmi. Ta je, kot vemo, že pripeljala do totalne instrumentalizacije živali in posledično tudi do instrumentalizacije medčloveških odnosov in odnosa človeka do vse žive in nežive narave. Katastrofalne

posledice tega že občutimo na lastni koži, živali pa jih občutijo še dosti močneje kot ljudje.

Prav o teh katastrofalnih posledicah govorijo trije dokumentarni filmi, ki so jih predstavile Suzana Marjanić, Neda Radulović in Branislava Vičar. V prvem primeru je bila smrt živali predmet dokaj nove filmske zvrsti, imenovane *shockumentary*. Gre za vrsto dokumentarnega filma, ki ga zaradi specifičnega načina prikazovanja in posebne tematike (trpljenje in smrt živali) zaznamuje določena negledljivost, kakor se je izrazila **Suzana Marjanić**. Za obravnavo si je izbrala več filmov, med njimi tudi film z naslovom *Zemljani* (*Earthlings*, 2005), ki tematizira zlo »industrijskih števecv smrti«, kakor jih imenuje avtor filma Shaun Monson. Tovrstni filmi so pomembni zato, ker nadvse nazorno pokažejo, da žival ni samo objekt, tako je namreč dojeta v realnosti prehranjevalne in drugih industrij, ampak tudi subjekt, in to subjekt, ki neznosno trpi. S tem je S. Marjanić odprla pomembno problematiko reprezentiranja nereprezentabilnega, torej nečesa, kar je tako grozno, da se upira našim predstavnim zmožnostim. Zato seveda ni mogla mimo Coetzeejevega romana *Elisabeth Costello*, kjer je živalsko vprašanje osvetljeno z različnih plati, najbolj pa ravno s tiste, ki opozarja na banalnost zla in na to, kako težko se človek sooča z nekaterimi dejstvi in dogajanji v realnosti, ki nujno trčijo na, po racionalni plati, nerešljive probleme v našem dožemanju.

Dokumentarnemu filmu, ki prikazuje trpljenje in smrt živali, se je posvetila tudi **Neda Radulović**. V luči razmerja med človekom in živaljo je analizirala film Mladena Kovačevića *Prenerazila se zima* (2010), ki prikazuje ubijanje prašičev kot nekropolitiko. Ob tem se je teoretsko oprla na nekatere naratološke koncepte, dognanja feministke Carol J. Adams (1990) in Jacquesa Derridaja (1991), na tega zlasti v zvezi s konceptoma odsotnega referenta in obstajanja v odsotnosti. Upoštevala pa je tudi družbeni kontekst postsocializma in liberalnega kapitalizma, na ozadju katerega je problematizirala pojem »neboleče« smrti, kakor jo predvidevajo evropski zakoni o vzreji domačih živali, namenjenih za zakol.

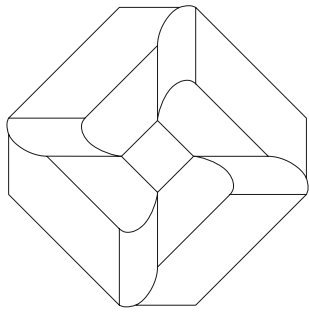
Fokus sklepnega prispevka, ki ga je pripravila **Branislava Vičar**, organizatorica simpozija, je ravno tako dokumentarni film, kjer je tematizirana kritična animalistična perspektiva, s katere je prikazano umiranje orangutanke v vsestransko pretresljivem in mojstrsko narejenem dokumentarnem filmu *Green* (2011) francoskega režiserja Patricka Rouxella. B. Vičar je s svojo analizo filma opozorila predvsem na to, kako je smrt orangutanke povezana z ekspanzijo kapitalizma in globalno ekološko krizo, ki je njena posledica, in kako se v filmski naraciji vzpostavlja subjektivnost orangutanke. Odlika filma je, tako B. Vičar, v njegovi izrazito neantropocentrični naravnosti, ki se kaže v tem, da



avtor skuša po eni strani zavzeti gledišče orangutanke Green in jo prek odsotnosti človekovega govora prikazati v vsej njeni posebni subjektivnosti (menjava velikih in panoramskih planov), po drugi strani pa njene smrti ne tematizira kot zgolj nek individualen dogodek, temveč kot globalen, zaenkrat nerešljiv družben in ekološki problem današnjega časa.

Poleg odlomkov iz že omenjenih dokumentarcev si je bilo na simpoziju mogoče ogledati še tri krajše filme v celoti. Vse tri je namreč inspirirala znana razprava Johna Bergerja »Zakaj gledati živali?« (»Why Look at Animals?«, 1972). In sicer: *Nosorog* (Berger), *Krava, ki prežvekuje* (Georges Rey), *Udomačitev* (animirani film). Predstavila in komentirala jih je Urška Breznik.

## **Kritika / Review**



# Indološke teme v pogledih dveh njenih prominentnih zagovornikov

Vlasta Pacheiner Klander: *Karol Glaser: prvi slovenski doktor sanskrta*.  
Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2017.

Darko Dolinar

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Novi trg 2, SI-Ljubljana  
darko.dolinar@zrc-sazu.si

Ta recenzija bi se utegnila nekoliko razlikovati od tipa knjižnih ocen, kakršne prevladujejo v humanističnem znanstvenem tisku. Te ponavadi merijo v kako nerešeno ožje vprašanje ali v skupino vprašanj, ki jih razgrinjajo ocenjevane knjige. V njih se dogaja igra dokazov in nasprotnih dokazov, ki je na prvi, ocenjevanemu tekstu najbližji stopnji izrecno formulirana. Če preskočimo nadaljnje vmesne stopnje in se takoj zatečemo k najširšemu referenčnemu okviru, se izkaže, da se ta okvir prekriva s splošnim pojmom vsakokratne stroke. Ocene ga v večjem delu dosegajo nedvoumno, dasi molče, le v manjšem delu se zatekajo k izrecnim dokazom.

Problem nastane takrat, kadar imamo opraviti z več vedami, sorodnimi do takšne stopnje, da je odločitev o tem, katera v skupini bo igrala glavno vlogo, odvisna od cele vrste sekundarnih dejavnikov. Iz tega labilnega ravnotežja lahko z malenkostnim premikom obremenitve v eno ali drugo smer nastane nekaj novega, na primer od težišča v primerjalni književnosti proti težišču v indologiji. V skladu s takšnim premikom težišča so glavni predmeti obravnavane knjige Glaserjevi indološki in orientalistični spisi, kakor jih je sprejemala, sistematizirala in osmišljala Vlasta Pacheiner Klander.

Predvideni vsebinski razpon zamejujejo po eni strani Glaserjevi biografsko-bibliografski podatki, stari sto in več let, in po drugi njihova nedavna knjižna obdelava, usmerjena samo k nekaterim izmed več možnih ciljev. V njem je dovolj časovnega prostora za nekaj generacij, ki pa še zdaleč niso izenačene po produktivnosti. Spričo tega se lahko omejimo na zadnjo dejavno generacijo, ki je že dala svoj polni delovni prispevek preučevanju, prevajanju in povzemanju literature in literarne vede na indološkem in orientalističnem področju.

Domnevajmo, da povprečno aktivno izobražensko življenje traja približno pol stoletja. V tem času se je spremenilo in se še vedno spreminja marsikaj. Med drugim so se institucije v humanističnih vedah množile

tako po številu kakor tudi po kadrovski zasedbi, to pa so spremljale kvalitativna selekcija, diferenciacija in specializacija. Seveda se ta poenostavljena podoba ujema z realnostjo samo v nekaterih izbranih glavnih potezah. Če si jo nekoliko bolj približamo, opazimo detajlne razločke in celo nasprotja med posameznimi vedami, česar pa iz večje razdalje ne zaznavamo.

1. Ko se premaknemo iz splošnega območja v posebno, se med drugimi podrobnostmi pokaže intelektualni portret Karla Glaserja, vstavljen v biografski okvir med letnicama rojstva (1845) in smrti (1913). Glaser je študiral slavistiko in klasično filologijo, zatem je enajst let poučeval slovenščino na gimnazijah, najdalj v Trstu. Izjema so bili štirje dodatni semestri v letih 1881 do 1883, ko je dobil dopust, vpisal na dunajski univerzi študij indologije kot glavnega predmeta in ga končal z doktoratom. Potem je nekaj let zaman iskal zaposlitve, ki bi mu omogočila smotrni napredek v izbrani stroki na univerzitetni ravni, zato je nadaljeval kariero gimnazijskega profesorja in samo zamenjal prednostna raziskovalna področja: namesto indologije je stopila v ospredje slovenistika. V naslednjih letih je postal znan predvsem kot avtor ene zgodnjih zgodovin slovenskega slovstva, dotlej najobširnejše med njimi, saj obsega okrog 1300 strani. Izhajala je v slovenščini od leta 1894 do 1900 in sprožila temu ustrezne javne odmeve, ki so se po velikem številu ujemali z načelno potrebo po takšni ediciji, po kvaliteti pa nikakor niso bili samo pritrjevalni, ampak so se prekrivali skoraj z vsemi odtenki mešanega spektra.

Popolnoma nasproten je bil odmev, ki so ga sprožili Glaserjevi prevodi Shakespearovih iger v slovenščino. Nabralo se jih je enajst, vendar so ostali nenatisnjeni in neuprizorjeni. Eden med zelo verjetnimi razlogi za to so pomanjkljivosti, ki so ločile specifičen prevajalčev način izražanja od takratnega normalnega knjižnega standarda.

Če odmislimo zvrstne posebnosti, sta to dve izmed skrajnih točk, do koder segajo Glaserjeve avtorske in prevajalske kompetence. Tretjo skrajno točko ali pravzaprav prvo po statusu in pomenu moramo iskati v indologiji, razumljeni kar se da široko in z upoštevanjem različnih mejnih področij, med katerimi imata nekaj večji poudarek orientalistika in dosti manjšega primerjalno jezikoslovje. To območje je kljub časovnemu razmiku skupno Karlu Glaserju in Vlasti Pacheiner Klander, seveda če odmislimo dejstvo, da ju ločuje presežek intelektualne prtljage, nabrane v zadnjih desetletjih.

2. Izbiranje teme za monografijo o Glaserju s stališča avtorice ne bi smelo biti preveč zahtevno, vsaj od začetka ne, a kot že tolikokrat ob

različnih povodih se je tudi tokrat potrdilo, da zlodej praviloma tiči v podrobnostih.

Vlasta Pacheiner Klander je dolga leta, večinoma ob prostem času, sistematično raziskovala indološka vprašanja, prevajala staroindijske tekste, sestavljala antologije, pisala spremne študije in opombe ter formulirala dognanja o predmetih svojih raziskav, med drugim tudi o Karlu Glaserju. Nazadnje se je soočila s povsem drugo problemsko konstelacijo, združeno z naključnim prepletom okoliščin.

Skupina raziskovalcev pod vodstvom Toneta Smoleja je pred kratkim začela izvajati večletni projekt, ki naj bi po izvirnih dokumentih predstavil potek in rezultate doktorskega študija Slovencev na dunajski univerzi, omejenega na določeno časovno obdobje. Tu pa moramo poiskati stično točko z delovnim programom Vlaste Pacheiner Klander. Po njenih lastnih izjavah je problemski kompleks o Karlu Glaserju in njegovem podiplomskem študiju na Dunaju, ki je bil dotlej neotipljiv, malodane v zraku, dobil zdaj konkretno fiziognomijo, sestavljeno iz mnogih opornih točk. Pripet je bil na eno tedanjih glavnih smeri indološke vede, ki je domovala na dunajski univerzi, a je njen vodilni zastopnik Georg Bühler imel že od prej dolgoletne strokovne in osebne stike z Indijo.

Kar zadeva podatke o Glaserjevem indološkem študiju in disertaciji (1881–1883), je bila to za Vlasto Pacheiner Klander v izhodišču srečna najdba, ki pa je terjala sistematično dodelavo. V še večji meri velja to za poglavji o zgodnjih (1883–1886) in o poznih sadovih Glaserjevega doktorskega študija (1887–1913). Upal je, da bo po opravljenem doktoratu dosegel profesorsko mesto iz indologije na kaki avstro-ogrski univerzi, in je temu upanju podrejal tako rekoč vse svoje znanstvene in strokovne spise. Ko pa se je čez nekaj let izkazalo, da ne bo iz tega nič, se je preusmeril v slovenistiko in slavistiko. Svoje najbolj priljubljene stroke kljub temu ni docela opustil, le pri objavah je zamenjal večinske indološke deleže za manjšinske.

3. Glaser je pri obdelavi indoloških in orientalističnih tem uporabljal nemščino in slovenščino v nekoliko različnih vlogah. Nemščina kot prvi tuji jezik mu je na široko odpirala vrata v svet, rabila mu je kot sredstvo mednarodne znanstvene in kulturne komunikacije, tako da se je v spisih, namenjenih temu smotru, lahko prvenstveno posvetil njihovi čisti spoznavni funkciji. Žal jih je med že tako skromnim številom samo nekaj, ki v celoti ustrezajo znanstvenim kriterijem. Med njimi velja omeniti dve najobširnejši in najpomembnejši, doktorsko disertacijo in razpravo o indijskem študentu.

V disertaciji primerja dve deli z isto, mitološko tematiko, a z različno končno obdelavo, kajti eno, starejše, je glavna sestavina Kalidasovega dvorskega epa *Rojstvo Kumare*, drugo, mlajše, pa je Banova gledališka igra *Parvatijina poroka* (oboje v sanskrtu). Prav to igro je mogoče jemati za cilj, h kateremu od danega izhodišča v starejšem in obširnejšem tekstu peljejo postopki pogostega zблиževanja in redkejšega razlikovanja. – V tej zvezi naj navržemo še Glaserjev nemški prevod igre *Parvati's Hochzeit* iz časa neposredno po disertaciji, ki je populariziral njeno tematiko pri ljudeh, nevesčih sanskrta.

Nemško pisani razpravi o staroindijskem študentu, zasnovani v tesni časovni zvezi z disertacijo, bi po Glaserjevem pričevanju morale slediti še tri stopnje v razvoju istega posameznika: o hišnem gospodarju, o menihu in o beraču. S tem bi bil po hinduističnem pojmovanju antropološki cikel na individualni ravni zaključen. Vendar je razprava ostala torzo, ker je iz ne dovolj pojasnenih razlogov čakala na objavo poltretje desetletje in bila med končnim redakcijskim postopkom radikalno skržena; kljub temu to ni bistveno vplivalo na njeno kvaliteto.

Nekateri indologi omenjajo v tej zvezi še Glaserjevo izdajo himne rgvedskemu bogu ognja Agniju. Po značilnostih zgradbe ima skoraj vse, kar je nujno za takšno publikacijo: uvod, prevod teksta v nemščino, filološki komentar, ki vsebuje leksikalno gradivo z izpeljavami iz vseh glavnih indoevropskih jezikov, in bibliografijo. Glaser se je v tem spisu potrudil doseči tisto, kar je bilo sploh dosegljivo iz tedanjih aktualnih vidikov evropskega primerjalnega jezikoslovja. Edini pomislek proti njemu je bil ta, da razprava ni izšla v strogo znanstveni publikaciji, temveč v nemškem letnem poročilu tržaške gimnazije, kjer se ni mogla zanesti na odzive kvalificiranega občinstva.

4. Ob soočenju Glaserjevih slovenskih in nemških indološko-orientalističnih besedil se izkaže, da med slovenskimi manjka ena cela zvrst, namreč znanstvenoraziskovalna, ki pa je zastopana kot vodilna med nemškimi. To je treba povezati s skoraj popolno odsotnostjo slovenskih, ne samo indoloških znanstvenih monografij in z velikim pomanjkanjem strokovnih knjig, s sorazmerno slabšo razvitostjo strokovnih revij in s prevlado mešanih zvrsti poljudne periodike.

Nasploh so povprečna slovenska besedila teh zvrsti krajša od ustreznih nemških, kar je v obratnem sorazmerju z njihovo dejansko in potencialno informativno vrednostjo. O tem nas prepričujejo že Glaserjevi slovenski povzetki, kot so *Epiške indske pripovedke in pravljice* (Kres 1883–1884), in delni prevodi, na primer odlomki iz igre *Ilovnati voziček* (Edinost 1885, št. 2–5).

Od tega izkustvenega pravila, ki je ustrezalo različnim možnostim objavljanja na nemškem in slovenskem knjižnem trgu, pa se je Glaser sam odmaknil, ko je izdal celotne prevode treh Kalidasovih gledaliških iger: *Urvaši* (1885), *Malavika in Agnimitra* (1886), *Sakuntala* (1908), s skupnim naslovom *Indijska Talija*. Vsi trije teksti so izšli v samozaložbi, prva dva še pred tem v časopisnih nadaljevanjih, le tretji z nekajletno zamudo, ki pa bi jo prej pripisali spremembam v Glaserjevih poklicnih in življenjskih načrtih.

Dokler je še upal na kako univerzitetno katedro, je objavljaj večinoma o aktualnih vprašanjih svoje zaželene stroke, in sicer več v nemščini kakor v slovenščini. Ko pa je to upanje izpuhtelo, je zamenjal tudi predmete obravnave. Namesto po nekaj v vsakem letu je obdelal po eno indološko temo na vsakih nekaj let, in to pretežno v slovenščini. Kljub temu se jim ni docela odpovedal, ampak je vztrajal pri njih do konca.

S tem so se spreminjala tudi zvrstna in tematska razmerja znotraj njegovega opusa. Poleg obravnavanih in že znanih vprašanj so zdaj prišla na vrsto nova ali vsaj načeta, pa ne izčrpana, večinoma v obliki strokovnih člankov, kombiniranih s prevodi značilnih odlomkov: to so *Nekoliko iz indijskega bajeslovja* (1891), *O rgvedskih slavospelih* (1896), *Buddhizem* (1901) in *Kalidasa* (1902). Na nekatere še nedotaknjene razsežnosti kaže s člankoma o budizmu in *Ob orientalskih študijah* (1889), a ta je pretežno informativne narave in je naravnaj prej v širino kot v globino.

Bolj ekskluziven je Glaserjev odnos do Firduzija, edinega med perzijskimi pesniki, ki so pritegnili njegovo pozornost do te mere, da so ga pripravili k pisanju. Že med doktorskim študijem se je v članku o njem zavzemal za vzorčni prevod. Četrto stoletja zatem pa je res izdal prevedeni odlomek iz Firduzijevega glavnega dela Šahname (*Knjiga kraljev*) pod naslovom *Zal in Rudabeh* (1909); tam opisuje porajajočo se ljubezen med junakom in dekletom, ki ju loči edino to, da sta različnih veroizpovedi.

Na povsem novo področje je posegel z informativnim člankom o Hamurabijevem zakoniku (1911), in to komaj deset let po odkritju kamnite stele z vklesanim izvornikom Hamurabijevega besedila. To nas postavlja pred vrsto vprašanj. Eno med njimi zadeva pisavo oziroma klinopis. Njegova temeljna načela so bila v približno dveh tisočletjih pred našim štetjem veliko manj podvržena spremembam kakor jeziki, ohranjeni v teh zapisih. To se začenja že pri pripadnosti klinopisa več jezikovnim družinam (sumerski, semitski, indoevropski) in se nadaljuje v časovnem napredovanju in nazadovanju istega jezika ali njegovih različnih vej; pisava, ki sodi k temu, pa kljub malenkostnim spremembam kar traja in traja.

Glaser se je že v času dunajskega študija seznanil tudi s klinopisom in se ob tem povodu zavedel razlike med t. i. mrtvimi in t. i. živimi jeziki. Navzlic temu, da se je večinoma ukvarjal z živimi jeziki, je proti koncu življenjske poti vendar zmogel še ta napor, da se je posvetil vsebinsko in jezikovno slabše znanemu področju; pri tem so mu primerjalne prednosti iz indologije in drugih področij orientalistike, ki jih je neprimerno bolje obvladal, prišle še kako prav.

5. Ta prikaz končujemo z ugotovitvami, ki se širijo na splošno raven, to je, na celoten tekst obravnavane knjige. Njegova končna verzija upošteva razlike med veljavnimi in neveljavnimi trditvami, nekje v vmesnem prostoru med njimi pa se nahajajo tiste, katerih resničnosti status je iz tega ali drugega razloga negotov, tako da ga še najboljše opisujeta mnogopomenski besedi 'morda' in 'mogoče'. Spričo tega je dopusten sklep, da je avtorica pod navidezno preprosto biografsko-faktografsko shemo obravnave vpeljala model trivalentne logike in ga kolikor mogoče dosledno izpolnjevala na primernih mestih, kjer je zaslužila, da bi se za dobesednim, površinskim fenotipom utegnil skrivati globinski genotip.

Ob tem se vsiljuje nadaljnja domneva, da bi bilo s kategorijama realnega (npr. Jauß) in implicitnega bralca (npr. Iser) mogoče še napredovati pri teoretskem posploševanju gradiva, pridobljenega z literarno-zgodovinsko analizo. Toda to bi zahtevalo tudi sodelovanje najmanj enega ali več drugih, novih protagonistov in sploh ne sodi med zlahka rešljiva vprašanja.

Pač pa sodi mednje večina tega, kar po dobrega pol stoletja, namenjenega staroindijskim študijam, lahko načelno in tudi v nekaj podrobnostih povemo o razmerju Vlaste Pacheiner Klander do Karla Glaserja. Nedvomno je njena zasluga, da je v monografiji razgrnila vse tisto ali skoraj vse tisto, kar ji je uspelo izvedeti o Glaserju kot indologu in orientalistu. Nekaj malega se bo gotovo oprijelo tudi občinstva, ki bo bralo to knjigo, seveda odvisno od kvalitete vsakokratnega branja. Temu se pridružuje marsikaj, česar sploh ne bomo vedeli ali česar za zdaj še ne vemo, vendar ne smemo izgubiti upanja, da bomo to nekoč izvedeli. Po vsej verjetnosti najobširnejša pa je skupina vprašanj, zastavljenih tako, da se vnaprej ujemajo z odprtimi, polivalentnimi odgovori.



## 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, povzetkom, ključnimi besedami, z opombami in bibliografijo). 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 izloženi v samostojne odstavke brez narekovajev; celoten citat je zamaknjen desno za 0,5 cm, njegova velikost je 10 pik (namesto 12), nad in pod njim pa je prazna vrstica. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata.

**Ilustracije** (slike, zemljevidi, tabele) so priložene v ločenih datotekah z minimalno resolucijo 300 dpi. Objavljene so v črno-beli tehniki. Položaj ilustracije naj bo označen v glavnem tekstu (Slika 1: [Podnapis 1]). Avtorji morajo urediti tudi avtorske pravice, če je to potrebno.

V **bibliografiji** na koncu članka so podatki izpisani po standardih MLA:

– članki v periodičnih publikacijah:

Kos, Janko. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca«. *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.

– monografije:

Juvan, Marko. *Literary Studies in Reconstruction. An Introduction to Literature*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.

– zborniki:

Leerssen, Joep, in Ann Rigney, ur. *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe*. Basingstoke in New York: Palgrave Macmillan, 2014.

– poglavja v zbornikih:

Novak, Boris A. »Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu«. *France Prešeren – kultura – Evropa*. Ur. Jože Faganel in Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

– članek v spletni reviji:

Terian, Andrei. »National Literature, World Literatures, and Universality in Romanian Cultural Criticism 1867–1947«. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013). Splet. 21. 5. 2015.

– knjiga v podatkovni bazi:

García Landa, José Angel, in John Pier. *Theorizing Narrativity*. Berlin: De Gruyter, 2008. *eBook Collection (EBSCOhost)*. Splet. 15. 2. 2016.

– drugi spletni viri (URL dodati v primeru zahtevnejše identifikacije):

McGann, Jerome. »The Rationale of HyperText«. Splet. 24. 9. 2015. <<http://jefferson.village.virginia.edu/~jjm2f/rationale.htm>>.

## GUIDELINES FOR AUTHORS

*Primerjalna književnost* (Comparative Literature) publishes original articles in comparative literature, literary theory, literary methodology, literary aesthetics, and other fields devoted to literature and its contexts. Multidisciplinary approaches are also welcome. The journal publishes articles in either Slovenian or (American) English, occasionally also in other languages. All published papers are peer-reviewed.

Articles should be submitted via e-mail: [marijan.dovic@zrc-sazu.si](mailto:marijan.dovic@zrc-sazu.si).

Articles should be written in Word for Windows, Times New Roman 12, single-spaced, and **not longer than 50,000 characters** (including spaces, abstract, keywords, 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 (tiskana izdaja/printed edition): 0351-1189  
*Comparative literature, Ljubljana* ISSN (spletna izdaja/online edition): 2591-1805

PKn (Ljubljana) 41.3 (2018) ISBN 978-961-93774-5-1

**Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost**  
**Published by the Slovene Comparative Literature Association**  
[https://ojs.zrc-sazu.si/primerjalna\\_knjizevnost/index](https://ojs.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost/index)

**Glavni in odgovorni urednik Editor:** Marijan Dovič

**Tehnični urednik Technical Editor:** Andraž Jež

**Uredniški odbor Editorial Board:**

Marko Juvan, Alenka Koron, Dejan Kos, 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), Darko Dolinar, Janko Kos, Aleksander Skaza, Neva Šlibar, Tomo Virk (Ljubljana), César Domínguez (Santiago de Compostela), Péter Hajdu (Budimpešta/Budapest), Jón Karl Helgason (Reykjavík), Bart Keunen (Gent), Sowon Park (Santa Barbara), Ivan Verč (Trst/Trieste), Peter V. Zima (Celovec/Klagenfurt)

**Recenzenta Reviewers:** Matija Ogrin, Luka Vidmar

© avtorji © Authors

PKn izhaja trikrat na leto. *PKn is published three times a year.*

Prispevke in naročila pošiljajte na naslov *Send manuscripts and orders to:*  
Revija Primerjalna književnost, Novi trg 2, 1000 Ljubljana, Slovenia.

Letna naročnina: 17,50 €, za študente in dijake 8,80 €.

TR 02010-0016827526, z oznako »za revijo«.

Cena posamezne številke: 6,30 €.

*Annual subscription/single issues (outside Slovenia): € 35/€ 12.60.*

Naklada *Copies:* 350.

PKn je vključena v *PKn is indexed/abstracted in:*

Arts & Humanities Citation Index, Current Contents/ A&H,  
Bibliographie d'histoire littéraire française, ERIH, IBZ and IBR,  
MLA Directory of Periodicals, MLA International Bibliography, Scopus.

Oblikovanje *Design:* Narvika Bovcon

Stavek in prelom *Typesetting:* Alenka Maček

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

Oddano v tisk 14. november 2018. *Sent to print on 14 November 2018.*