

Primerjalna književnost

PKn (Ljubljana) 42.1 (2019)

TEMATSKI SKLOP / THEMATIC SECTION

Literatura v preseku družbe, družba v preseku literature
The Crossroads of Literature and Social Praxis

Uredila / Edited by: Marcello Potocco, Ana Beguš

Marcello Potocco, Ana Beguš: **Predgovor / Introduction**

Ana Beguš: **Žanr v tehnološkem remediiranju kulture**

Tomaž Toporišič: **W. G. Sebald in Oliver Frljić**

Gašper Troha: **Družba v slovenski dramatiki pod socializmom in danes**

Maja Murnik: **Sodobne slovenske dramske pisave in družbenoangažirane
uprizoritvene prakse**

Varja Balžalorsky: **Ženski pesemski diskurz v spletu povojnih ideologij**

Roland Orcsik: **Play, Chaos, and Autonomy in the Poetry of Hungarians
in Vojvodina**

Irma Ratiani: **The Literary Life of Georgia after the Second World War**

Maka Elbakidze: **Viktor Nozadze, Rustaveli's *The Knight in the Panther's
Skin*, and the Soviet Ideology**

Štefan Baghiu: **The Functions of Socialist Realism**

Andrei Terian: **Socialist Modernism as Compromise**

Marcello Potocco: **Nacionalna identifikacija v Kanadi in Združene države
Amerike**

Špela Virant: **Epistemologija, ideologija in književnost**

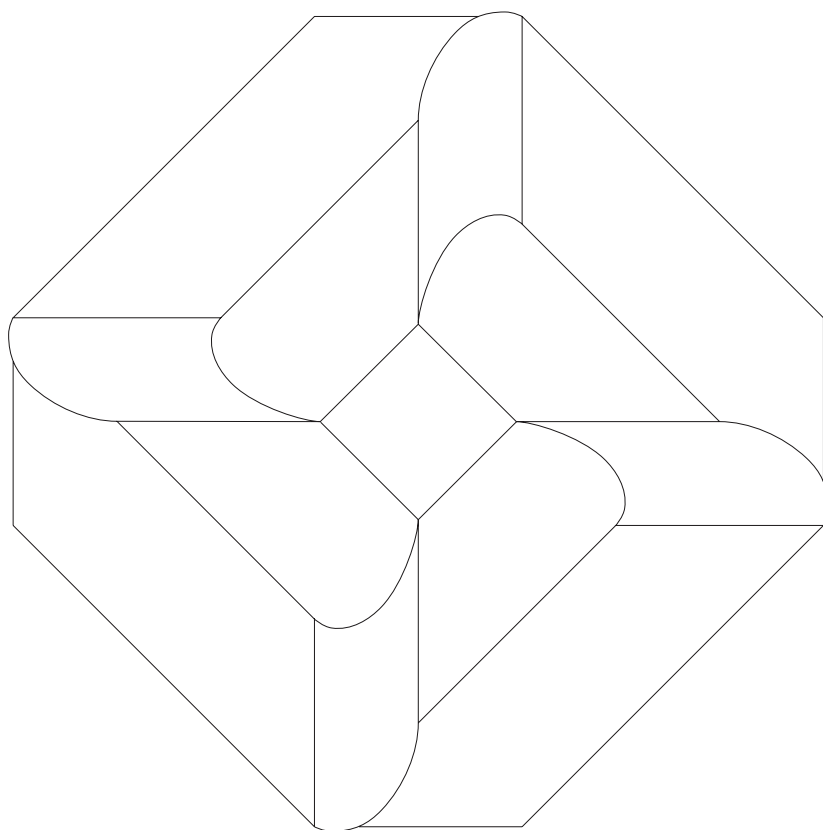
TEMATSKI SKLOP / THEMATIC SECTION

Literatura v preseku družbe, družba v preseku literature
The Crossroads of Literature and Social Praxis

Uredila / Edited by: Marcello Potocco, Ana Beguš

- 1 Marcello Potocco, Ana Beguš: **Literatura v preseku družbe, družba v preseku literature (predgovor)**
- 5 Marcello Potocco, Ana Beguš: **The Crossroads of Literature and Social Praxis (An Introduction)**
- 9 Ana Beguš: **Žanr v tehnološkem remediiranju kulture**
- 23 Tomaž Toporišič: **W. G. Sebald in Oliver Frljić ali kako lahko umetnost v času globalnih negotovosti poseže v diskurzivni pretok (dez)informacij**
- 37 Gašper Troha: **Družba v slovenski dramatiki pod socializmom in danes: primer dveh dram Dušana Jovanovića in Simone Semenič**
- 49 Maja Murnik: **Sodobne slovenske dramske pisave in družbenoangažirane uprizoritvene prakse**
- 63 Varja Balžalorsky: **Ženski pesemski diskurz v spletu poveljnih ideologij: Senca v srcu Ade Škerl**
- 77 Roland Orcsik: **Play, Chaos, and Autonomy in the Poetry of Hungarians in Vojvodina (Új Symposion)**
- 89 Irma Ratiani: **From War to Peace: The Literary Life of Georgia after the Second World War**
- 103 Maka Elbakidze: **Viktor Nozadze, Rustaveli's *The Knight in the Panther's Skin*, and the Soviet Ideology**
- 119 Ștefan Baghiu: **The Functions of Socialist Realism: Translation of Genre Fiction in Communist Romania**
- 133 Andrei Terian: **Socialist Modernism as Compromise: A Study of the Romanian Literary System**
- 149 Marcello Potocco: **Nacionalna identifikacija v Kanadi: dve poglavji iz odnosov anglofone skupnosti do Združenih držav Amerike**
- 163 Špela Virant: **Epistemologija, ideologija in književnost: radikalni konstruktivizem, dekolonialne študije in književnost severnoameriških staroselcev**

Primerjalna književnost



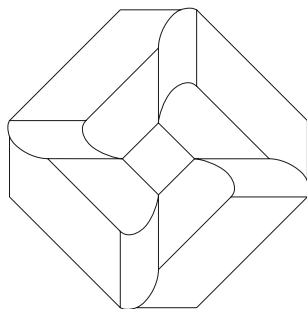
Tematski sklop / *Thematic section*

Literatura v preseku družbe, družba v preseku
literature

The Crossroads of Literature and Social Praxis

Uredila / *Edited by*

Marcello Potocco, Ana Beguš



Literatura v preseku družbe, družba v preseku literature (predgovor)

Marcello Potocco, Ana Beguš

Ko govorimo o delovanju ideologije v območju literature, je seveda nemogoče povsem zanemariti teoretsko analizo, potrebno za raziskovanje ideoloških praks. Od zgodnjih sedemdesetih let 20. stoletja, ko so se z ideologijo začeli sistematično ukvarjati Louis Althusser in njegovi somišljeniki, je ideologija definirana kot nujna zavest in kot imaginarno razmerje do sveta. V skladu z njihovimi doktrinami je ideologijo mogoče razložiti kot mehanizem, ki zagotavlja »samoumevnost smisla«. Z drugimi besedami: pomen posameznikove izjave je odvisen od tega, čemur Michel Pêcheux pravi interdiskurz, izjava pa stopa v označevalni proces glede na pozicijo, ki jo govorci zavzemajo v odnosu do ideoloških formacij. Ideologijo torej lahko razumemo kot konstitutivno za subjektivno identifikacijo, in obratno, subjekt kot konstitutiven za ideologijo, saj ideologija deluje prav skozi subjekt. A pri določanju razmerja med imaginarnim in ideologijo moramo biti previdni. Res je, da je imaginarno – če ga razumemo kot povezavo med podobo in njenim pomenom – omejeno z družbeno institucijo. Cornelius Castoriadis, denimo, meni, da se imaginarno kot družbeno imaginarno kaže v obliki institucionalizirane organizacije predstav oziroma družbenih reprezentacij, kot niz osmislitvenih mehanizmov. Ideologijo je mogoče razumeti kot posebno vrsto takšne organizacije smislov. Če je imaginarno odprto vsaki možni povezavi med označevalcem (podobo) in označencem, ideologija, nasprotno, skuša to vrzel zapreti in na njenem mestu vzpostaviti točno določen smisel. Potlačitev in odprava razlik ter ambivalenc je pogosto razumljena kot temeljna lastnost diskurzov moderne (npr. pri Anthonyju Giddensu in Petru Wagnerju), zato Claude Lefort pravilno ugotavlja, da lahko ideologijo definiramo kot red družbenega imaginarnega, ki je značilen za diskurz moderne.

Večina člankov v pričujočem tematskem bloku se teoretski analizi ideologije izogiba, skladno z našim prepričanjem, da je bila ta v veliki meri že izčrpana. Dve izjemi sta predvsem prvi in zadnji članek, tj. prispevka Ane Beguš in Špele Virant. Ana Beguš s povezovanjem žanra, tehnologije in remediacije tradicionalno analizo ideoloških narativov v

vsebinski razširja na analizo tehnološkega vmesnika kot epistemološkega okvirja. Epistemologija pa je prav tako eden od okvirov v prispevku Špele Virant, ki se najprej teoretsko osredotoča na razmerja med ideologijo, epistemologijo in literaturo, nato pa na primeru izbranih izsekov iz ameriške staroselske literature in kritike obravnava tudi prakso.

Glavnino tematskega bloka tako predstavljajo študije primera, ki razkrivajo mehanizme literarnih in družbenih reprezentacij tako v splošnejšem kontekstu, denimo v primerih nacionalne ideologije, kot tudi v specifičnih družbenih kontekstih. Marcello Potocco obravnava prav primer nacionalne ideologije, in sicer problematično razmerje kanadskega nacionalizma do Združenih držav, ki se je najprej pokazalo v poeziji angleškokanadskih piscev 19. stoletja in nato v delovanju drugega vala angleškega kanadskega nacionalizma v 60. letih 20. stoletja. Z izjemo doslej omenjenih so preostali prispevki posvečeni obdobju po drugi svetovni vojni, še posebej v t. i. socialističnih državah, a ne izključno v obdobju socializma. Prispevek Tomaža Toporišiča služi kot dvojni most – med Zahodom in Vzhodom ter med preteklostjo in sedanjostjo. Čeprav Toporišič ob analizi romanov Winfreda Georja Sebald in dela Oliverja Frljića v prvi vrsti raziskuje, kako se književnost in umetnost vključujeta v pretok signifikacij in reprezentacij, se ob analizi Frljića dotakne tudi genocida, ki je sledil propadu jugoslovanske različice socializma. Z analizo sodobnih gledaliških praks, ki se dogajajo v slovenskem prostoru, njegov prispevek dopolnjuje Maja Murnik, ki obravnava besedila Simone Semenič in druge primere iz sodobnih slovenskih uprizoritev ter njihov ideološki ali/in kritični potencial. Ista avtorica, namreč Simona Semenič, je tudi v ospredju članka Gašperja Trohe, ki njeno besedilo *tisočdevetstoenaïnosemdeset* primerja z dramo *Vojaška skrivnost* Dušana Jovanovića iz leta 1983. Prav v odnosu do ideje socializma izpostavlja družbenokritično stališče obeh avtorjev oziroma pokaže na možne pristope in razumevanja jugoslovanskega socializma. Na slovensko tvornost v času socializma pa se slednjič osredinja tudi prispevek Varje Balžalorsky, ki v okviru presečišča feminističnega in družbenega (socialističnega) diskurza razpravlja o recepciji zbirke *Senca v srcu* pesnice Ade Škerl.

Prispevek Rolanda Orcsika preusmeri pozornost s slovenskega v širši literarni prostor, ko z obravnavo ludizma v vojvodinski reviji *Új Symposion*, ki so jo izdajali madžarski manjšinski pesniki, analizira povezave med slovensko, hrvaško in madžarsko vojvodinsko neoavantgardo. Z opozorili na razlike v primerjavi z matično deželo (Madžarsko) področje analize obenem širi tudi na države Varšavskega pakta. Tako sledita prispevka Irme Ratiani in Make Elbakidze, ki predstavljata poli-

tično situacijo in spremembe v gruzijskem literarnem sistemu po drugi svetovni vojni (Ratiani) oziroma kompleksno razmerje med uradno sovjetsko pozicijo v gruzijskem literarnem sistemu in njegovo recepcijo v izseljenski literaturi, konkretnije v delu literarnega raziskovalca Viktorja Nozadzeja (Elbakidze). Izrazito komparativno sta obarvana prispevka, povezana z romunsko literaturo. Andrei Terian prikaže sorodnosti literarne paradigme, ki je prevladovala med leti 1960/1965 in 1980 tako v Romuniji kot tudi v drugih srednje- in vzhodnoevropskih državah (vključno z Jugoslavijo); sam paradigmo poimenuje z izrazom »socialistični modernizem« in primerja njegove značilnosti z značilnostmi poznega modernizma v zahodnoevropskih državah. Ștefan Baghiu pa obravnava »zahodno« žanrsko literaturo, prevedeno v Romuniji v obdobju socialističnega realizma, ter s tem opozarja na družbeno vlogo in funkcije socialističnorealistične literature.

Četudi to ni bil načrtovan poudarek tematskega bloka, se tako izkaže, da se večina prispevkov ukvarja z ideološkimi praksami v Srednji in Vzhodni Evropi, še posebej v obdobju socializma. Pa vendarle tematski blok kot celota ponuja nemalo povezav med različnimi srednje- in vzhodnoevropskimi državami, med Vzhodom in Zahodom, ter med prakso in teorijo ideologije. S tem – takšen je bil vsaj namen urednikov – dodaja nov kamenček v mozaiku raziskovanja ideoloških praks v literaturi in v literarnih sistemih.

The Crossroads of Literature and Social Praxis (An Introduction)

Marcello Potocco, Ana Beguš

When researching ideology, it is unimaginable to disregard the theoretical framework within which the praxis of ideology is to be analyzed. Since the early 1970s, when Louis Althusser and his followers started focusing on this problem, ideology has been defined as inevitable consciousness and as an imaginary relation to the world. It could be interpreted as a mechanism providing “evidentness of meaning,” that is to say, an individual identifies with only one suggested meaning, which becomes an evident truth on how the world is to be understood. The meaning of an utterance with which individuals identify depends on what Michel Pêcheux calls inter-discourse, and the signification of utterances therefore comes into being according to the position their speakers assume in relation to ideological formations. Ideology can thus be interpreted as constitutive to a subject’s identification, and vice versa, the subject can be regarded as constitutive to ideology, since ideology is in itself acting through the subject. However, we have to be careful in determining the relation between ideology and the imaginary. It is true that the imaginary – understood as a relation between the image and its signification – is limited by a kind of social institution. Cornelius Castoriadis, for example, argues that the imaginary mostly manifests as an institutionalizing set of representations common to a society. Ideology can be understood as an order of such sets. While the imaginary is open to any possible link between the signifier (the image) and the signified, ideology, on the contrary, attempts to close this gap and to establish a fixed meaning. Since the suppression and elimination of differences and ambivalences is often seen as the fundamental characteristic of the discourses of modernity (for example, in the theories of Anthony Giddens and Peter Wagner), Claude Lefort rightly observes that ideology can be defined as an order of the so-called social imaginary specific to the discourse of modernity.

Most contributions in this thematic section avoid theoretical conceptualizations of ideology since we believe that this topic has to a great extent been exhausted. The two exceptions are notably the first and the last paper, i.e. contributions by Ana Beguš and Špela Virant. Ana Beguš links the concepts of genre, technology and remediation in order to extend the traditional analysis of ideological narratives in a text to the

technological interface as an epistemological frame. Epistemology is also one of the frameworks in Špela Virant's contribution, which begins with a theoretical analysis of the relations between ideology, epistemology, and their reflections in literature, and then uses selected excerpts from Native American literature and criticism to examine the praxis.

Most of the contributions thus focus on case studies which reveal the mechanisms of literary and social representations both in a more general context, e.g. in cases of national ideology, and within specific social contexts. Marcello Potocco tackles the problematic status of Canadian national ideology in relation to the United States, which first became evident in the nineteenth century and then during the second wave of nationalism in the 1960s. Most contributions, however, are devoted to the period after the World War II, especially in the so-called socialist countries, though they are not exclusively limited to the period of socialism. Tomaž Toporišič's paper serves as a double bridge – between the West and the East as well as the past and the present. Although Toporišič, who analyses novels by *Winfried Georg Sebald* and the work of the *Bosnian-Croatian theatre director* Oliver Frljić, primarily examines how literature and art come to be included in the process of signification and representation, he also uses Frljić's example to analyse the post-Yugoslav consequences of socialism. Toporišič's contribution is complemented by Maja Murnik's paper, which examines the ideological and/or critical potential of contemporary Slovenian theatrical praxis, including texts by the Slovenian playwright Simona Semenič. Simona Semenič's work is also analyzed by Gašper Troha, who compares her play *nineteeneightyone* with Dušan Jovanović's play *Military Secret* produced in 1983. Troha emphasises the socio-critical stance of both authors towards the idea of socialism in order to show the many possible approaches to and understandings of its Yugoslav version. Another researcher focusing on socialism is Varja Balžalorsky, whose contribution works at the intersection of feminist and social (socialist) discourses to discuss the reception of the poetry book *Shadow in the Heart* by Ada Škerl.

Roland Orcsik shifts the focus from Slovenia to a broader literary context by analysing the so-called ludism in the literary journal *Új Symposion*, published by the poets of the Hungarian minority in Vojvodina. Orcsik sheds light on the similarities and differences between the neo-avantgarde in Slovenia, Croatia and Vojvodina, extending the analytical focus to countries of the Warsaw Pact. In this context, Irma Ratiani and Maka Elkabidze present the political situation and the changes in the Georgian literary system after World War

II (Ratiani), and the complex relation between the Soviet orthodox position in the Georgian literary system and its reception of emigrant literature, more precisely the work of literary researcher Viktor Nozadze (Elbakidze). The two contributions on Romanian literature use a comparative perspective. Andrei Terian argues that in the period between 1960/65 and 1980 Romania and other Central and Eastern European countries (including Yugoslavia) share a common literary paradigm he calls “socialist modernism,” and proposes a comparison of its characteristics with those of late modernism in Western European countries. Ștefan Baghiu, on the other hand, analyses “Western” genre fiction translated in Romania during the period of socialist realism in order to discuss the social purpose and functions of socialist realist literature.

While this has not been the intended focus of this thematic section, the majority of contributions obviously deal with the ideological praxis in Central and Eastern Europe, especially in the period of socialism. However, the section offers a variety of connections between diverse Central and Eastern European countries, between East and West, and between the praxis and theory of ideology. Thus it adds to the mosaic of research on ideology in literature and literary systems. At least this was the intention of the editors of this thematic section.

Žanr v tehnološkem remediiranju kulture

Ana Beguš

Fakulteta za humanistične študije, Univerza na Primorskem, Titov trg 5, SI-6000 Koper
ana.begus@fhs.upr.si

V članku povezujem koncepte žanra, tehnologije in remediacije. Ker tehnologija deluje substancialno, kot ekstenzija ali kulturni vmesnik ustvarja lastno okolje in v tem procesu preoblikuje obstoječe ter generira nove žanre. Tehnološko okolje, v katerem se pojavlja besedilo, tako lahko razumemo kot posebno raven ali vidik konteksta med besedilnim in družbenim kontekstom, ki ga lahko materialno analiziramo. Tradicionalna diskurzivna analiza se večinoma ukvarja z analizo ideoloških narativov v vsebini, zapostavlja pa analizo tehnološkega vmesnika kot epistemološkega okvirja, ki se ga uporabnik ne zaveda, ker je v danem časovno-prostorskem kontekstu privzet. V članku skušam orisati današnji medijski ekosistem, pri čemer podrobneje analiziram vaporwave kot eksemplaričen primer žanra novomedijske kulture v razmerju do tradicionalnih (tiskanih) kulturnih form.

Ključne besede: literatura in tehnologija / žanr / remediacija / elektronski mediji / medijska ekologija / digitalna kultura / virtualna realnost

Žanr predstavlja enega izmed temeljnih pojmov vsake semiotske analize. Povzemajoč po njegovih različnih razumevanjih in definicijah (npr. Bahtin, Halliday in Hasan, Lemke, Tinjanov) ga lahko najsplošneje opredelimo kot besedilni obrazec (obliko), ki se vzpostavi v ponavljanju določenih komunikacijskih okoliščin; kot Bahtinovo »izjavo« in kot Benjaminovo »obliko« hkrati.¹ Žanrskost besedila je eksplicitneje vidna v bolj formulacijskih primerih besedil, npr. v upravnih obrazcih ali računih kot primerih performativnega diskurza, v večini besedil pa so njegove konvencije bolj implicitne, četudi nič manj zavezujoče. Žanri definirajo, o čem in kako se lahko govori; v tem smislu že vnaprej definirajo udeleženske vloge v komunikaciji in delujejo kot diskurzivno

¹ Izraz žanr je v odvisnosti od teoretskega polja in posameznika seveda definiran in klasificiran različno; v članku ga uporabljam kot krovni termin, ki je še najbližje Benjaminovi »obliki«. Bolj kot izgradnja podrobne žanrske klasifikacije me zanima razumevanje remediacijske vloge tehnologije skozi pojem žanra v smislu, da različne tehnologije določene žanre omogočajo, druge pa onemogočajo.

sredstvo. Delovanje žanra je vedno dvojno, tj. besedilno in kulturno. Žanri tako delujejo kot privzet epistemološki okvir, ki se ga naslovnik ne zaveda. V tem smislu je tehnologija formativni dejavnik, ki vpliva na razvoj in obliko žanrov. Tehnološki kanal namreč ni nevtralen kod, pač pa medij (vmesnik), ki temeljno determinira značilnosti novega žanra. Marshall McLuhan (*The Gutenberg; The Global; The Medium*) ta substancialni značaj tehnologije in njen formativni vpliv ubesedi z besedami, da je medij² sporočilo; tj. da so kulturne, družbene (in s tem nujno tudi jezikovne) spremembe, ki jih nova tehnologija (medij) vnaša v kulturno okolje, kognitivno in epistemološko pomenljivejše kot pa vsebina, ki se skozi te medije pretaka. »Uporabnik elektrike – ali kladiva, jezika ali knjige – je vsebina. Pri tem vmesnik uporabnika povsem preobrazi: tej preobrazbi pravim sporočilo« (McLuhan, *Letters* 397).³ Tehnološko okolje, v katerem se pojavlja besedilo, tako lahko razumemo kot posebno raven med besedilnim in družbenim kontekstom, ki ga lahko materialno analiziramo.

Značilen za ta tehnološki razvoj je proces *remediacije*,⁴ v katerem vsaka nova tehnologija obstoječe medijsko okolje v celoti prekonfigurira: nova tehnologija tako stare ne izpodrine, pač pa obstoječe tehnološko okolje spremeni tako, da se funkcije in status stare tehnologije ali medija le predrugačijo – primer za to je preoblikovanje statusa filma ob množičnem pojavu televizije ali pa proces spreminjanja novinarstva s prehodom iz tiskanega v spletno časopisje. Proces te spremembe je po svojem značaju prevratniški:

Vsaka tehnologija je kot Midasov dotik; ko družba razvije svoje ekstenzije, vse druge funkcije v tej družbi transmutirajo, da bi lahko novo spremembo umestile; ko nova tehnologija prodre v družbo, zasiči vsako družbeno institucijo. Nova tehnologija je tako revolucionarni agens. (McLuhan, *The Playboy*)

² McLuhan namenoma uporablja izraz medij, da bi poudaril njegovo vmesniško naravo, pri čemer je njegova definicija medija bistveno širša od tiste, ki je sicer v rabi v komunikologiji v smislu npr. novinarskih medijev ipd. Za substancialno razumevanje tehnologije glej npr. Anders, Heidegger, Kittler, Manovich (*The Language; Software*), Severino.

³ Vsi prevodi, razen kjer to ni drugače označeno v seznamu bibliografije, so avtoričini.

⁴ Remediacija kot koncept izhaja iz McLuhanove tetrade medijevega učinka kot gestaltnega orodja, ki vsako tehnologijo analizira kot proces ustvarjanja okolja s štirih vidikov: izpostavitve (kaj je tisto, kar novi medij izpostavlja), zapostavitve (kaj na ta račun zapostavlja), ponovnega priklica (kaj znova prinaša v ospredje, kar je bilo že postavljeno ob stran) in preobrata (v kaj se medij spreobrne, ko do kraja zasiči okolje, v katerega se umešča). Več o tem v McLuhan in Powers; Bolter in Grusin.

Vendar kultura, v katero intervenira nova tehnologija, spremembo še vedno razume v smislu pretekle paradigme – v prihodnost, pravi McLuhan, gledamo skozi vzvratno ogledalo: opazujemo, kako pokrajina, skozi katero se peljemo, izginja za nami v pogledu nazaj, namesto da bi zrlhi neposredno vanjo: »Ljudje svoja življenja preživimo tako, da smiselno simuliramo to, kar je bilo narejeno v prejšnji dobi. Renesanci človek je živel v srednjem veku – umsko in domišljijško, povsem prežet z nekritičnim klasicizmom. Človek devetnajstega stoletja je živel v renesansi. Mi živimo v devetnajstem stoletju. Kolektivna podoba, ki jo imamo na Zahodu o sebi, je iz tega obdobja« (McLuhan in Powers; *The Global* viii). Vendar se danes, dodaja McLuhan, v dobi elektronske hitrosti prenosa informacij spremembe dogajajo tako hitro, da vzvratno ogledalo ne deluje več, zato se moramo naučiti predvideti prihodnost:

Človeštvo zaradi strahu pred neznanim ne more več trošiti toliko energije s tem, da vse novo prevaja v nekaj starega, ampak mora storiti to, kar počne umetnik: razviti navado, da k sedanjosti pristopa kot k nalogi, kot okolju, o katerem je potrebno razpravljati, ga analizirati in se z njim soočiti, da bi zato lahko prihodnost videli jasneje. (Prav tam)

Podobno o formativni (substancijalni) vlogi tehnologije razmišlja Walter Benjamin, ko ugotavlja, da se »v velikih zgodovinskih obdobjih s celotnim načinom človekovega kolektivnega bivanja spreminja tudi način njegovega čutnega zaznavanja. Način, kako je človekovo čutno zaznavanje organizirano – medij, v katerem se uresničuje –[,] pa ni le naravno, marveč tudi zgodovinsko določen« (*Umetniško*, 70). Četudi se Benjamin primarno ukvarja z vplivom tehnologije na umetnost, kot se to kaže v odmiranju umetniške avre s prehajanjem od enkratnega k množičnemu, pa poudarja, da je proces širši in se razteza daleč čez meje umetnosti. V kulturnem smislu je propadanje avre družbeno določeno s tem, da tehnična reprodukcija kot tehnologija začne omogočati »strastno željo današnjih množic [...] zblížati stvari prostorsko in človeško« (71); gre za strastno željo preseči enkratnost nekega dogodka skozi použitje reprodukcije. »Sleherni današnji človek sme zahtevati, da ga posnamejo. To zahtevo najboljše pojasnjuje pogled na zgodovinski položaj današnje literature [...]. Bralec je nenehno pripravljen postati pisec« (81). Benjaminove besede svojo polno realizacijo doživljajo danes, ko je tehnološki razvoj pripeljal k (tiskani in elektronski) besedilni hiperprodukciji, hkrati pa je decentraliziral medijski ekosistem in relativiziral nekoč osrednje filtrirne mehanizme. Medijski ekosistem je tako danes izrazito fragmentiran v nepregledno število mikroinstitucij (založb, spletnih strani, blogov, pro-

filov na socialnih omrežjih itd.), ki se borijo za vidnost v globalni kulturi. Posledično imamo danes neprimerljivo večji dostop do gradiv kot kadarkoli prej, a nekakovostna produkcija kvantitativno presega kakovostno, saj v odsotnosti nekdanjih filtrirnih mehanizmov ključno vlogo prevzamejo parametri tehnološke dostopnosti in uporabniške prijaznosti (pri čemer je opazen premik k vizualizaciji verbalnih gradiv, npr. infografiki, ter splošen premik k avdiovizualnim formatom).

Tehnološko spreminjanje medijskega ekosistema, v katerem nastaja novo in se rekonfigurira staro, neposredno vplivata na to, kako v določenem zgodovinskem obdobju definiramo različne vrste kulturnih vsebin. Remediacija tako teče po dveh linijah: prva je kvantitativna v smislu premikanja določenih žanrov v ospredje in umikanja drugih v ozadje (npr. status filma v dobi splošne dostopnosti televizije ali danes status televizije v dobi splošne dostopnosti interneta) in s tem povezanih kvalitativnih oznak, druga pa teče znotraj remediacijske preobrazbe posameznega žanra (spreminjanja posameznega žanra skozi čas, njegovega prilagajanja novim tehnološkim pogojem). Primer za kvantitativno delovanje remediacije je transformacija filma iz popularne kulturne oblike v umetniško z nastopom televizije, ki pa se v dobi interneta prav tako odmika v zastarelost in postaja zgolj večji zaslon za videoteko na daljavo (podatkovna baza kot temeljna oblika novih medijev) oziroma za ogled »z zamikom«, hkrati pa služi tudi kot zaslon za ogled internetnih vsebin zunaj plačljivih naročniških modelov, kot je YouTube. Hkrati se spremeni tudi uporabniški model: novi komercialni model je model naročnine na »knjižnico« (podatkovno bazo), pri čemer pa prihaja do pomembne razlike: če so bili včasih ti modeli javni (javne knjižnice, javni radiotelevizijski servis ipd.), se danes korporativizirajo v zasebni lasti; hkrati pa gre za precendenčne primere globalnega monopolizma ne le v ekonomskem, pač pa tudi informacijskem smislu (čemur Anders pravi oligarhično načelo tehnologije). Primer za kvalitativno delovanje remediacije pa je npr. spreminjanje žanra romana (kot specifične oblike pisnosti) ali epa (kot specifične oblike ustnosti) skozi čas. V tem je remediacija sorodna procesu evolucijskega razumevanja literarnih žanrov pri ruskih formalistih.⁵ Jurij Tinjanov opozarja, da je statično, iz širšega kulturnega in družbenega konteksta izvzeto proučevanje literarnih žanrov neproduktivno; podobno je temu, da bi topovsko kroglo ocenjevali po videzu in ne po tem, ali sploh leti.

⁵ Sorodnost pristopa navsezadnje ni presenetljiva, če upoštevamo, da je McLuhan literarno teorijo študiral pri Leavisu in Richardsu, predstavnikih novega kritištvja kot oblike formalizma. McLuhanova metoda analize medijev je dejansko razširitev formalistične metode na področje vseh kulturnih vsebin, vključno s popularno kulturo.

Starejši sodobnik – ki je preživel enega ali dva, včasih pa celo več literarnih prevratov, bo opazil, da je nek pojav, ki v njegovem času ni bil literarno dejstvo, zdaj to postal in obratno. Časopisi in letopisi so obstajali tudi v preteklosti, a se šele danes razumejo kot svojstveno »literarno delo«, »literarno dejstvo«. Zaumni jezik obstaja od nekdaj – v govoru otrok, pripadnikov sekt ipd. – a je šele v našem času postal literarno dejstvo. In obratno – to, kar je danes literarno dejstvo, jutri iz literature že izgine. [...] In nestalno ni le obrobje literature, njena »periferija«, njena robna področja, pač pa tudi »center«. Ni res, da se v literarnem središču giblje in razvija izhodiščna, naslednja struja in da se na robovih nabirajo novi pojavi, pač pa novi pojavi zavzemajo samo središče, središče pa se premakne na obrobje. (Tinjanov 8–9)

Umetnost tako oblikuje simultani in homeostatični red, ki se z novimi izkušnjami, novimi vnosi na novo motivira in obnavlja, kot ugotavlja tudi Eliot:

Obstoječe umetnine so med seboj v idealni urejenosti, ki jo pojav novega (resnično novega) umetniškega dela med njimi spremeni. Preden nastane novo delo, je obstoječa umetnost dovršena; če naj ostane urejenost še naprej, se mora spremeniti celoten obstoječi red, pa če še tako rahlo. In tako se znova uredi odnosi, razmerja, vrednosti vsake umetnine glede na celoto, to pa je ubranost med starim in novim. (219)

Konstrukcijsko načelo kot nova prvina v »literarnem nizu«, ki generira nove žanre, je lahko »vsaka nenavadnost, vsaka 'napaka', vsaka 'nepravilnost' normativne poetike« (Tinjanov 17), ki na literarni sistem velikokrat vpliva od zunaj, pri čemer Tinjanov še posebej opozarja na sistem »vsakdanjega življenja« in vsakdanjo govorico. To, kar Tinjanov imenuje »vsakdanje življenje«, seveda v skrajni obliki vsebuje vse druge družbene sisteme (ekonomskega, političnega, gotovo pa tudi tehnološkega); gre za neke vrste krovni polisistem, koncept, ki je soroden npr. Lotmanovi semiosferi. Vloga tehnologije, ki ustvarja nove semiotske vmesnike, je tu ključnega pomena. Tehnologija torej skozi remediacijo, neodvisno od naših vrednostnih sodb, temeljno posega v razmerja med elitno in popularno kulturo, mainstreamom in alternativo, zabavo in umetnostjo ter, nenazadnje, konformizmom, subverzivnostjo in kontrakturnostjo v političnem smislu. Zato je izvzeto vrednoteenje posameznega literarnega ali kulturnega pojava, brez upoštevanja njegove diahronne evolucije in kulturnega konteksta, ki je nanj vplival, nesmiselno – analizirati je treba celoten sistem, celoten »simultani red umetnosti« in kulture.

Novi žanri

Če torej simultani red umetnosti razumemo kot pogojen s tehnološkim razvojem, smo danes v stanju splošne vseprisotnosti (ubikvitetnosti) imaginativnih dražljajev, ki jih je kot »dostavo čutne realnosti na dom« predvidel že Valery:

Sistem občutkov, ali točneje, sistem dražljajev, ki jih bo sprožil nek predmet ali dogodek na nekem mestu, bo mogoče poslati kamorkoli ali jih kjerkoli poustvariti. Umetniška dela bodo postala na nek način vseprisotna. Le priklicati jih bomo morali in že bodo tu ali v svoji živi aktualnosti ali priklicana iz preteklosti. Ne bodo obstajala le sama po sebi, ampak kjerkoli, kjer bo pač nekdo z določenim aparatom. Umetniško delo ne bo postalo nič več kot neke vrste vir ali izvorna točka, katere uživanje bo v celoti dostopno, kjerkoli bomo želeli. Tako kot se voda, plin in elektriko v naše domove dovaja od daleč, da bi tako svoje potrebe zadovoljili v zameno za minimalen trud – na enak način nam bodo dovajane vizualne ali slušne podobe, ki se bodo pojavile in izginile s preprosto kretnjo roke, komajda kaj več kot z gesto. Tako kot smo vajeni različnih oblik energije (če ne zaslužnjeni z njimi), ki se zlivajo v naše domove, tako se nam bo zdelo povsem naravno, da prejemamo ultrahitre variacije ali oscilacije, ki jih bodo naši čutni organi zbirali in integrirali v to, kar vemo. Ne vem, ali je kdaj kakšen filozof sanjal o podjetju, ki bi se ukvarjalo z dostavo čutne realnosti na dom. (225–226)

V tem procesu razvoja in širjenja elektronskih tehnologij so se tiskani žanri po metafori vzratnega ogledala prenesli v novo elektronsko okolje (npr. online knjižnice, arhivi), hkrati pa so se generirali tudi številni novi žanri, ki so prilagojeni novi online besedilni ekonomiji. Gre za nenehno hiperprodukcijo, ki je po svoji strukturi decentralizirana (hiperpovezavno okolje), po vsebini pa vse bolj globalizirana, tj. homogena; gre za »več enakega«. Hkrati struktura ključnih komunikacijskih vmesnikov novega elektronskega okolja, npr. socialnih omrežij, terja kratke forme, ki so instantne (v internetnem skrolanju, srfanju in brskanju morajo učinkovati takoj), efemerne (v hiperprodukciji npr. na socialnih omrežjih so takoj pozabljene, zamenjajo jih druge), prozumptivne in izrazito večkodne. Z vidika besedilnosti gre za prevlado vizualnega nad verbalnim: temeljna matrica novih besedil je (avdio)vizualna, pisno verbalno besedilo pa je vizualnemu in govorjenemu podrejeno in postavljeno na margino; skrčeno na minimum – slogan, frazo, na raven ideograma.

Nazoren primer takšnega žanra je *vaporwave*. Gre za vizualni in glasbeni žanr, ki se medbesedilno poigrava z ikonografijo osemdesetih in zgodnjih devetdesetih let prejšnjega stoletja; semiotsko bi ga najboljše

opisali kot posamezno, od realnosti »odvezano« emocijo, ki je izražena z neskončnim ponavljanjem avdiovizualnega motiva. Čeprav ga povezujejo z različnimi političnimi opredelitvami, običajno z akceleratorizmom, ali pa se ga interpretira kot satirično obravnavo potrošniškega kapitalizma in tehnokulture, se kaže kot neideološko⁶ generiranje razpoloženja skozi nenehne vizualne (*gif*) in glasbene (*loop*) ponovitve,⁷ ki spominja na repetitivnost danes vse bolj popularnih duhovnih obrazcev (manter, molitev ipd.). Kot ugotavlja glasbeni kritik Adam Trainer, je to »glasba ozadja«, ki učinkuje kot podlaga za oglase ali obvestila na televizijskem ali računalniškem zaslonu ali telefonskem odzivniku; torej glasba za uravnavanje razpoloženja bolj kot sporočilna ali celo angažirana glasba, značilna za glasbene subkulture hipijev, panka ali grungea.



Slika 1: Značilna ikonografija vaporwava: povezovanje estetike zgodnjega interneta s semiotsko povsem nepovezanimi elementi, kot so delfini in grški kipi (oboje zelo priljubljen in prepoznaven žanrski element); vir: <https://www.ballstatedaily.com/article/2018/03/internet-explained-v-a-p-o-r-w-a-v-e>.

Dejansko ideološko neopredeljenost ali neangažiranost žanra bi sicer lahko razložili s temeljno akceleratoristično tezo, da je treba pro-

⁶ Zgolj kaže zato, ker neideoloških besedil ni; tudi besedilo z nepolitičnim sporočilom ni avtonomna enota v mreži ideologij in njihovih diskurzov. Marcello Potocco je v zasebnem pogovoru opozoril na podoben problem pri držji mlajše generacije slovenskih literatov, ki jih označujemo kot »neointimistične«.

⁷ Glej primere na YouTubeu, kot sta Internet Club, Time (11newtown) in Nobody Here (sunsetcorp).

ces kapitalistične rasti in razvoja pospeševati, da bi tako prej prišli do točke političnega in družbenega preobrata; kolikor ima tako prizadevanje sploh lahko kakšne učinke, saj se zdi, da kapitalistični sistem že v svojem običajnem delovanju samega sebe pospešuje več kot dovolj. A vaporwave bolje razumemo, če ga interpretiramo kot odraz spremenjenega tehnološkega ekosistema in ne kot izraz določenega političnega ali ideološkega nazora v smislu tradicionalnih subkultur. V nenehno posodabljačem se informacijskem okolju globalne vasi postane tradicionalna epistemološka pozicija političnega ali ideološkega stališča, značilna za kulturo tiska, zastarela in preživeta. V tem smislu vaporwave praktično ponazarja postpolitičnost in postideološkost sodobnega časa. Prav zaradi izmuzljivosti opredelitve, voljnosti povezovanja, nejasnih žanrskih mej, nenehne hibridizacije in nastajanja novih različic ter v žanr vgrajene nezainteresirane ironije ter značilne odsotnosti avtorjev (ustvarjanje pod psevdonimi, kolektivna avtorstva ipd.) ga lahko opredelimo kot eksemplaričen žanrski izraz nove fluidne, korporativne identitete, ki jo generira internet in je značilna za digitalne domačine. V tem smislu gre bolj za duhovni kot politični žanr: kvalitativno najbolj ponazarja lastnosti novega tehnološkega okolja in psihološko implozijo, ki jo povzročijo elektronske tehnologije; »notranji trip«, kot ga ponazarja komentar enega od uporabnikov: »Upam, da je takšno posmrtno življenje. Brez pomena, brez substance, brez snovi, brez zavesti, brez humanosti, brez reinkarnacije, brez obstoja, brez trpljenja, samo neskončen loop izgubljenega glasu in neskončen žarek barve, ki se razteza v nebo, za večno« (Pereira).

Z vidika komunikacijske zgodovine človeka, kot jo zarisuje torontska šola komunikacije,⁸ gre za povratak k načelu *mimesisa*, značilnega

⁸ Torontska šola komunikacije komunikacijsko (in s tem kulturno) zgodovino človeka deli v tri ključna obdobja: primarno ustnost, pisnost in sekundarno ustnost. Primarna ustnost je značilna za predpismene kulture, ki temeljijo na ustnih diskurzivnih praksah (npr. ustnem pesništvu Homerja in Hezioda), so po svojem značaju skupinske (plemenske) in temeljijo na načelu *mimesisa* (razumljenega ne le kot posnemanja, pač pa kot nekritično identificiranje s povedanim). Prav ta nekritičnost je tisto, zaradi česar Platon meni, da je iz Države nujno treba izgnati pesnike, na njihovo mesto pa postaviti filozofe, predstavnike nove paradigme, paradigme pisnosti, kritične, distancirane presoje, ki so edini usposobljeni za vodenje države (»filozofi-kralji«). Z razvojem in širjenjem pisnosti se oblikuje kultura pisnosti, in kasneje tiska, s svojimi značilnimi institucijami in paradigmi. Te spremembe so seveda kompleksne in postopne ter se odvijajo z znatnim kulturnim zamikom, v procesu pa se pojavljajo še preostanki prejšnjega epistemološkega modela. Dandanes se z elektronizacijo planeta, ki odpravlja čas in prostor, znova vračamo k ustnosti, to pot sekundarni (ustnosti z izkušnjo pisnosti): živimo torej v času intenzivne družbene in psihološke preobrazbe. A če je bil Platon sodobnik

za ustne in sekundarnoustne prakse. Ker se je pri električni hitrosti prenosa podatkov nemogoče specializirati (ali ostati specializiran), saj nenehno globalno informacijsko posodabljanje preprečuje zavzetje fiksnega stališča, posameznik robotizem razvije kot preživetveno strategijo v razmerah stalne informacijske preobremenjenosti. Gre za proces vračanja nazaj k mitu, s tem pa neuspelega dokončanja razsvetljskega projekta, ki ga v svojih delih detektirata že Adorno in Horkheimer. Sekundarnoustna, elektronska kultura je decentralizirana kultura brez »trdnih namenov, ciljev ali zasebne identitete«, v kateri človek ne obvladuje narave, pač pa »sebe spreminja v abstrakten podatek na uslugo drugim« (McLuhan in Powers 98). Družbeno oz. politično gre za proces retribalizacije: pri visokih hitrostih prenosa podatkov (torej v okolju, ki se nenehno informacijsko posodablja) postane posameznik tako zelo povezan z drugimi ljudmi, da povsem izgubi svojo zasebno identiteto, to izgubo pa nadomešča s privzetjem korporativne identitete kot skupinske (plemenske) maske. Z vidika sprememb v kognitivnih sposobnostih gre za prehajanje od dolgotrajne klasične osredotočenosti, značilne za tisk (ki jo v literaturi najbolje ponazarja roman), k večopravilnosti »nenehnega zdaja« (Innis, *Empire, The Bias*) in k psihodinamičnim lastnostim ustnosti (agregativnost, redundantnost, tradicionalnost, bližina človekovemu svetu, situacijskost in homeostatičnost) (Ong; glej tudi Beguš). Jasno je, da je zadnji cilj, ki ga ima psihološko implodiran posameznik, kritičen politični angažma.

Status literature v novem medijskem ekosistemu

V takšnem medijskem ekosistemu literatura in pisnost nimata več pravega vpliva ali moči. Različne empirične raziskave sicer, odvisno od naročnika in metodologije, prinašajo zelo različne ugotovitve o tem, kaj se dogaja z literaturo, a sta očitna dva splošna trenda: že omenjena besedilna hiperprodukcija ter krajšanje časa, namenjenega klasičnemu literarnemu branju,⁹ na račun novih medijskih praks (socialna omrežja,

procesa prehajanja ustnega v pisno, smo mi sodobniki ravno obratnega procesa: procesa ponovnega vračanja k ustnosti, tokrat sekundarni; vračamo se nazaj k tistemu, kar je želel Platon na vsak način odpraviti. Za opis prehoda iz ustnosti v pisnost v stari Grčiji glej Havelock, za splošnejši opis razlik med ustnostjo in pisnostjo glej Ong.

⁹ Res je sicer, da ljudje ne berejo na splošno manj, vendar manj berejo zahtevnejše žanre, s čimer se izgublja specifična kognitivna sposobnost poglobljene dolgotrajne koncentracije, potrebna za analitično mišljenje. Sprememba je širša in ne zadeva le literature: povezana je tudi s krizo na tisku temeljčnega izobraževalnega sistema, znanosti ipd.

gledanje videoposnetkov ipd.), ki je najbolj opazna pri mlajših generacijah. Globalni literarni ekosistem po eni strani postaja vse bolj komercializiran (sistem bestsellerjev); zahtevnejša literatura se sicer objavlja, a je v novem medijskem ekosistemu tudi neprimerno bolj razpršena in fragmentirana. Opaziti je težnjo k mainstreamizaciji, ki je povezana z vse večjo prisotnostjo tehnoloških vmesnikov v naših življenjih in vzporedna s širjenjem kulturne industrije. Na drugi strani tega istega procesa je vse večja marginalizacija nemainstreamovske produkcije: zaradi nenehne rasti produkcije je tudi te vedno le več, vendar v ekosistemu zavzema vse manjše deleže in nenehno izgublja vpliv; hkrati jo vezanost na tehnološko strukturo vse bolj sili v prilagajanje mainstreamu. V takem ekosistemu ostajajo novomedijski literarni žanri (elektronska literatura, digitalna poezija), četudi zanimivi, izrazito marginalni. Zanimiva pojava predstavljata strojno generirana in strojno podprta literatura (za poezijo glej npr. Laird in Schwartz) kot simulaciji literature, ki pod vprašaj postavljata mit pisateljevega/pesnikovega navdiha in genija, četudi težko trdimo, da gre tu v kvalitativnem smislu za kakršenkoli napredek v smislu poetske forme ali sporočila. Splošna težnja h kratkim formam se kaže v novih psevdožanrih, kot so »roman v šestih besedah« ali »roman v 140 znakih«, ki jih le stežka razumemo kot remediacijo romana, pač pa v najboljšem primeru kot poskus popularizacije literature na socialnih omrežjih.

Klasična literatura, tudi v njeni angažirani funkciji, tako vse bolj izgublja veljavo in vse pogosteje deluje le kot prepričevanje (vse redkejših) prepričanih ter statusni simbol. Milan Kundera to v *Umetnosti romana* ponazori z nasprotjem med romanom kot formo kontinuitete v nasprotju z duhom sodobnosti, ki »reducira čas le na sedanji trenutek« in briše diahrono dimenzijo. V takem ekosistemu, pravi Kundera, je roman »le še aktualen dogodek sredi drugih dogodkov, dejanje brez prihodnosti« (26); slepo zaupanje, da je vse, kar je novo, tudi dobro, pa dejanje najhujšega konformizma:

Njega dni sem tudi sam verjel, da je prihodnost edini pravi sodnik naših stvaritev in dejanj. Šele kasneje sem sprevidel, da je spogledovanje s prihodnostjo eden najhujših konformizmov, nizkotno prilizovanje močnejšemu. Zakaj prihodnost je zmeraj močnejša od sedanjosti. Res je, prihodnost nam bo sodila. Res pa je tudi, da brez najmanjše pristojnosti. (Kundera 27)

Roman v tem smislu predstavlja značilen izdelek kulture pisnosti s svojim začetkom, vrhuncem in koncem; njegov zaton je tudi zaton specifične oblike civilizacije, specifičnega svetovnega nazora. Hkrati se motiv angažiranosti pojavlja tudi v vse bohotnejši popularni kulturi

(kot »subverzivna afirmacija«, »subverzivna apropiacija« ipd.), a le v funkciji blaga in kot simulaker, v katerem se benjaminovska zahteva po politizaciji umetnosti zaradi logike tehnološkega vmesnika spontano spreminja v politiko estetizacije, ki se danes morda najbolj jasno kaže v fenomenu hipsterjev kot življenjskega stila, ki nadomešča nekdanji pojem subkulture (glej tudi Babić). Razsvetljenski humanistični ideal demokracije in aktivnega državljana tako zamenjuje novi model korporativnega konformizma, velikokrat lažno utemeljenega na »duhovni« komponenti, »intimizmu« ipd.

Prihodnji tehnološko-kulturni razvoj

Proces napredovanja sekundarne ustnosti seveda še ni zaključen: v besedilu smo npr. povsem prezrli novi okolji računalniških iger (in z njimi povezanega družbenega procesa *igrifikacije*) in virtualne resničnosti, ki predstavljata novi dominantni kulturni formi. Že na primeru žanrov, sorodnejših klasični literaturi, smo namreč želeli pokazati smer razvoja tega tehnološkega ekosistema, v katerem je tiskanim literarnim žanrom, s tem pa tudi specifičnemu svetovnemu nazoru, odrejena vse bolj marginalna vloga. To seveda ne pomeni konca umetnostnega diskurza, saj se ta po zakonu remediacije preobraža v vedno nove forme, ki s seboj nosijo svoje specifične kulturne (epistemološke) modele. Tu bodo ključno vlogo gotovo imele oblike virtualne realnosti, ki zastavljajo zanimiva filozofska vprašanja; fiziko in metafiziko združujejo v teorijo zavesti kot ključno raziskovalno polje, ki briše meje med naravoslovjem in humanistiko. Metafizika virtualne realnosti v resnici jasno izpostavi McLuhanovo temeljno tezo, da je človekova kultura že od izuma kolesa dalje kiborška in virtualna; da tehnologija vpeljuje nove ontološke kategorije. V tem smislu lahko kulturno zgodovino človeštva razumemo kot nenehen proces vse eksplicitnejše virtualizacije – knjiga, film ali virtualna resničnost predstavljajo zgolj tri oblike človekovega metafizičnega raztezanja čez lastne biološke omejitve, med katerimi ne obstaja resnična metafizična razlika, razen seveda v stopnji kolonizacije človekove zavesti. Vaporwave bi v tem kontekstu lahko razumeli kot nekakšno naivno slutenje ali simulacijo prihodnjega kulturnega razvoja kot posledice tehnološke remediacije; »himerno 'resničnost'« (*The Global 97*), ki gre v smeri McLuhanove in Powersove ugotovitve, da bi »najpomembnejše spoznanje enaindvajsetega stoletja kaj lahko postalo to, da človek ni bil ustvarjen za življenje pri svetlobni hitrosti« (prav tam).

Brez izravnalnega ravnovesja naravnih in fizičnih zakonov bo človek zaradi novih videomedijev implodiral sam vase. Sedel bo v informacijski nadzorni sobi, doma ali v službi, in pri ogromnih hitrostih sprejemal podatke – podobe, zvoke ali tipne podatke – z vseh strani sveta, učinki tega pa bodo lahko nevarno napihujoči in shizofrenični. Njegovo telo bo ostalo na enem mestu, njegov um pa bo odlebdel v elektronsko praznino in bo v podatkovni banki vsepovsod hkrati [...]. Ujet v hibridni energiji, ki jo sproščajo videotehnologije, se bo soočal s himerno »resničnostjo«, ki bo vse njegove čute vključevala z napenjujočo jakostjo; tako stanje človeka zasvoji tako močno kot droga. Um se kot lik potopi nazaj v ozadje in zdrsi nekam med sanje in fantazije. Sanje imajo določeno povezavo z resničnim svetom, ker imajo dejanski časoven in prostorski okvir (običajno v realnem času); fantazije pa na ta način niso vezane. (Prav tam)

Z deontskega vidika je ključno vprašanje pri tem seveda, ali gre v kulturnem smislu za progresijo, kot je to (četudi ne nekritično)¹⁰ videl McLuhan, ali za regresijo, kot to opiše Baudrillard s pojmom simula-kra. Tveganje izključno moralne obravnave razmerja med kulturo in ideologijo, ki poteka med kritičnim utopizmom oziroma celebratornim odnosom do novih medijev na eni strani in kritičnim distopizmom ali kulturno kritiko tehnologije na drugi, je v tem, da prezremo epistemsko razsežnost tehnologije (medijska ekologija), po kateri mediji ustvarjajo nova okolja prednosti in slabosti (*services and disservices*), ki nikoli niso zgolj pozitivna ali zgolj negativna; ravno v tem je pomen njihovega »razumevanja«, kot je nenehno poudarjal McLuhan. Botz-Bornstein v tem smislu zagovarja kritični posthumanizem, ki ni ne slepa navdušenost nad posthumanizmom ne poziv nazaj k humanizmu; pač pa »iskanje človeškega v postčloveškem« (15), ki temelji na Baudrillardovem prepričanju, da simulacija nikoli ne bi smela nadomestiti realnosti.

¹⁰ Pogosta zmotna ocena McLuhanovega dela je, da naj bi bil novim tehnologijam izrazito naklonjen. McLuhanovo zasebno stališče do novih tehnologij je bilo odklonilno, vendar ga ni vnašal v svoje študije, saj je menil, da z moralizatorskim odnosom do tehnologij njihovih kulturnih učinkov v ničemer ne preprečujemo – namesto tega moramo razumeti, kako tehnologije ustvarjajo nova storitvena okolja. Za več glej McLuhan *The Playboy*; Coupland.

LITERATURA

- 11newtown. »Internet Club – Time«. *YouTube*, 4. 3. 2012. Splet. 19. 1. 2019.
- Adorno, Theodor, in Max Horkheimer. *Dialektika razsvetljenstva*. Prevedli Seta Knop, Mojca Kranjc in Rado Riha. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2001.
- Anders, Günther. *Die Antiquiertheit des Menschen 1*. Munchen: Beck, 2002.
- — —. *Die Antiquiertheit des Menschen 2: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*. Munchen: Beck, 2002.
- Babić, Jasna. *V vrtincu subkultur*. Ljubljana: Sophia, 2016.
- Bahtin, Mihail. *Eстетika in humanistične vede*. Prevedli Helena Biffio, Blaga Juvan, Aleksander Skaza in Ciril Stani. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1999.
- Beguš, Ana. *Vpliv hiperbesedila kot kulturnega vmesnika na pojem avtorstva v publicističnem diskurzu na primeru tiskane in spletne verzije časopisa Delo*. Doktorska disertacija. Koper: Univerza na Primorskem, 2012.
- Benjamin, Walter. »Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije«. Prevedel Janez Vrečko. *Misel o moderni umetnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981.
- — —. »Naloga prevajalca«. Prevedla Nike Kocijančič Pokorn. *Misliti prevod*. Ur. Nike Kocijančič Pokorn. Ljubljana: Študentska založba, 2003. 66–77.
- Bolter, Jay David, in Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1999.
- Botz-Bornstein, Thorsten. *Virtual Reality: The Last Human Narrative?*. Leiden: Koninklijke Brill, 2017.
- Coupland, Douglas. *Marshall McLuhan: You Know Nothing of My Work!*. New York: Atlas & Co. Publishers, 2010.
- Eliot, Thomas Stearns. »Tradicija in individualni talent«. Prevedel Venio Taufer. *Iz pesmi, dram in esejev*. Ur. Janko Moder in Venio Taufer. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1977. 217–226.
- Halliday, M. A. K., in Hasan Ruqaiya. *Language, Context and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Havelock, Eric. *Preface to Plato*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Heidegger, Martin. »Vprašanje po tehniki«. Prevedel Ivo Urbančič. *Predavanja in sestavki*. Ljubljana: Slovenska matica, 2003. 10–47.
- Innis, Harold. *Empire and Communications*. Toronto: University of Toronto, 1950.
- — —. *The Bias of Communication*. Toronto: University of Toronto, 1964.
- Kittler, Friedrich. *Literature, Media, Information Systems*. London, New York: Routledge, 2012.
- Kundera, Milan. *Umetnost romana*. Prevedel Jaroslav Skrušny. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1988.
- Laird, Benjamin, in Oscar Schwartz. »bot or not«. Splet. 19. 1. 2019.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge (MA): MIT Press, 2001.
- — —. *Software Takes Command*. London: Bloomsbury Academic, 2013.
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto, 1961.
- — —. *The Playboy Interview*. Intervju z Ericom Nordenom. Splet. 20. 1. 2019.
- — —. *Letters of Marshall McLuhan*. Ur. Corinne McLuhan, Matie Molinaro in William Toye. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- McLuhan, Marshall, in Bruce R. Powers. *The Global Village. Transformation of World Life and Media in 21st Century*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- McLuhan, Marshall, in Quentin Fiore. *The Medium is the Massage*. Corte Madera: Gingko Press, 2001.
- Pereira, Diogo. »Re: nobody here«. *YouTube*, 19. 7. 2009. Splet. 19. 1. 2019.

- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologisation of the Word*. London, New York: Routledge, 1982.
- Severino, Emanuele. *Il destino della tecnica*. Milano: BUR Saggi, 2009.
- sunsetcorp. »nobody here«. *YouTube*, 19. 7. 2009. Splet. 19. 1. 2019.
- Tinjanov, Jurij Nikolajevič. *Pitanja književne povijesti*. Prevedel Dean Duda. Zagreb: Matica hrvatska, 1998.
- Valery, Paul. »The Conquest of Ubiquity«. *Aesthetics*. Prevedel Ralph Manheim. New York: Pantheon Books, 1964. 225–228.

Genre in the Technological Remediation of Culture

Keywords: literature and technology / genre / remediation / electronic media / media ecology / digital culture / virtual reality

This paper relates the concepts of genre, technology and remediation. The substantial nature of technology as an extension and a cultural interface creates new cultural environments. In this process, it transforms the existing genres and generates new ones. The technological environment of the text can thus be understood as a particular level between the textual and the social context which can be materially analyzed. Traditional discourse analysis is mainly concerned with the analysis of ideological narratives in the content but neglects the analysis of the technological interface as an epistemological frame the user is unaware of because it is naturalized (default) in the given cultural context. An outline of today's technological ecosystem is presented with an emphasis on *vaporwave* as an exemplary genre of new media culture and its relation to traditional (printed) cultural forms.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.0:004.7

316.772.5

W. G. Sebald in Oliver Frlijić ali kako lahko umetnost v času globalnih negotovosti poseže v diskurzivni pretok (dez)informacij?

Tomaz Toporišič

Tomaz Toporišič,
UL AGRFT, Nazorjeva 3, SI-1000 Ljubljana
tomaz.toporistic@agrft.uni-lj.si

Razprava raziskuje, kako se književnost in umetnost vključujeta v pretok signifikacij in reprezentacij, ki gradijo družbeno resničnost. Pri tem obravnava dva zglede. Prvi zglede so hibridni romani Winfrieda Georga Sebald z beganjem med znaki, ki ga prekinjajo črno-bele fotografije kot simbol mutacije v našem zaznavanju prostora in časa, v katerem se zgodovina in geografija medsebojno oplajata, izrisujeta poti in pleteta mreže. Drugi primer je delo Oliverja Frlijića, bosansko-hrvaškega gledališkega režiserja, ki v svojih šokantnih predstavah obdeluje osebne, vojne in politične travme, da bi lahko zastavljal univerzalna vprašanja o mejah umetniške in družbene svobode, odgovornosti posameznika in skupnosti, strpnosti in stereotipih. Zasedovali bomo njune figure, ki prestopajo meje in naseljujejo premična bojišča današnje Evrope ali širšega sveta. Poskušali bomo razumeti dialektiko umetnosti in družbe, znotraj katere fluidni, neobvladljivi subjekti nenehno spreminjajo obrise. Kritički konsenz o tem, da se sodobna umetnost prvenstveno ukvarja z realnim, bomo postavili pod vprašaj ter poskušali opisati, kako sodobno gledališče in književnost krmarita po kompleksnosti diskurza in družbene resničnosti neoliberalizma v dobi terorizma, pa tudi, kako se umetnost pogaja, kako modulira in sodeluje v diskurzivnem pretoku zgodb, idiomov, polemik, pričevanj in delčkov (dez)informacij pri soočanju z globalnimi negotovostmi.

Ključne besede: umetnost in družba / nemška književnost / Sebald, Winfried Georg / sodobno gledališče / Frlijić, Oliver / politike odra / politike proze / slovensko gledališče / altermodernizem / globalna družba

Literatura in gledališče v negotovosti »glokalnih« družb

Živimo v desetletju silne negotovosti na področju sredstev, ciljev in meja »glokalnih« družb,¹ ki se spopadajo s humanitarnimi katastrofami, terorizmom in neokolonializmom. Da bi preučili, kako se književnost in umetnost vključujeta v pretok označevanj in predstavljanj, ki gradijo družbeno resničnost, bomo uporabili dva na prvi pogled zelo raznolika primera, ki sta spričo specifične obravnave holokavsta primerljiva tako v svojih označevalnih praksah kot tudi v komentiranju družbene resničnosti. Najprej romane Winfrieda Georga Sebald z njihovo posebno pripovedno tehniko povezovanja besedilnega in vizualnega, besed in fotografij: gre za literarno popotovanje med znaki, ki ga prekinjajo črno-bele fotografije. Nicholas Bourriaud jih pojmuje kot simbol mutacije v našem zaznavanju prostora in časa, v katerem se zgodovina in geografija medsebojno oplajata, izrisujeta poti in pleteta mreže. Drugi primer je delo Oliverja Frljića, bosansko-hrvaškega gledališkega režiserja, ki v svojih šokantnih predstavah posega po lastnih osebnih, vojnih in političnih travmah, da bi lahko zastavljal univerzalna vprašanja o mejah umetniške in družbene svobode, odgovornosti posameznika in skupnosti, strpnosti in stereotipih.

Če je Sebald v svojih kritikah sodobnega sveta impliciten, je Frljić ekspliciten, že skorajda manifestativen. Prepričan je, da

ne moremo prenehati biti del strukturalnega nasilja, vse dokler živimo v ekonomsko-političnem sistemu, v katerem živimo. Strukturalno nasilje je inherentno neoliberalnemu kapitalizmu in temu pripadajoči politični reprezentaciji. Ta sistem se ne more spremeniti skozi institucije tega istega sistema. Njegove institucije niso sredstvo sprememb, ampak ohranjanja obstoječega sistema. (Toporišič 4)

Toda oba umetnika družijo posebna oblika dekonstrukcije realnosti prek priklica preteklosti, ki ustvarja posebne politike proze in gledališča.

Naš namen je izrisati teren sodobnih subjektivnosti na področju literature in gledališča oziroma uprizoritvenih umetnosti. Onkraj preučitve izpodbijanja subjektivnih pozicij bomo zasledovali dve umetniški figuri, ki prestopata meje in naseljujeta premična bojišča današnje

¹ Glokalno družbo in glokalizacijo razumemo v smislu sociološke interpretacije tega pojma, kot jo je razvil Roland Robertson: trčenje eksternih homogenizirajočih procesov in lokalnega, ki jih diverzificira (Robertson 27). Razumevanje dopolnjujemo z Juvanovo opredelitvijo svetovne književnosti, ki je vedno »že 'glokalizirana', se pravi navzoča prek omrežja lokalnih vpisov, predstavitev, miselnih predstav in perspektiv« (Juvan, »Svetovni« 188).

Evrope ali širšega sveta. Poskušali bomo razumeti dialektiko umetnosti in družbe, znotraj katere fluidni, neobvladljivi subjekti nenehno spreminjajo obrise. Kritiški konsenz o tem, da se sodobna umetnost prvenstveno ukvarja z realnim, bomo postavili pod vprašaj ter poskušali opisati, kako sodobno gledališče in književnost krmarita po kompleksnosti diskurza in družbene resničnosti neoliberalizma v dobi terorizma. Pogledali bomo, kako se umetnost pogaja, kako sodeluje v diskurzivnem pretoku zgodb, idiomov, polemik, pričevanj in delčkov (dez)informacij pri soočanju z globalnimi negotovostmi.

Poseben status kulture in umetnosti v sodobnem svetu

Začnimo z detekcijo statusa kulture in umetnosti v sodobnem svetu, kot ga v razpravi »Svetovni literarni sistem« izpostavlja Marko Juvan. Ko govori o literarnem sistemu, razume status obeh kot kompleksno topologijo, v kateri se križajo

različne ravnine: ravnina besedil in medbesedilnih razmerij, ravnina transferjev predmetov, institucionalnih matric, struktur in kulturnih praks, infrastrukturna ravnina transnacionalnih socialnih mrež, medijev, ustanov in kanonov, pa tudi ravnina pojmov, zavesti in imaginacije. (Juvan, »Svetovni« 205–206)

Svetovno književnost razume kot »glokalno«, dostopno »le prek lokaliziranih arhivov kulturnega spomina in partikularnih kognitivnih, jezikovnih perspektiv« (prav tam). Iz teh se »svetovna književnost razrašča kot micelij variantnih korpusov, reprezentacij in sistematizacij. Svetovna književnost se strukturira v serijah dislociranih vpisov, ki so predmet refleksije in obdelave v različnih literarnih sistemih« (prav tam). Njegovo analizo, ki med drugim izhaja iz Deleuze-Guattarrijevega koncepta micelija,² lahko z lahkoto prevedemo tudi na polje sodobnih uprizoritvenih praks in »uprizoritvenega sistema«.

Toda najprej jo povežimo s fikcijskim sistemom W. G. Sebalda, za katerega je značilno, da oblikuje žanr svoje pisave s pomočjo sinteze vrste drobnih žanrov: biografije, avtobiografije, dnevnika, potopisne proze. Tem drobnim literarnim žanrom doda tudi neliterarne oblike, kakršni sta beležka ali družinski album, ki jih povezuje, da bi

² Pri tem se nanašamo na njun esej-knjigo *Micelij*, v kateri izpostavita Deleuze in Guattari dva tipa znanosti: znanost linearnega spoznavanja resnice; ter sodobno znanost, ki ne napreduje linearno, temveč se cepi (micelij) in vije v več različnih smeri, vselej spremenljivi in v nastajanju (Deleuze in Guattari).

prekinil avtomatizirano recepcijo pri bralcu. Hkrati s posebno obliko potujevanja, ki je vezana na kombinacijo žanrov in njihovih literarnih in neliterarnih taktik, svojo literaturo s pomočjo priklicev »arhetipskih« travmatskih podob prve in druge svetovne vojne vključi v pretok označevanj in predstavljanj, ki gradijo družbeno resničnost.

Tako ustvarja singularen sinkretični žanr, v katerem se lahko romanu kot modernističnemu žanru *par excellence* dialoško pridružijo drugi žanri ter ustvarijo medbesedilno, medžanrsko in celo medmedijsko vezljivo strukturo. Za to strukturo je značilna dinamika prehajanja in medsebojnega oplajanja žanrov tako na ravni fabule kot sižeja. Pri tem Sebald ustvarja neko novo formo, ki prestopa v metažanr, ta pa prebija meje že znanega, kot da bi konstruiral večje, nedokončano, mogoče celo nedokončljivo, zvrstno hibridno delo, a v osnovi še vedno pripovedno-fikcijsko. Kot da gre za nekakšno melanholično obarvano predelavo Balzacove moderne epske strukture iz *Človeške komedije*, ki se citatno pojavi tudi v zadnjem delu Sebaldovega »romana« *Austerlitz*.

Učinek resničnosti in presunljive stvarnosti

Zdi se, da je Sebaldov postopek, ki je vseskozi skrbno načrtovan in strukturiran, eden od možnih odgovorov na stanje sodobne proze, kot ga v eseju »Žalovanje duha«, posvečenem avtorjevi prozi, detektira Susan Sontag: kot »neizprosni upad literarnih ambicij in hkratni vzpon mlačnosti, gostobesedne plehkosti in brezumne krutosti kot normativne leposlovne tematike« (Sontag, »Žalovanje« 239). Pri tem mu uspeva, da njegove »fikcije« – in njihova spremljajoča vizualna ponazoritev – pritirajo učinek resničnosti in presunljive skrajnosti (241). Prav ta silovit učinek resničnosti je točka, ki nas v Sebaldovem literarnem postopku zanima. Gre za poseben postopek, s pomočjo katerega doseže, da si fikcija in »fakcija« nista v nasprotju, temveč da s pomočjo dialoškega odnosa, ki ga izpostavi med različnimi literarnimi, besedilnimi in vizualnimi postopki, strukturira svoja romaneskna »žalovanja«. Kot bomo videli v nadaljevanju razprave, podobne postopke, le da znotraj drugega medija, gledališča, uporablja tudi Frljić.

V Sebaldovem pisanju, ki meša izmišljije in dokumente, smo tako kot v romanu *Saturnovi prstani* priča izmenjavam in prehajanjem med preteklim in sedanjim. To povzroča heterohronično časovnost, ki pisatelju omogoči, da razišče in med seboj poveže dve osrednji temi: čas in spomin. Spomin je pri njem tako oseben kot zgodovinski. Spomnimo se samo na uvodno poglavje iz omenjenega romana, ki se v umetelnem

in skorajda neopaznem loku premakne iz Suffolka v avgustu 1992 k bolnišnici leta 1993, pa h Kafki, spominom na pripovedovalčeve prijatelje in zgodovini umetnosti v sedemnajstem stoletju. Te premike med drugim omogoča multimodalnost romana, ki ob besednem gradivu uporablja tudi ikonografsko-dokumentarno gradivo fotografij ter tako prepleta heterogene verbalne in neverbalne znake v nove kombinacije. Bourriaud to značilnost interpretira kot altermodernistično »valoriziranje povezav, ki se vzpostavljajo med besedili in podobami, kot posebne poti, ki jih vzpostavijo umetniki v multikulturni pokrajini, prehode, ki jih postavljajo, da bi povezali načine izražanja in komunikacije« (Bourriaud, *Radical* 44).³ Sebald torej s svojimi literarnimi in poetološkimi postopki nasploh »kaže, kako spomin na pretekle ljudi in dogodke v naših življenjih kot nekaj, kar nas straši, oblikuje prostor okoli nas« (129).

Vprašanje, ki si ga pri tem zastavljamo skupaj z Markom Richardom McCullohom, je naslednje: mar lahko Sebald res interpretiramo kot »pisatelja, ki izhaja iz svojega poznavanja literature in literarnih obdobj, da bi ustvaril novo vrsto dokumentarne fikcije, ki veliko dolguje« Borgesu, Kafki, Bernhardu, Nabokovu in celo Stendhalu ter seveda Ecu in Calvinu, a se od postmodernistične proze bistveno razlikuje v tem, da ne »fikcionalizira dejstev«, temveč »dejstva dela fiktivna tako, da jih globinsko zveže s formami svojih pripovedi do te mere, da se zdi, kot da dejstva nikoli ne bi pripadala resničnemu svetu?« (McCulloh 25).

Proza kot notranje gledališče

V intervjuju za neko nizozemsko televizijo je Sebald leta 1998 izpostavil svoj odnos do preteklega, sedanjega in prihodnjega, ki razkriva načine njegove percepcije in uokvirjanja sveta:

Prihodnost me v nekem smislu ne zanima, tako kot ne zanima figure pripovedovalca, saj dejstvo, da vemo, kaj počnemo, lahko rodi samo bojazen, da bo prišlo do uničenja in da je preteklost kljub svojim strašljivim epizodam neke vrste zatočišče, saj je bolečina, ki si jo občutil, že mimo ... Zato prisotnost

³ Na podlagi Bourriaudove teorije Alison Gibbons v knjigi *Routledge Companion to Experimental Literature* posebno poglavje posveti prav altermodernistični prozi, ki jo po njenem mnenju zaznamuje poseben odnos do forme, časa in identitete. Predmet njene obravnave je ob avtorjih 21. stoletja (Liam Gillick, Brian Castro, Charles Avery) prav Sebaldova specifična proza. Vsi prevodi iz tujejezičnih virov so delo Tomaža Toporišiča.

preteklosti premore nekaj zelo ambivalentnega. Po eni strani nas bremeni, je težka, šibimo se pod njo, na drugi strani pa razpolaga z nečim, kar nas osvobaja pred omejitvami sedanjosti. (Sebald, *History – Memory – Trauma* 24)

Sebald v svojih delih proizvede zavest, ki spominja na gledališče in povezuje spomine, halucinacije, varljivi spomin, sanje, samogovore in neskončen tok sprotnih zaznavanj. McCulloh v poglavju svoje knjige, naslovljenem »Mešanje dejstev, fikcije, aluzije in spominjanj«, predlaga metaforo za Sebaldovo prozo kot notranje gledališče, katerega »lastnik je hkrati igralec, publika in dramatik« (25). Ta metafora nas vodi k Frljiću, k njegovemu gledališču, ki prav tako ustvarja povezave izmišljij in dejstev. Tako kot Sebald tudi Frljić ustvarja *une salle des pas perdus*, prostor izgubljenih korakov, v katerem bivata avtor z označevalci, katerih označencev nikakor ni lahko iskati in najti, ter bralec, ki ga avtor zvabi na popotovanje med označevalci in označenci. Bralec je zabljen v umetelne arhitekture Sebaldove proze (in Frljićevega gledališča), v katerih se bo srečeval s pripovedovalcem (ali pripovedovalci – igralci), ne da bi mu to omogočalo bodisi enoznačno identifikacijo bodisi jasno distanco. Srečevanja v tekstu in v gledališču zato niso nič manj intenzivna. Sebald nagovarja bralce, ki vedo, kako se bere. Za take gledalce ustvarja svoje predstave tudi Frljić. Oba se igrata z bralcem oziroma gledalcem, igrata se skrivalnice sodobne civilizacije, ki priklicuje teme zgodovine, da bi spregovorila o sedanjosti in (odvisno od želje in projekcije bralca oziroma gledalca) morda tudi o prihodnosti. Oba uporabljata princip ponavljanja, ki – tako kot pri Italju Calvinu – zahteva bralčevo in gledalčevo soodgovornost pri ustvarjalnem branju teksta in predstave. Oba rušita bralčev oziroma gledalčev horizont pričakovanja, hkrati pa se poigravata z iserjevskim implicitnim bralcem.⁴

Dekonstrukcija in ironiziranje horizonta pričakovanja

Oba avtorja, ki sta predmet naše obravnave, dekonstruirata in ironizirata horizont pričakovanja kot civilizacijski dosežek, saj je metafora, ki jo največkrat uporabljata kot cilj tega pričakovanja, smrt, njena neiz-

⁴ Pri tem mislimo na lastnost, ki jo ob Iserju izpostavlja Mateja Pezdirc Bartol v razpravi »Vloga bralca v poglavitnih literarnoteoretičnih smereh 20. stoletja«, ko opozarja na posebno interakcijo med delom in bralcem, zanimivo tako za proces branja Sebaldove proze kot za proces gledanja Frljićevih predstav: »Izraz označuje aktivno udeležbo bralca v bralnem procesu, a izraz ne pripada ne besedilu ne bralcu, temveč obema, saj vključuje predstrukturo besedila in bralčeve aktualizacije možnega pomena« (Pezdirc Bartol 44).

bežnost in njena ponavljanja. To je lahko moteče za bralce in gledalce, ki pričakujejo bodisi hermenevitično bodisi mimetično gotovost, tako kot je lahko v užitek bralcem in gledalcem, ki jim je blizu npr. upiranje interpretaciji, značilno za besedila Franza Kafka ali Heinerja Müllerja. Tako Sebald kot Frlić se poigravata s serijo teoretskih in civilizacijskih označevalcev in novodobnih mitologij, npr. s smrtjo avtorja in z rojstvom bralca, ki ju parataktično interpretirata z ironijo. Oba imata že skorajda »patološko« izostren čut za realnost, ki pa jo podajata znotraj različnih medijev in kulturno-političnih kontekstov, vsekakor pa ju družita njuna sposobnost, da ustvarita negotovost in nas destabilizirata.

Frlić v intervjuju pred premiero predstave *Naše nasilje in vaše nasilje* to negotovost izpostavi kot bistvo svoje režijske poetike:

Mislím, da je prav situacija, v kateri gledalcu umanjka okvir, ki bi jasno določil, v katerem modusu deluje predstava – ironičnem ali neironičnem –[,] največja kvaliteta predstave *Naše nasilje in vaše nasilje*. Toda spomnimo se: tudi Handkejevo *Zmerjanje občinstva* kljub temu, da je eno izmed ključnih dramskih besedil, ki razgrajuje različne tipe gledališkega mimezisa in ideologije, na katerih ta počiva, v institucionalnem meščanskem repertoarju nikoli ni dobilo državljsanske pravice. Sam si nikakor nisem zadal za cilj, da bi postal neke vrste moralni arbiter. Tudi sam sodelujem v proizvodnji strukturalnega nasilja, ki je nujno za »normalno« delovanje Evrope. (Toporišič 4)

Pri tem oba izhajata iz svoje biografije, ki v veliki meri usmerja recepcijo njenih del. Sebald iz svoje zgodbe med vojno, leta 1944 rojenega Nemca, Frlić iz svoje zgodbe najstniškega begunca iz etnično mešane bosanske družine v času vojne v bivši Jugoslaviji in njenih posledic. Oba izhajata iz fragmentarnosti, v kateri del nadomešča odsotno celoto. Njune travmatizirane, fragmentirane in prekinjane pripovedi kodirajo različne diskurze na poseben, avtentičen način, ki nas opozarja, da živimo v času negotovosti, v kateri so naši spomini in naša psihična sedanost napolnjeni z nedokončanimi fragmenti in sledmi spominov in vedenj. Kinetičnost našega gibanja v sedanosti za prihodnost ves čas prekinjajo rezi, trenutki *stasis*, v katerih fragmenti razrezujejo prostore bivanja in nas vztrajno vračajo v travmatično preteklost, iz katere se vrnemo v nevzdržno sedanost. Tako kot Sebaldove knjige povezujejo zamrznjene podobe fotografij in neustavljivo gibčen spomin, Frlić vratolomno sedanost slika prek intenzivnih fragmentov, ki jih zamrzne, s smrtjo, z nasiljem.

Gledališče kot učenje gledanja

Oliver Frljić na več mestih poudarja, kako se je v svojem gledališkem delu predvsem učil gledati. Prepričan je, da je ugledati stvari na pravi način že prvi korak k spremembi. Hkrati pa razume gledanje v njegovi protislovni dvojnosti: kot emancipatorno prakso, a tudi instrument družbene kontrole, represije in izkoriščanja. Zanima ga, kako daleč gre lahko v času njegovega (in naših) življenj družba kontrole.

Juvan v razpravi »Od političnega gledališča v jugoslovanskem socializmu do političnega performansa v globalnem kapitalizmu: primer Slovenskega mladinskega gledališča« opozarja, da »postdramsko gledališče prehaja v performans in neposredno obravnava globalne politike ter protislovja, ki se lokalno kažejo tudi v slovenski nacionalni državi, a jim vodilna občila navadno zmanjšujejo pomen, jih zanemarjajo oziroma prilagajajo ideologijam nacije in globalizacije – na primer vprašanje latentne ksenofobije in zatiranja manjšin« (553–554). Kot enega najbolj eklatantnih primerov tovrstnega gledališča navaja Frljića in njegovo predstavo *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, ki jo razume kot del političnega gledališča 21. stoletja, ki »ne obnavlja več velike pripovedi o revoluciji, temveč se raje posveča malim pripovedim in lokalnim dogajanjem, v katerih stopajo v ospredje razredni, spolni, etnični in drugi identitetni spori pod svetovno vladavino transnacionalnega finančnega kapitalizma« (554).

Rušenja in ponovne vzpostavitve iluzij

Frljić v svojih političnih predstavah kot kritikah neoliberalizma izhaja iz Gramscijeve misli, iz njegovega koncepta hegemonije, ki vključuje posebno vrsto konsenza: določena družbena skupina prikazuje svoje partikularne interese kot interese družbe v celoti. Da bi pri gledalcih dosegel prekinitve avtomatizirane recepcije in hkrati opozoril na hegemonijo, Frljić vztrajno ruši gledalčev horizont pričakovanja, hkrati pa tudi to, kar Juvan označi s pojmom »udobje estetske distance«. Pri tem v monologu, v katerem igralec politično nekorektno obračunava z občinstvom, uporabi neoavangardno metodo Petra Handkeja in njegovega slovitega *Zmerjanja občinstva*. Hkrati pa predstavo gradi na tehniki ponavljajočih se rušenj in ponovnih vzpostavitvev iluzij v prizorih vojnih pobojev. To sam razlaga takole:

Skozi inflacijo smrti, skozi nenehno ponavljanje neponovljivega poudariti gledališki mehanizem, ki vedno ostaja reprezentacija določene zunanje resničnosti [...]. Ponavljanja smrti, ki se na odru pojavljajo v skoraj pravilnih intervalih in po katerih izvajalci »oživijo«, razkrije zastoj gledaliških reprezentacijskih mehanizmov. Prav ti mehanizmi za proizvodnjo fikcije, ki najpogosteje ostajajo skriti, izrinejo vsakršen vsebinsko-tematski okvir in tako ostanejo edini vidni. (Frljić s. p.)

Frljić se zaveda, da je umetnost zgolj še en instrument reprodukcije interesov in vrednosti privilegiranih družbenih skupin. Da bi prekinil prikrito reproduciranje ideologije, ki želi zadržati družbeni *status quo*, njegove različne neenakosti in nepravilnosti ter strukturnega nasilja, predstavam namerno odvzame podlago v gledaliških kodih, ki jih je ustvaril družbeni sloj, ki mu pripada tudi gledališka kritika in jih je kot taka proglasila za univerzalno estetsko vrednost. Pri tem nastane bistveni premik od političnega gledališča poznega socializma v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ki je še vedno ustvarjalo politično na podlagi dramatike in fikcije:

V najradikalnejših oblikah današnjega slovenskega političnega gledališča, ki prehaja v performans, pa igralci/performerji ne predstavljajo več drugih oseb (herojev zgodovine), pač pa predstavljajo same sebe kot dejanske posameznike z lastnimi izkustvi ali pa nastopajo kot utelesitev banalnosti zla, politično nezavednega, spontanij ideologij vsakdanjega življenja in družbenih habitusov (v pomenu Brechtovega pojma *gestus*). Dramsko predlogo predstave pri tem spodrinejo dokumenti, življenjepise ali dialogi, ki jih napišejo ali improvizirajo igralci in performerji. (Juvan, »Od političnega« 556)

Gledališče kot poskus izbrisa amnezije spomina

Frljić v predstavah *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*, *Naše nasilje in vaše nasilje* in *Kletev* opozarja, da živimo znotraj polja *transkulturnega biznisa*, ki umetniška dejanja vztrajno podreja možnosti eksploatacije s strani transpolitičnega, globalističnega ekonomsko-političnega lobija. Jasno mu je, da danes gledališče (tako kot sleherno umetniško delo v dobi tehnične reprodukcije) ne more ubežati družbenoekonomsko-tehnoški prevladi, ki določa njeno estetsko dimenzijo. Zato se, podobno kot Sebald, a znotraj poetološko skorajda radikalno nasprotne politizacije, usmerja v poskus izbrisa vsesplošne amnezije, ki smo mu priča na začetku 21. stoletja.

Neprestano nas z besedami in dejanji igralcev-izvajalcev na odru opozarja, da gledamo fizična in fenomenalna telesa izvajalcev, ki so,

kar so, igralci, in to ostanejo tudi v trenutku »prevzemanja« začasnih vlog. Tako kot Handke tudi Frljić opozarja: »'Ta oder ne predstavlja ničesar [...]. Ne vidite nobenih predmetov, ki bi se pretvarjali, da so drugi predmeti [...]. Čas na odru se ne razlikuje od časa izven odra.' S pozdravom Stanislavskemu in tradiciji dramskega iluzionizma govornici ugotavljajo: 'Ne delamo, kot da'« (Garner 153). Toda obenem se zaveda, da je popoln izstop iz reprezentativnosti nemogoč, tako kot je nemogoča oziroma naivna schechnerjevska ali akcionistična vizija, da performativna avtopoetična povratna zanka omogoča preseganje logike tekstualne kulture in referencialne funkcije.

Kot v razpravi »Kontingentnost in naključnost kot ruševini časa: besedilo, podoba in gibanje v *Saturnovih prstanih* W. G. Sebalda« opozarja Thomas Elsaesser, fikcijo Sebaldovih romanov naseljujejo »ruševine – ruševine stavb, teles, življenj« ter »simptom nečesa drugega, saj sta naključje in možnost prav tako ruševini: sicer bolj ruševini časa kot pa prostora, a vendarle ruševini (konteksta, redu, zasnove in usode)« (30). Frljićeve predstave pa naseljujejo trupla, ki pričajo o akutni krizi etike v sodobnem svetu. Tako Sebald kot Frljić uporabljata biografijo kot enega »od načinov, na katere se v naši kulturi kaže želja, da življenje odrešimo, ga rešimo (ali mu sodimo)« (31). In ko Elsaesser poudarja, da je »to, kar počne Sebald v svojih zgodbah – reševanje življenj, ki bi sicer utonila v pozabo, v evropski domišljiji močno ukoreninjeno zaradi milijonov življenj, ki so jih med drugo svetovno vojno in holokavstom uničili in pokončali Nemci« (prav tam), Frljić holokavst naseli v spomin celega stoletja in tudi novega tisočletja: od vojne v bivši Jugoslaviji preko pobojev v Ruandi do čisto sveže begunske in humanitarne krize v Siriji in Evropi.

Oba naseljujeta svojo prozo in gledališče s polfiktivnimi in polavtentičnimi liki, ki jih kot bralci in publika srečujemo na različnih krajih in v različnih časih. In če »fotografije in razglednice, ki jih [Sebald, op. p.] tako premišljeno umešča med strani svojih knjig, besedila ne ilustrirajo in se od njega hkrati tudi ne ločujejo, temveč vabijo k naključnim srečanjem in nenadnim spoznanjem, ki si jih med besedilom in odrom ustvarjamo mi kot bralci in ki tako postajajo še en nabor ločil v toku poročanega govora« (34), nekaj podobnega z različnimi taktikami dosega tudi Frljić: s ponavljanjem gest in vizualnih, glasbenih in besedilnih motivov zgradi sicer fragmentarno strukturo, ki pa pripoveduje zgodbe. Včasih te zgodbe nastajajo vzporedno in v sozvočju besede, podobe in zvoka, včasih med njimi nastajajo razmerja kontrapunkta. Johannes Birringer ta proces interpretira kot posebne vrste »ritualizirano semiotiko«, znotraj katere so »ikonografija in znaki groze uporabljeni z namenom, da bi izzvali šok tako za levi kot desni

ideološki spekter, tako napadejo nasilje terorja in razkrijejo radikalna slepila konsenza, samozadovoljstva ali 'samozadovoljne humanitarnosti'« (Birringer 642).

Gledalec kot sekundarni očitavec

V večini svojih predstav Frljić uporablja gledalca kot očitavca, ki (podobno kot pri Sebaldu bralec, ki ga pripovedovalec pritegne v misterije posledic holokavsta) prek gledališke recepcije postane sekundarni očitavec, nekdo, ki sledi primarnim očitavcem zgodovinskih dogodkov oziroma pričevanju o njih.

Najpretresljivejša je v tem smislu njegova predstava *Kukavičluk* (Strahopetnost), ki tematizira žrtve genocida v Srebrenici in soodgovornost srbske gledališke in kulturne srenje. Skozi očitavstvo občinstva vpelje »odgovornost za to, kar fizično doživijo na odru, oziroma to, kar registrirajo s svojimi očmi in ušesi« (Jakiša 87). V predstavi Frljić izvede posebno obliko potujitvenega efekta, v katerem združi travmatične transformacije gledalca in tehniko estetske prekinitve, ki naj bi v najboljšem primeru proizvedla emancipiranega gledalca v Rancièrejevem smislu: odgovornega sodelujočega gledalca predstave. Pri tem, kot opozarja Jakiša, izvede svojevrstno inverzijo običajnega sodnega procesa: »Na samem začetku se izrečejo obsodbe, sama predstavitev primera in zasliševanje prič pa temu šele sledita, vse do zaključka prizora o Srebrenici, ko se zasliševanje prekine in preberejo obtožnico« (89).

S tem Frljić uvede elemente gledališča zatiranih v tradiciji Augusta Boala, ki prinesejo izmenjavo vlog med izvajalci in občinstvom. Tako prav občinstvo pravzaprav prisili v dejavno participacijo. Ta pristop je zelo daleč od Sebaldovega taktiziranja in namernega izogibanja odkritim politikam proze, a učinek na gledalca kljub temu ni radikalno drugačen. Tako kot ne moremo zatrditi, da je politični domet Frljićevega gledališča daljši od tistega Sebaldove proze. Na Frljićevo političnost v svojem zapisu o predstavi *Naše nasilje in vaše nasilje* (sicer ob drugih predmetih primerjave) opozori tudi Birringer, ki zapiše:

[P]rav ta glasnost učinkovanja me kot gledalca izklopi. Sprašujem se, ali sodobne plesne predstave, ki za dosego ciljev uporabljajo bolj abstraktne miselne tehnike rituala, subtilnejše tone, lahko prodrejo globlje, nas pripeljejo do tega, da prisluhnemo drugače. In sprašujem se, ali njihov odmik od političnega senzacionalizma lahko oblikuje druge vrste zavedanja ali mobilizira druge vrste skupnosti, ki niso celostne ali združene in si ne delijo istega, ciničnega obupa ali politične razočaranosti. (642)

Toda to ne spreminja dejstva, da je tako Frljičev kot Sebaldov namen dekonstrukcija preostankov kolonialističnega diskurza prvega sveta oziroma Zahodne Evrope. Na to ob Frljiču opozarja kritičarka revije *Theater Heute* Eva Behrendt, ko poudari, da režiser napada »vzvišeni in po izvirnosti in prefinjenosti hlepeči okus srednjeevropske gledališke in kulturne elite« (Behrendt 7).

Umetnost za globalno družbo spektakla in akutne krize etike

Sebaldovo prozo in Frljičeve predstave nedvomno družijo poseben avtorski etični angažma, ki je hkrati zavest o nujnosti iznajdbe novega jezika za umetnost v »globalni« družbi spektakla in akutne krize etike. Za oba je značilen pristop, ki ga kanadski kritik Raymond Bertin v reviji *Jeu, Revue du théâtre* sicer izpostavi ob Frljiču: »[D]emonstracija nesmiselnosti vojne in nacionalizmov, toda hkrati tudi refleksija in preizpraševanje gledališča samega, vloge umetnika, odgovornosti vsakogar v času vojne in po njej« (s. p.). Oba odslikavata posebno dialektiko umetnosti in družbe, v kateri fluidni, neobvladljivi subjekti nenehno spreminjajo obrise. Oba pokažeta, da lahko sodobno gledališče in književnost krmarita po kompleksnosti diskurza in družbene resničnosti neoliberalizma, nenazadnje tudi v dobi terorizma. Vsak znotraj svojega medija ustvarjata sinkretične žanre, v katerih se lahko prozi in gledališču dialoško pridružijo drugi žanri ter ustvarijo medbesedilno, medžanrsko in celo medmedijsko vezljivo strukturo. Ta je pri Sebaldu implicitno, pri Frljiču pa eksplicitno politična. Pri obeh pa se razkriva to, kar je ob Sebaldu lucidno ugotovil Elsaesser: da »anticipira drugo plat medalje ali temno plat Facebooka, Twitterja in naših obsesivnih online življenj: navsezadnje le-ti predstavljajo pristne poskuse 21. stoletja, da bi se rešili pred gotovim zavedanjem naše smrtnosti« (Elsaesser 35). Sebald »intuitivno tipa enaindvajseto stoletje, medtem ko piše v dvajsetem stoletju in zanj« (prav tam). Tako podaja »ultimativni Facebook nemrtvih svojega lastnega nesrečnega stoletja« (prav tam). S Frljičem pa ga družijo posebna sposobnost proizvajanja nečesa, kar bi lahko označili s sintagmo silovit učinek resničnosti.

LITERATURA

- Behrendt, Eva. »Was hat das mit mir zu tun? Arpad Schilling, Oliver Frljič und Andras Dömötör kommentieren in Wien und Berlin Europas Ruck nach rechts«. *Theater Heute* (2016): 4–9.
- Bertin, Raymond. »Maudit soit le traître à sa patrie! Théâtre extrême«. *Jeu*. Splet. 23. okt. 2017.

- Birringer, Johannes. »Really Actually Windy: On Environments, Technologies, and Dividual Performances«. *Theatre Journal* 68.4 (2016): 633–647.
- Blackler, Deane. *Reading W. G. Sebald: Adventure and Disobedience*. Rochester: Camden House, 2007.
- Bourriaud, Nicolas. »Altermodern«. *Altermodern: Tate Triennial*. London: Tate Publishing, 2009. 11–23.
- — —. *The Radicant*. New York: Lucas & Sternberg, 2009.
- Elsaesser, Thomas. »Kontingentnost in naključnost kot ruševini časa: besedilo, podoba in gibanje v Saturnovih prstanih W. G. Sebalda«. Prevedla Ana Beguš. *Primerjalna književnost* 37.2 (2014): 25–37.
- Deleuze, Gilles, in Felix Guattari: *Micelij – esej*. Prev. Jana Pavlič. Koper: Hyperion, 2000.
- Frljić, Oliver, Borut Šeparović in Tomaž Toporišič. »On Theatre Corpses«. *Mladinsko Theatre*. Splet. 13. okt. 2017.
- Garner, Stanton B., Jr. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994.
- Gibbons, Alison. »Altermodernist Fiction«. *Routledge Companion to Experimental Literature*. Ur. Bray, J., A. Gibbons, in B. McHale. London, New York: Routledge, 2012. 238–252.
- Jakiša, Miranda. »The Evidence of Srebrenica: Oliver Frljić's Theater Court in Cowardice«. *Post-Yugoslav Constellations: Archive, Memory, and Trauma in Contemporary in Bosnian, Croatian, and Serbian Literature and Culture*. Ur. Vlad Beronja in Stijn Vervaeke. Berlin, Boston: De Gruyter, 2016. 83–98.
- Juvan, Marko. »Svetovni literarni sistem«. *Primerjalna književnost* 32.2 (2009): 181–212.
- — —. »Od političnega gledališča v jugoslovanskem socializmu do političnega performansa v globalnem kapitalizmu: primer Slovenskega mladinskega gledališča«. *Slavistična revija* 62.4 (2014): 545–558.
- Lehmann, Hans-Thies. »Politično v postdramskem«. Prev. Anina Marn. *Maska* 17.3–4 (2002): 6–9.
- McCulloh, Mark Richard: *Understanding W. G. Sebald*. Columbia: University of South Carolina Press, 2003.
- Pezdirc Bartol, Mateja. »Vloga bralca v poglavitnih literarnoteoretičnih smereh 20. stoletja«. *Jezik in slovstvo* 45.5–6 (2000): 195–206 in 243–252.
- Robertson, Roland. »Glocalization: Time – Space and Homogeneity – Heterogeneity«. *Global Modernities*. Ur. M. Featherstone, S. Lash, S. in R. Robertson. London: Sage Publications, 1995. 25–44.
- Sebald, Winfried Georg. *Izseljeni*. Prev. Štefan Vevar. Študentska založba: Ljubljana, 2001.
- — —. *History – Memory – Trauma*. Ur. Scott Denham in Mark McCulloh. Berlin: De Gruyter, 2006.
- Sontag, Susan. »Žalovanje duha: Sebaldova popotovanja po sledih preteklosti«. Sebald, Winfried Georg. *Izseljeni*. 237–248.
- Toporišič, Tomaž. »Pet vprašanj za Oliverja Frljića = Pet pitanja za Olivera Frljića«. *Gledališki list Slovenskega mladinskega gledališča in Hrvaškega narodnega gledališča Ivana pl. Zajca Reka – sezona 2016/2017* 1 (2016): 4–6.

W. G. Sebald and Oliver Frljić or How Can Art Negotiate the Discursive Circulation of (Mis) Information in the Face of Global Insecurities?

Keywords: art and society / German literature / Sebald, Winfried Georg / contemporary theatre / Frljić, Oliver / politics of stage / politics of fiction / Slovene theatre / alter-modernism / glocal society

For the purposes of our examination of how literature and art take part in the circulation of significations and representations in the construction of social reality, the essay uses two examples. The first is the novels by Winfried Georg Sebald, with his wanderings between 'signs', punctuated by black and white photographs that Nicholas Bourriaud defines as emblematic of mutations in our perception of space and time, in which history and geography operate a cross-fertilization, tracing out paths and weaving networks. The second example is Oliver Frljić, a Bosnian-Croatian theatre director, with his disturbing, shocking performances in which he uses his own personal, wartime and political traumas to ask the universal questions about the boundaries of artistic and social freedom, individual and collective responsibility, tolerance and stereotypes. Beyond examining the contestation of subject positions, the essay follows border-crossing figures to the shifting battlefields of today's Europe and beyond. It concentrates on the dialectics of 'art' and 'society', where fluid, uncontainable subjects are constantly pushing the contours. Revising the critical consensus that contemporary art primarily engages with the real, the essay describes how present-day theatre and fiction navigate the complexities of—the discourse as well as the social realities of—neo-liberalism in the age of terrorism. We are interested in ways art negotiates, inflects, and participates in the discursive circulation of stories, idioms, controversies, testimonies, and pieces of (mis)information in the face of global insecurities.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 7.01:316.7

821.112.2.09Sebald W.G.

792(497.4)Frljić O.

Družba v slovenski dramatiki pod socializmom in danes: primer dveh dram Dušana Jovanovića in Simone Semenič

Gašper Troha

Filozofska fakulteta, Ljubljana, Aškerčeva 2, SI-Ljubljana
trohag@ff.uni-lj.si

Razprava preko primerjave Vojaške skrivnosti Dušana Jovanovića iz leta 1983 in drame tisočdevetstoenainosemdeset Simone Semenič iz leta 2013 raziskuje podobo družbenega sistema v slovenski dramatiki. Pokaže, kako je slednja odvisna od zgodovinskega trenutka in avtorjeve družbeno-kritične drže. Še več, na to podobo v veliki meri vpliva položaj dramatike in gledališča v sodobni družbi.

Ključne besede: sodobna slovenska dramatika / politično gledališče / socializem / Semenič, Simona / Jovanović, Dušan

Slovenska dramatika druge polovice 20. stoletja je bila večinoma kritična do sočasnega družbenega sistema. Na različne načine je tematizirala njegove paradokse in iskala možne rešitve. V tem času je po mnenju Lada Kralja prevladoval žanr drame absurda, ki je z groteskno ironijo secirala družbene ideologije, predvsem socialistično utopijo, ki je vedno bolj razpadala oz. se je spreminjala v svoje nasprotje, distopijo. »Zoolingvistični mirakel v treh nizih in dveh predahih« z naslovom *Vojaška skrivnost*, ki ga je leta 1983 napisal Dušan Jovanović, je eden od primerov takšne kritike. V njem vodja zoolingvističnega inštituta, dr. Medak, ki »je biolog starega kova. Zaljubljenec v skrivnosti naravnih zakonov. Fantast. Mika ga nemogoče« (56), takole govori o svoji utopiji – projektu, ki naj bi pripeljal do človeškega razumevanja živalske govorice:

Medak: Ne moremo se preHITEVAT! Ne moremo z glavo skozi zid! Pri poskusih neposrednega prevajanja živalske govorice v našo – se je stvar vseskozi zatikala, se zatika in se bo še naprej zatikala!

Strel (stoično): Zatikala se bo še nekaj časa, potem pa nič več.

Medak: Za tako velikanski skok – v tej državi, takšni, kakršna je – ni pogojev! Ni pogojev zunaj nas, ni jih v nas: enostavno nismo pripravljeni! [...]

Strel: [...] Samo majhen korak vam manjka, samo droben premik iz abstraktnega in intuitivnega – v konkretno, življenjsko in uporabno.

Medak: Tako sem jaz mislil zadnjih dvajset let. Zdaj sodim, da sem izčrpal vse možnosti. (59)

Leta 2013 je Simona Semenič napisala dramski tekst z naslovom *tisočdevetstoenainosemdeset*, ki je postavljen v začetek osemdesetih let prejšnjega stoletja, časovno pa nenehno preskakuje med letoma 1981 in 2013. Tu je socialistična družbena stvarnost prikazana skozi oči treh potencialnih glavnih likov (Luka, sedemletnik; Erik, štirinajstletnik; Boris, enaindvajsetletnik). Vsi so del socialistične utopije. Luka postaja pionir:

nada
ja, še nekaj ur in bomo postali pionirji
komaj čakam!

luka
jaz tudi!
a veš, da me je mama zadnjič peljala v dom kulture
a veš, kako lepo je tam
tak lep oder
no, na tistem odru bomo mi povedali pionirsko zaobljubo in potem bomo zapeli mi vsi smo mladi pionirji
mi je mama vse razložila
a ti znaš vse na pamet? zaprisego in himno? (45–46)

Erik in njegov prijatelj Srečko najstniško prekipavata od hormonov, Boris pa je prišel iz vojske na dopust in komaj čaka na službo, ki je še vedno pravica vseh.

boris
ma jaz pa komaj čakam, da grem delat

zmago
ja, sam ti si zmeraj hotel vozit kamion in zdaj ga boš vozil
jaz si nisem želel delat na kurčevi lipi, jebenti
a ti si se na primorju že zmenil?

boris
ja, ja, takoj ko pridem ven, grem delat
komaj čakam, res (68)

Ta podoba družbe je nenehno kontrastirana z letom 2013, torej z neposredno sedanostjo neoliberalizma, kjer Luka postane zmeden pripadnik Slovenske vojske pred odhodom na mirovno misijo v Afganistan, Erikov prijatelj Srečko naredi samomor, ker je homoseksualec, Boris pa ostane brez službe. Socializem, ki se pri Jovanoviću kaže kot negativna utopija, postane pri Simoni Semenič vsaj na prvi pogled nostalglična podoba urejene in pravične družbe.

Kakšna je torej podoba družbe v obeh dramskih tekstih? Je res povsem diametralno nasprotna? Je odvisna od položaja avtorja in literature v družbi? Kakšno pozicijo do družbe zavzemata Dušan Jovanović in Simona Semenič? To so vprašanja, preko katerih bomo skušali osvetliti odnos med dramatiko in družbo v Sloveniji v osemdesetih letih prejšnjega stoletja in danes.

Družba v literaturi. Dušan Jovanović: *Vojaška skrivnost*

»Sarkastična Jovanovičeva misel, da urejena fasada socialistične družbe že zelo blizu površine skriva norost, kaos in slutnjo katastrofe, je realizirana v celi vrsti dramskih tekstov« (Kralj 136), med katerimi Lado Kralj našteva tudi *Vojaško skrivnost*. Jovanović jo je napisal leta 1983, še istega leta pa je bila tudi uprizorjena v SSG Trst v režiji Slobodana Unkovskega. Gre za dramo absurda, ki opisuje zoolingvistični inštitut, ustanovo, v kateri dr. Medak s sodelavci skuša prevesti živalske jezike v človeško govorico. S tem bi lahko razumeli živali in z njimi živeli v sožitju. Seveda je projekt zašel v slepo ulico. Inštitut je postal slaba verzija veterinarske bolnice ali azila za živali z različnimi boleznimi. Sodelavci inštituta imajo različne zasebne interese. Gestrin hoče zbežati na Zahod in tam prodati svoje znanje za trdno valuto, Kozlevčar bi začel s poslom kar na inštitutu, kjer bi živali klal za meso. V to zmešnjavo pride še kontraobveščevalec in vojak Strel, ki prevzame oblast nad inštitutom in uvede izredne razmere. Ko se torej začetna utopična ideja, kot Medakovo izhodiščno prizadevanje imenuje Dragan Klaić v svoji pronicljivi analizi te drame (prim. Klaić 130–133), spremeni v svoje nasprotje, distopijo, Jovanović izvede še en absurden obrat. Medaku in šestletni Alici uspe v njenih prizadevanjih. Medak zleze v Toma (črnega vaškega mačka), Alica pa v Meri (belo angorsko mačko). Še več, s pomočjo živali, konkretno rjavega medveda Boga, ubijeta Strela in Medak konča z repliko: »Odvrzite orožje, eksperiment se nadaljuje« (118).

Čprav gre na ravni prikazanega dogajanja za povsem nesmiselne situacije okrog raziskovanja živalskega govora, so Jovanovičeve alu-

zije na takratno družbo povsem jasne. Živali uprizarjajo samoupravno prakso z nenehnim dogovarjanjem, ki popolnoma blokira vsakršno akcijo; volijo kralja živali, kjer ostane en sam kandidat, stari kralj lev, ki je na koncu tudi izvoljen, kar odraža partijsko kadrovske politiko. Zanimiv je prizor z veterinarjem Kozlevčarjem in snažilcem Franclom na začetku tretjega niza, ko Kozlevčar podaja natančno analizo samoupravnega gospodarstva oz. dogovorne ekonomije, Francl pa s kmečko pametjo gradi njun bodoči posel prodaje živalskega mesa. Na videz nesmiseln dialog je pravzaprav zelo jasna kritika dogovorne ekonomije:

Kozlevčar: Skromna izbira mesa v mesnicah kaže, da v verigi od hleva do mize nekaj škriplje.

Francl: Klobase, salame, prekajen meso že še dobiš; frišnega je bolj malo.

Kozlevčar: Zdaj je po mnenju mnogih najvažnejše, da zvezni izvršni svet čim prej odobri predlagane višje odkupne cene živine in na osnovi teh tudi nove drobnoprodajne cene mesa.

Francl: Politično je to narobe. Kaj bo pa potlej navaden samoupravljaec žrl? Občan, vzemimo mojeg kalibra?

Kozlevčar: Problem je v tem, da naraščajo cene koruze, krmil in predvsem energije, kar bistveno povečuje stroške prireje. Prav zato se je pri nas uveljavil sistem dvojnih cen!

Francl: Nataliteta pada, prmejduš, človek brez kalorij še kavsati ne more: meso mora bit, vsaj dvakrat na teden!

Kozlevčar: Prve je določila zvezna vlada in naj bi ble po vseh predpisih veljavne

–

Francl: Me nič ne briga, naj zrihtajo kakor hočejo, magari na recept!

Kozlevčar: – druge pa je določil trg, ki se ob vse večjem razkoraku med ponudbo in povpraševanjem pač ni menil za odlok izvršnega sveta.

Francl: Šnicl ti da moč, da zdržiš to sranje!

Kozlevčar: Tako smo zabredli v čudno stanje, ko prireja živine po statističnih podatkih sicer narašča, upada pa, seveda, tržna prireja. Rezultat: hlevi polni, klavnice prazne! (94–95)

Dušan Jovanović je torej izrazito kritičen do takratne družbe oz. do socialističnega sistema, čeprav se zdi, da na koncu pušča nekaj upanja, ki bi ga lahko prinesla svoboda posameznika. Na začetku osemdesetih let, ko je umrl Josip Broz Tito, se je v nekdanji Jugoslaviji ponovno pojavilo vprašanje nacionalizma. Vse glasnejše so bile zahteve po reformah in v tej situaciji je literatura, znotraj nje še posebej dramatika, odigrala vlogo družbenega foruma, kjer se je rušilo tabuje in preskušalo alternativne rešitve. Nič čudnega torej, da se Dušan Jovanović spominja tega obdobja kot obdobja politične drame:

Za premiero in prve ponovitve *Skopja* in *Karamazovih* ni bilo lahko priti do vstopnic. V tistem času je bila politična dramatika najbolj komercialna zvrst scenskih umetnosti. Ker ni bilo demokratičnih institucij in neodvisnih medijev, je bilo gledališče nekakšen nadomestek za demokracijo, forum, na katerem se je bolj ali manj odkrito govorila resnica. Vpliv gledališča na občinstvo je bil takrat velikanski. (Troha, *Gledališče* 147)

Simona Semenič: *tisočdevetstoenainosemdeset*

tisočdevetstoenainosemdeset se zgodi nekega dne pred 37 leti. Gre v osnovi za družbeno fresko, ki jo Simona Semenič gradi preko treh glavnih likov (Luka, Erik in Boris), za katere se ne more odločiti, kdo je v resnici glavni lik, obenem pa je pomembno, da so vsi trije na začetku svoje življenjske poti:

mogoče luka sploh ni naš glavni lik in zdaj odide, če je sploh kdaj tu stal in mogoče zdaj vstopi erik, ki ima štirinajst let in mogoče je on naš glavni lik (12)

Luka kot sedemletnik vstopa v Pionirsko organizacijo in s tem v šolski sitem, Erik kot štirinajstletni pubertetnik trka na vrata spolne zrelosti, Boris pride na dopust s služenja vojaškega roka in vstopa v odraslo dobo. Njihove zgodbe so postavljene v Ajdovščino in celotna podoba tega sveta je na prvi pogled utopična:

če bi bil prostor dogajanja nekje zunaj, nekje izven našega varnega sveta, se pravi, da bi ne bil tule na odru, potem bi bilo to na gregorčičevi ulici v ajdovščini natančneje, na križišču gregorčičeve ulice in ulice 5. maja, čisto zraven spomenika padlim borcem, na katerem piše slava padlim za svobodo (14)

V letu 1981 tako še vedno veljajo etika, morala in pripadnost kolektivu. Lukova mama resno obravnava njegovo tatvino Bananka, čokoladne sladice, ki jo je pobral s tal v trgovini, prodajalka Jagoda Eriku pokloni nebrušeno steklo, ki se zdi kot diamant, Borisa čaka njegova sanjska služba voznika tovornjaka v gradbenem podjetju Primorje. Še več, to je čas, ko se stari in mladi brezskrbno dobivajo v zakajenem bifeju, kjer eni igrajo šah, drugi pa modrujejo o vsem mogočem. Res je, da tudi ta družba ni povsem brez problemov in osebnih tragedij. Tekst se že začne s truplom. Truplom neznanega spola, ki kot žrtev prometne nesreče leži na asfaltu in izpod njega teče luža krvi. Lukov oče, reševalec Darko, je

alkoholik, ki popoldne raje preživi v bifeju kot na sinovi pionirski zapri-segi. Borisov prijatelj Štef se bo poročil z njegovim nekdanjim dekletom Jagodo, ki je noseča.

Kažejo se prve razpoke tudi v družbenem sistemu. Gre namreč za leto 1981, ko so spomladi na Kosovu izbruhnili množični protesti, na katerih so Albanci zahtevali republiko in priznanje Albancev za konstitutivni narod SFRJ. Zvezna oblast je razglasila izredne razmere in nad protest-nike poslala vojsko, ki je uporabila orožje. Prišlo je do smrtnih žrtev. Na Kosovu je bil tudi Boris, vendar je boleča izkušnja zgolj nakazana:

zmago
a je bilo potem zajebano dol na kosovu

boris
zajebano, ja

zmago
kako dolgo si pa bil dol

boris
štirinajst dni
ma, brezveze, saj se mi ne da od tega menit
raje povej, kaj je kaj novega (68)

To pa je le del dogajanja, saj ga ves čas prekinjajo časovni skoki v prihodnost, natančneje v leto 2013, ko je tekst nastal: »in potem se vse zavrti se zavrti nazaj in naprej, se zavrti kot v filmu [...] boris je star triinpet-deset let in stoji sredi dezinficirane lekarne« (26, 27). Naši junaki se znajdejo v lastni prihodnosti, kar jih popolnoma zbega, gledalcu/bralcu pa izriše kontrast nekdanji socialistični družbi v prozaičnem neoliberalnem kapitalizmu 21. stoletja.

Luka postane vojak, ima dva otroka in se odpravlja na mirovno misijo v Afganistan. Nekdanji pionir, ki je govoril o tovarštvu in slogi, gre sedaj pobijati v Afganistan:

mičkena in suhcena nonica
no, sin, ja, saj to že, da greš zaradi fajn plače, ampak saj ne boš pobijal

podolgovato bitje
no, če bo treba, bo tudi, sem poguglal in se tudi pobijajo
a ne da, tata

luka
če bo treba, bom tudi (74–75)

Erik se iz občutljivega najstnika prelevi v karierista, ki je bil imenovan za sodnika Evropskega sodišča v Luksemburgu, Boris pa ostane brez službe, saj Primorje propade, in bo odšel na sezonsko delo v Italijo nabirat jagode. Kot zapiše Peter Rak v kritiki uprizoritve v SNG Maribor: »*tisočdevetstoenainosemdeset* predstavlja soliden tekst, ki sicer iz svojstvene, izrazito subjektivne in v veliki meri tudi pristranske perspektive obravnava percepcijo med domnevno skoraj idilično preteklostjo in prozaično sedanostjo« (Rak s. p.). Ta razkorak, ki na eni strani v veliki meri idealizira socializem, na drugi pa radikalizira kritiko sedanosti, pripelje Niko Leskovšek do naslednje diagnoze: »*tisočdevetstoenainosemdeset* je drama o kapitulaciji vsega človeškega, o zatonu vrednot, pravičnosti, idealov svobode in ljubezni do domovine« (452).

Lahko bi torej rekli, da Simona Semenič zgradi utopijo socializma, ki jo Jovanović diagnosticira in kaže kot skrajno distopijo v *Vojaški skrivnosti*. Obdobje po letu 1990, ki ga je Jovanović morda videl kot prihodnjo utopijo, ko bo prišlo do svobode govora, mišljenja in delovanja, torej do korenitih reform ali celo padca socializma, pa Semenič prikaže ponovno kot negativno utopijo oz. distopijo.

Literatura v družbi

Po razmisleku o tem, kako se družba kaže v obeh dramskih tekstih, skušajmo razmisliti še o formalnem načinu podajanja te snovi. Po našem prepričanju namreč prav forma kaže na specifično vlogo dramatike in gledališča v 20. in 21. stoletju.

Vojaška skrivnost je napisana kot drama absurda, forma drame absurda pa je bila način, kako zakriti družbeno kritična sporočila, da oblast teksta in uprizoritve ne bi cenzurirala:

Oblast ni bila neumna in jih je znala dešifrirati, vendar ni hotela obveljati za preveč nedemokratično, zato je mižala na eno oko in občasno pošiljala ostra svarila, potem pa koga poklicala na zaslišanje ali zaprla ali pa se je zagnala tudi z veliko gonjo in tako dosegla, da je uporništvu vsaj za nekaj časa prenehalo. (Kralj 128)

Vendar je to pomenilo tudi večanje popularnosti gledališča in gledaliških avtorjev. Vzpostavilo se je torej posebno ravnovesje odnosov, v katerih je oblast skušala kontrolirati umetnost, a se ne prikazati kot avtoritarna; dramatika je zakrivala družbeno kritiko npr. z dramo absurda, publika pa je po eni strani uživala v tem disidentskem dejanju, po drugi strani pa si ravno s tem utrjevala prepričanje, da živi v najbolj demokra-

tični državi socializma (prim. Troha, *Ujetniki* 153–161). Kot ugotavlja Marko Juvan v svojem članku o političnem gledališču v socializmu in globalnem kapitalizmu, je »Ristić v času, ko je jugoslovanska federacija začela razpadati, zagovarjal jugoslovanstvo in samoupravni socializem, zato v svojih predstavah – podobno kot Jovanović, Georgievski ali Pipan – ni kritiziral revolucije same na sebi, pač pa njene stalinistične odklone« (551). K temu bi lahko dodali, da so ustvarjalci secirali in ironizirali tudi neposredno samoupravno realnost, čeprav drži, da niso ponujali konkretnih družbenih alternativ.

Simona Semenič uporablja formo montaže in dezorientacije bralca/gledalca s številnimi časovnimi in prostorskimi preskoki, ki ji Nika Leskovšek najde izvor v scenarijih popularnih TV-nadaljevanj, kakršne so bile *Pravi detektiv*, *Twin Peaks* in *Razočarane gospodinje*. Gre torej za formo ne-več-dramskega oz. postdramskega teksta, v katerem se realizira prikaz družbe oz. njena kritika. Vendar ta kritika ni več tako enoznačna, saj tudi današnja neoliberalna družba nima več enega centra moči. Zaradi tega je pravzaprav nemogoče pričakovati, da bo pri občinstvu prišlo do podobnega sprejema kot v osemdesetih letih, ko je gledališče veljalo za družbeni forum in je bilo sposobno vzpostaviti nekakšno občestvo. Kar dramatik in gledališču ostane, je vprašanje pogleda oziroma dojemanja sveta.

Tu moramo narediti kratek ekskurz k pogledom Hansa Thiesa Lehmana na političnost postdramskega gledališča, saj se zdi, da Simona Semenič izhaja iz podobnih spoznanj. Lehmann detektira sodobno družbo kot neprimerno za tradicionalni politični teater, ki diagnosticira družbene probleme in predstavlja alternativne družbene ideje:

[K]ot politični nasprotniki si stojijo nasproti še komaj vidni nosilci pravih pozicij. Edino kar v teh okoliščinah pridobi nekaj podobnega kvaliteti zrenja, je opustitev normiranih, pravnih, političnih načinov obnašanja, kratkomalo nepolitičnost, torej: teror, anarhija, utvare, obup, zasmehovanje, vstaja, asocialnost. (295–296)

Ta anarhija je vidna tudi v tekstu Simone Semenič. Dogajalni prostor in čas sta razbita. Socializem je idealiziran, a pozornemu bralcu ne bo ušlo, da vendarle poka po šivih. Začne se s truplom, Boris noče govoriti o dogodkih na Kosovu, odnosi med osebami so polni napetosti (npr. Lukova mama Nada in njen mož Darko), razočaranj (npr. Borisova Jagoda, ki se bo poročila z njegovim prijateljem Štefom). Poleg tega je idealizacija dodatno motivirana z dejstvom, da gre za otroka, najstnika in mladeniča, ki že zaradi svoje starosti gledajo na svet naivno in s polno mero optimizma.

Obenem družbo z začetka osemdesetih odločilno obarva tudi odločitev avtorice, da ji kot kontrast izriše sodobno neoliberalno stvarnost. Slednja pa nima svoje koherentne zgodbe, ampak je podana le na način sanjskih skokov v prihodnost. V tej se dramske osebe znajdejo večinoma v življenjskih krizah, ki jih kažejo v povsem drugačni luči. Prvotni zagon in optimizem zamenjajo zmedenost, depresija in vdanost v usodo. Še več, Semenič v teh preskokih trupla poseje še nekoliko bolj na gosto in jih veže na samomor kot zadnje dejanje obupa. Samomor naredi Srečko, Erikov mladostni prijatelj, zaradi svojih homoseksualnih nagnjenj, ki jih ne more izživeti v majhni mestni skupnosti; naredi ga Nada, mati dveh otrok, ki naj bi trpela zaradi depresije; in naredi ga tudi Zmago, Borisov prijatelj, ki sicer ni hotel delati v Lipi, a še manj ga navdušuje vloga tehnološkega viška. Vsi trije liki, ki so ali pa morda tudi niso glavni, odhajajo v tujino oz. bežijo: Luka v Afganistan, Erik v Luksemburg in Boris v Italijo.

Kot pravi Lehmann, politični zastavek gledališča

ni v temah, temveč v oblikah zaznavanja [...]. Namesto varljivo pomirjujoče dvojnosti tukaj in tam, znotraj in zunaj, se lahko v središče pomakne vznemirjujoča vzajemna *implikacija igralcev in gledalcev v gledališkem proizvodnjaju podob* ter tako dovoli, da postane vidna pretrgana nit med zaznavo in lastno izkušnjo. (307–308)

Učinek teksta, kakršen je *tisočdevetstoenaosemdeset*, torej ni toliko v racionalnem podajanju družbene stvarnosti, temveč v sprožanju čustev, opredeljevanja pri sprejemnikih. Ta bodo seveda različna. Eni bodo nostalgični do preteklosti, drugi skeptični do predstavljene utopije; nekateri bodo ogorčeni nad sedanjostjo, nekateri le vdani v usodo. Težko pa bi rekli, da ta fragmentarna tehnika dramske pisave, ki nenehno bega med liki, prostori in trenutki v času, omogoča distanco in racionalno zrenje. Ob slednjem ostanemo skorajda praznih rok. Zato se zdi preveč preprosta teza Petra Raka, ki v uprizoritvi vidi idealizacijo socializma in to pripiše mladosti: »nenazadnje bi se zagotovo našli ljudje, ki z nostalgijo gledajo na svoja mlada leta v Stalinski Sovjetski zvezi, Hitlerjevi Nemčiji, Mussolinijevi Italiji ali Romuniji za časa Ceaușesca« (s. p.).

Bistveno je ravno to, da moramo kot bralci/gledalci zavzeti svojo čustveno pozicijo do obravnavanega sveta. Da se torej zbudimo iz otopelosti, v katero nas praviloma potiskajo oddaljene podobe, ki nam jih servirajo mediji vseh vrst in oblik. »Ta možnost je dana, ko so gledalci prisiljeni, da stopijo v razmerje do tega, kar se zgodi v njihovi prisotnosti, torej, kakor hitro ni več varne distance, za katero

se je zdelo, da zagotavlja estetsko razliko med dvorano in odrom« (Lehmann 309).

In kako je s tem pri dramskem tekstu, ki ga lahko tudi samo beremo? Marko Juvan vidi razliko med političnim gledališčem osemdesetih in sodobnim »političnim performansom« prav v tem, da prvi temelji na dramskem tekstu, v katerem so uprizoritve »politiko še vedno obravnavale v kodih mimetičnega predstavljanja. Družbene probleme so postavljale na oder prek razmerij med dramskimi osebami, bodisi zgodovinskimi bodisi izmišljenimi« (555–556). V sodobnem političnem performansu pa dramsko predlogo »spodrinejo dokumenti, življenjepise ali dialogi, ki jih napišejo ali improvizirajo igralci in performerji« (556). Zdi se, da Simoni Semenič uspe ustvariti podobne učinke z odprtostjo svojega teksta in njegovo fragmentarno strukturo. S tem prisili bralca/gledalca, da nenehno izbira, zapolnjuje prazna mesta in tako postane soustvarjalec pomenov. Seveda je nemogoče napovedati, kako bo dopolnil oziroma bral sporočilo teksta, a to niti ni tako pomembno. Pomembnejša je sprejemnikova vpletenost, čustveni angažma, ki ga avtorica vendarle spretno krmari h kritiki sodobne družbe.

Zaključek

Podoba družbe v literaturi je torej bistveno določena s položajem literature, v našem primeru dramatike, v njej. Pri dramatiki je ta povezava še toliko močnejša, saj je ta del literature zaradi svoje tesne povezanosti z gledališčem pravzaprav vedno družben in zaradi svoje kolektivne recepcije tudi družaben fenomen.

Zanimivo je, da obravnavani drami diametralno nasprotno prikazeta družbo v osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Jovanoviću se kaže kot spodletela utopija, še več, distopija, ki bi morda imela nekaj možnosti obstoja preko dosledne uveljavitve svobode posameznika. Pri tem se tudi Jovanović izogiba neposrednemu tematiziranju družbene kritike, kar njegovemu tekstu daje še večjo prepričljivost. Od bralca/gledalca zahteva, da bere med vrsticami in locira vzroke za propad zoolingvističnega inštituta (družbe) v centre moči (najverjetneje oblast z Jugoslovansko ljudsko armado in udbo). Odpiranje tabu tem pa ne prinese aktivizma in družbenega prevrata, čeprav si ga dramatika želi, ampak prej občutek svobode oz. sodelovanja v boju zanjo.

Dobrih trideset let kasneje je isto zgodovinsko obdobje prikazano kot utopični kontrast sedanjosti. Kot nostalgična podoba humanizma, vrednot in občutka medčloveške povezanosti, ki barva prozaično neo-

liberalno stvarnost v še bolj temačne tone. Vendar se ponovno zdi, da Simona Semenič noče biti neposredno politična, tendenčna. Njeno črno-belo slikanje je zgolj provokacija, ki nas skupaj s fragmentarno postdramsko formo zapelje v vrtinec čustev in opredeljevanj, v iskanje sporočila in smisla, ki naj nas aktivira ter nam da misliti o naši lastni poziciji. O tem, kje smo sami in kam hočemo naprej.

In prav v tej naravnosti sta si oba avtorja zelo blizu. Oba detektirata mehanizme sodobne družbe in od bralca/gledalca zahtevata, da se v njih prepozna. Vsak seveda na svoj način in v skladu s časom, v katerem ustvarja.

LITERATURA

- Jovanović, Dušan. *Zid, jezero in druge igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991.
- Juvan, Marko. »Od političnega gledališča v jugoslovanskem socializmu do političnega performansa v globalnem kapitalizmu: primer Slovenskega mladinskega gledališča«. *Slavistična revija* 62.4 (2014): 544–558.
- Klaić, Dragan. »Utopianism and Terror in Contemporary Drama: The Plays of Jovanović, Dušan«. *Terrorism and Modern Drama*. Ur. John Orr in Dragan Klaić. Edinburgh University Press, 1990. 123–137.
- Kralj, Lado. *Primerjalni članki*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofska fakultete, 2006.
- Lehmann, Hans Thies. *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska, 2003.
- Leskovšek, Nika. »Dramska pisava za današnji čas«. Simona Semenič. *Tri drame*. Ljubljana: Beletrina, 2017. 431–477.
- Rak, Peter. »Ocenjujemo: tisočdevetstoenoainosemdeset«. *Delo*, 12. 5. 2016. Splet. 29. 8. 2018.
- Semenič, Simona. *Tri drame*. Ljubljana: Beletrina, 2017.
- Troha, Gašper. »Gledališče je ustvarjanje občestva«. Dušan Jovanović. *Razodetja*. Ljubljana: Študentska založba, 2009. 143–152.
- Troha, Gašper. *Ujetniki svobode*. Maribor: Aristej, 2015.

Society as Seen in Slovenian Drama during Socialist Times and Today: The Case of Two Contemporary Theatre Pieces

Keywords: contemporary Slovenian drama / political theatre / socialism / Semenič, Simona / Jovanović, Dušan

The article compares two dramas by Dušan Jovanović and Simona Semenič. The first is *Military Secret* (1983) and the second *nineteeneighty-one* (2013), both describing the last decade of socialist Yugoslavia. What strikes us as odd is the fact that the image of socialist society in both texts differs to quite an extent. Jovanović describes it as a radical dystopia in the form of the drama of the absurd, and Semenič as a utopian or nostalgic image of an epoch when ethics was still present in human relations. However, the analysis shows that Semenič is using this image of socialism to emphasize the dystopia of the modern neoliberalism of contemporary Slovenia. Furthermore, she uses an innovative form of montage with dream-like flash-forwards into the future, to provoke the reader's/viewer's emotions and her intellectual response. She unsettles reception in the manner of post-dramatic theatre as understood by Hans Thies Lehmann in order to build her social criticism of contemporary human condition. Jovanović, on the other hand, camouflages his social critique in the form of the theatre of the absurd. He sets it in a "zoolinguistic institute" where animals enact some of the absurd patterns of self-government (e.g. an election process with only one candidate, constant search for compromise, an impossible economy). *Military Secret* was a result of the special position of Slovenian theatre in the 1980s when theatre was understood as a social forum, a place where dissident ideas could be discussed. *nineteeneighty-one* echoes a different social situation, in which we are constantly bombarded with information in a mediatised world. In this new reality, an author needs to invent new forms in order to stimulate an emotional and intellectual response that will be able to convey the social critique of a theatrical piece.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.163.6.09-2

Sodobne slovenske dramske pisave in družbenoangažirane uprizoritvene prakse

Maja Murnik

Inštitut za nove medije in elektronsko literaturo, Pleteršnikova 5, SI-1000 Ljubljana
maja.murnik@gmail.com

Članek izhaja iz zavedanja, da v zadnjih desetletjih ni več smiselno strogo ločevati med dramatiko in gledališčem, kajti opraviti imamo z »ne več dramo« (Poschmann) in z ne več gledališčem oz. s postdramskim gledališčem (Lehmann). V krizi reprezentacije in dramske forme se srečujemo s heterogenimi, performativnimi in pomensko odprtimi strukturami. Umeščajo se v današnji spremenjeni položaj umetnosti, katere moderna avtonomija je razpadla, umetnost pa je pričela privzemati druge postopke in funkcije. V članku v luči njihove družbene angažiranosti in političnosti analiziramo »ne več drame« Simone Semenič ter nekaj primerov nedavnih družbeno angažiranih uprizoritev v slovenskem gledališču, v katerih ima tekstovni del pomembno vlogo (Metamorfoze 4^o: Črne luknje B. Kolenc, Republika Slovenija in Odilo. Zatemnitev. Oratorij D. Živadinova) in ki segajo od preprostih političnih agitk do kompleksnih obravnav družbenih tem.

Ključne besede: umetnost in politika / sodobna slovenska dramatika / politično gledališče / postdramsko gledališče / uprizoritvene prakse / družbeni angažma / Semenič, Simona / Kolenc, Bara / Živadinov, Dragan

V zadnjem desetletju je mogoče v slovenskem gledališču opaziti porast gledaliških uprizoritev z družbeno angažirano, politično in aktivistično tematiko. To velja tako za institucionalne gledališke hiše – najizraziteje za Slovensko mladinsko gledališče, pa tudi za druge (npr. *Kralj Ubu* v režiji Jerneja Lorencija, SNG Drama Ljubljana, 2016) – kot za nevladni sektor (npr. *Maska*) in njihove koprodukcije (npr. SMG in *Maska*, SMG in Kino Šiška). Tudi v slovenski dramatiki je po obdobju v devetdesetih letih, ko je v njej prevladoval intimizem, po letu 2000 mogoče opaziti, da se besedila zopet več ukvarjajo z družbenimi temami, pogosto na angažiran način in s poudarkom na družbeni kritiki.

Postdramsko gledališče in spremembe v dramatiki

Pri obravnavi te tematike izhajamo iz zavedanja, da v zadnjih desetletjih ni več smiselno strogo ločevati med dramatiko in gledališčem, kajti opraviti imamo z »ne več dramo« (Poschmann) in z ne več gledališčem oz. s postdramskim gledališčem (Lehmann), morda pa celo z nečim tretjim, ki oboje že presega, kot menita Toporišič in Pezdirc Bartol (98). Tradicionalni koncept drame se je izkazal kot preveč restriktiven, da bi bil še primeren za heterogena besedila, s katerimi imamo danes opraviti na odru. V krizi reprezentacije in dramske forme in v mediatizirani družbi so besedila postala barthesovski odprti teksti – hibridne, heterogene, intertekstualne, performativne in pomensko odprte strukture.

Pojem postdramskega gledališča je podrobneje razčlenil nemški teatrolog Hans-Thies Lehmann v istoimenski knjigi (*Postdramatisches Theater*, 1999) in z njim poimenoval vrsto gledaliških praks, ki sledijo avantgardnim težnjam iz šestdesetih let. V njih tekst ni več v središču uprizoritve, temveč je le eden njenih strukturnih elementov. Lehmannova teorija temelji na konceptu krize dramskega gledališča, torej gledališča, ki mu je vladalo besedilo (Lehmann 25). Elementi, kot so iluzija, prostor, čas, telo in besedilo, so v postdramskem gledališču razstavljeni in povezani na nov način.

Po Lehmannu je (dramsko) gledališče izgubilo svoj družbeni položaj in zašlo v krizo zaradi razmaha novih medijev (televizija, računalniki, virtualna resničnost idr.), ki so se v tekmi s percepcijo izkazali za mnogo hitrejši in uspešnejši. Lehmannova teza je, da sta prednost in posebnost gledališča v primerjavi z novimi mediji v tem, da se v gledališču predstava odigra v živo pred občinstvom in da omogoča aktivno vlogo gledalcev. Tako je za postdramsko gledališče značilno aktivno sodelovanje gledalcev v predstavi, s čimer se briše ločnica med igralci in gledalci.

Podobno heterogenost in odprtost je mogoče opaziti tudi na ravni samih dramskih besedil. Gerda Poschmann v zvezi s tem govori o »ne več drami«. Klasični gradniki, kot na primer dramsko dejanje, struktura, prostor in čas, so v dramskem tekstu spremenjeni, včasih pa je opuščen tudi klasični dramski zapis, ki dramsko besedilo ločuje na glavni in stranski tekst oziroma didaskalije. Nova besedila so tako včasih bolj podobna scenarijem, pa tudi drugim literarnim vrstam – na primer romanu ali liriki (taka so besedila Simone Semenič). Pogosti so torej postopki t. i. epizacije, ki jih je v svoji knjigi *Teorija sodobne drame: 1880–1950* (*Theorie des modernen Dramas*, 1956) opisal Peter Szondi. Ob koncu 19. stoletja se je v dramatiki začel proces rušenja reprezentacijskega modela absolutne drame. Nove tendence v evropski

in ameriški dramatik je Szondi razumel kot poskuse preseganja te krize z uvajanjem epskih elementov.¹

Kritiko reprezentacije v gledališču in približevanje drame ter gledališča je predstavljala zahteva po avtonomnem gledališču na začetku 20. stoletja, na primer po »osvojenem gledališču«, kot ga je imenoval ruski režiser Aleksander J. Tairov, eden od njegovih akterjev, s čimer je meril na gledališče, osvobojeno okovov dramske literature.² Ena glavnih programskih zahtev avtonomnega (režiserskega) gledališča je bila namreč njegova deliterarizacija, ki so jo zagovarjali različni režiserji in teoretiki (ob Tairovu še Appia, Craig idr.). Zahtevali so konec gospostva teksta in izenačitev takrat dominantne besede s krenjo, glasbo ali lučjo, pri čemer je omenjena kritika dominacije teksta v gledališču potekala predvsem skozi njihove programske spise in nekoliko manj dosledno v njihovi praksi. Zahteva po avtonomnem gledališču je med letoma 1900 in 1930 odzvanjala pri skorajda vseh predstavnikih avantgard, tako pri futuristih, konstruktivistih, dadaistih, nadrealistih kot v okviru Bauhauusa, pri Mejerholdu, Tairovu in Artaudu (Fischer-Lichte 284).

Vendar je treba poudariti, da je bila takratna kritika reprezentacije v gledališču naperjena v prvi vrsti k zmanjšanju velike vloge in pomena dramskega teksta v tedanjem gledališču in k povzdignjenju drugih gledaliških elementov ter režiserja. Danes pa sta pomembna tako tekst kot gledališče, opozicija med tekstocentrizmom in scenocentrizmom je presežena (Pezdirc Bartol in Toporišič 98). Izhajajoč iz semioloških teorij Pezdirc Bartol in Toporišič menita, da je treba gledališče brati v povezavi z dramatik in obratno. V slovenskem prostoru se je že uveljavilo »enakovredno obravnavanje besedila in uprizoritve kot dveh različnih množic znakov, ki se le delno prekrivata« (97).

Tako tekst kot gledališče (uprizoritvene umetnosti) je treba analizirati in reflektirati, toda z novimi, ustrežnejšimi razumevanji, ki ne operirajo le s tradicionalnimi kategorijami teorije drame, kot so dramsko dejanje, oseba, čas itd., ali teatrologije, temveč vključujejo tudi sprememljeno razmerje med obema. V mislih imamo spremembe paradigem,

¹ Za Lehmana, sicer Szondijevega učenca, je razlagati nove tendence zgolj kot epizacijo problematično, čeprav tudi sam slabega pol stoletja kasneje izhaja iz koncepta krize, v katero naj bi zašlo gledališče.

² V svoji programski knjigi *Režiserjevi zapiski – 1921*; v nemščini: *Osvobojeno gledališče (Das entfesselte Theater. Aufzeichnungen eines Regisseurs)* – je Tairov zapisal: »Gledališče ni organsko povezano z literaturo; reproducirati dramatikovo delo ni njegova naloga.« In še: gledališče ne sme biti »služabnik literature, gramofonska plošča, ki ponavlja avtorjeve ideje« (nav. po Kralj, *Teorija* 32).

ki jih zaznamujejo predrugачeno razumevanje vloge avtorja – Barthes je leta 1967 pisal o smrti tradicionalnega koncepta avtorja in danes je barthesovski dramski avtor(/-ica) zopet aktualen(/-lna), »bodisi kot glas rapsoda (Sarrazac) bodisi kot nevidna usmerjevalka in nekakšna dj-ka diskurzov in zgodb« (Toporišič 99); takšna avtorica je na primer Simona Semenič –, kriza subjekta, spremenjeni položaj gledališča v današnji povečani in mešani resničnosti, v kateri njegovo vlogo delno prevzemajo drugi, hitrejši mediji, itd. Vse to vpliva tudi na mesto drame in gledališča v njunem razmerju do političnega, še bolj pa v danes ponovno aktualnem vprašanju politične moči in dometa gledališča.

Gledališče in umetnost v času postpolitike

Družbeno angažiranost slovenskega gledališča je treba razumeti v kontekstu položaja umetnosti v sodobni družbi, nadalje v kontekstu sodobnih sprememb političnosti oziroma že kar postpolitičnosti in nazadnje glede na specifičen odnos do političnih tem v Sloveniji. Kje so danes mesta moči in kako jih nagovarjata ter se do njih opredelujeta sodobna slovenska drama in gledališče? Kakšne strategije in taktike pri tem uporabljata ter kaj nam sporočata?

Leta 2005 je Lado Kralj razpravo o slovenski povojni dramatiki zaključil z mislijo: »gledališče preprosto ni več tako zelo relevantna ustanova, kot je bilo pred l. 1991. Bistvena moralna in socialna vprašanja se obravnavajo drugače« (Kralj, *Sodobna slovenska* 116). Leta 1991 je Slovenija postala samostojna država, gledališče pa je s tem po Kraljevem mnenju izgubilo svojo pomembno funkcijo zaznavanja in kritike represije, ki jo je nad ljudmi izvajal komunistični režim. Posledično je na Slovenskem prišlo tudi do znatnega upada tako kvantitete kot relevantnosti dramatike (prav tam). A danes, slabih petnajst let kasneje, se zdi situacija vendarle drugačna. Zanimanje za družbeno angažirane teme je precej naraslo, tako na deklarativni (prim. napoved sezone 2018/19 v SMG z motom »Jaz, umetnik. Jaz, državljan«) kot na izvedbeni, uprizoritveni ravni. Tej liniji v zadnjih nekaj letih najbolj dosledno sledi Mladinsko gledališče, še posebej po letu 2014, ko je umetniško vodenje gledališča prevzel Goran Injac. Izvaja tudi koprodukcije z drugimi, neinstitucionalnimi zavodi (npr. projekt Nova pošta v koprodukciji z Masko). Toda ali imata drama in gledališče danes res tako moč – torej da lahko, kot meni Kralj, »obravnavata bistvena moralna in socialna vprašanja« – ali pa le hrepenita po nečem, kar je izgubljeno oziroma po nečem, česar ta hip ni

(več)? Še dlje, ali je gledališče sploh kdaj imelo realno politično moč? Ali pa je bilo od nekdanj predvsem prostor razprave, ritualov, naslavljanja vprašanj, refleksije?

Podobno kot Kralj tudi Lehmann ob podobnem času (1999) meni, da gledališče ob koncu tisočletja ni več kraj uprizarjanja temeljnih družbenih vrednostnih konfliktov. Za Lehmanna so politična tista »vprašanja, ki imajo opraviti s politično močjo« (Lehmann 295). Moč v sodobnem svetu pa je (in to nedvomno velja tudi danes, dvajset let kasneje) organizirana kot preplet, razpršena je do te mere, da ima celo politična elita komaj kaj moči nad političnoekonomskimi procesi. Posledično se politični konflikt »odtegne zrenju in scenski reprezentaciji« (295). Medtem ko se je v preteklosti politična moč nahajala v predstavnikih politične elite ali v parlamentarnih strankah, pa je danes razpršena; v času parlamentarne demokracije in vladavine globalnega kapitala imajo multinacionalke večjo moč kot politični voditelji večine držav.

Po Lehmannu je gledališče njegovega časa izgubilo skoraj vse svoje politične funkcije (ni več ne središče polisa ne nacionalno gledališče za krepitev narodne zavesti). Gledališče kot »smoter razredno specifične propagande ali politične samoafirmacije (kot v 20. letih) je sociološko in politično preseženo, kot medij informiranja o nepravilnostih v družbi se komaj obdrži v primerjavi s hitrejšimi in bolj aktualnimi mediji« (296). Ob padcu represivnih režimov v Vzhodni Evropi pa je tudi tam izgubilo svojo funkcijo polemiziranja in kritiziranja ob cenzuri javnih medijev.

Ob skepsi do reprezentacijskega političnega gledališča Lehmann ponuja alternativo, in sicer obrat k politikam zaznavanja: »Politika gledališča je *politika zaznavanja*« (307). Politično za Lehmanna ne tiči v ustrezni tematiki, temveč v oblikah zaznavanja. Te pa se kažejo v estetiki odgovornosti, v »vzajemni *implikaciji igralcev in gledalcev v gledališkem proizvodjanju podob*« (308), ki je lahko eden redkih odgovorov na vseprežemajoči spektakel in kroženje simulakrov v medijsko posredovanem svetu. Estetika odgovornosti, h kateri poziva Lehmann, dejansko pomeni zavedanje lastne umeščenosti v svet, zavedanje afektivne soudeležnosti in odgovornosti v njem.

Pri razumevanju družbenoangažiranega in političnega gledališča ter dramatične moramo upoštevati še en vidik. Med vzpostavljanjem avtonomije umetnosti v modernosti je šla umetnost skozi proces estetizacije. V postmoderini dobi je relativna avtonomija, ki jo je umetnost uživala v zgodnejših različicah kapitalizma, podobno kot avtonomije drugih področij razpadla. Postala je transgresivna in pričela je prevzemati funkcije, postopke, tehnike in namere drugih področij (na primer znanosti,

politike), kar je še posebej opazno v sodobni vizualni, intermedijski in novomedijski umetnosti. Ta umetnost, po navadi okrepljena, ojačana, razširjena in temeljno spremenjena s (pametnimi) tehnologijami ter v dialogu z njimi, komentira in dialoško razpira vprašanja povečane rabe tehnologij v sodobni družbi, vprašanja subjekta in (post)človeškosti v novih interakcijah ter dileme in utopije vsesplošne kompjutacije ter kiborgizacije družbe. Lahko prevzema tudi socialne funkcije, na primer pomaga ljudem pri spopadanju s socialnimi težavami in razvija preživetvene strategije na različnih področjih (take so prakse DIY oz. *do-it-yourself*, kot primer pa naj navedemo provokativno aplikacijo za mobilne telefone *Transborder Immigrant Tool* kiber skupine Electronic Disturbance Theater, ki uporabnike vodi pri ilegalnem prehodu mehiško-ameriške meje, jim na primer pomaga najti vodo ipd.). Sodobna umetnost se loteva tudi političnih in aktivističnih tem; izobrazuje, opozarja, poziva, posega, heka, kreira politične *statemente* itd. Čutno je postalo družbeno in politično.

Že pred desetletji je Eco novi status umetniškega dela opisal kot »delo v gibanju«, s čimer ni meril le na njegovo nedokončanost in odprtost v interpretativnem smislu, temveč tudi na njegovo vpetost v kroženje novih relacij in funkcij, ki jih je umetniško delo pričelo prevzemati v družbi: to namreč »ustvarja novo razmerje med *kontemplacijo* in *uporabnostjo* umetniškega dela« (Eco 23).

V spisu »Postmodernizem ali kulturna logika poznega kapitalizma« Jameson prek primerjave med van Goghovo sliko para kmečkih čevljev in Warholovo serijo *Diamond Dust Shoes* uvaja pojem nove brezglobinskosti kot ene od konstitutivnih lastnosti postmodernizma. Čeprav je Jameson ta znameniti spis objavil leta 1984, se zdijo nekatera njegova dognanja daljnosežna in uporabna tudi danes. V prostoru multinacionalnega kapitala imamo opraviti z novo ploskovitostjo, mrežnostjo in razprostranjenostjo nekdanjih hierarhičnih razmerij. Globino je zamenjala površina oziroma več površin. Tako si je treba razkroj avtonomne sfere kulture v poznem kapitalizmu »zamisliti v okviru eksplozije: kot ogromno ekspanzijo kulture po vsem družbenem polju« do te mere, da je prav vse v nekem izvornem, še neteoretiziranem smislu postalo »kulturno«, kar je skladno z analizami družbe podob in simulakrov (Jameson 50).

Besedilne in uprizoritvene taktike v razmerju do političnega: obravnava primerov

Spremembe statusa umetniškega dela in celotnega polja kulture moramo imeti v mislih, preden se lotimo razmisleka o nedavnih družbeno angažiranih uprizoritvah v slovenskem gledališču in njihovih besedilnih predlogah. Izbrani so takšni primeri, v katerih je pomemben tekstovni del in ki segajo od preprostih političnih agitk do kompleksnih obravnav družbenih tem. Koga nagovarjajo ti projekti in kaj želijo doseči? Kakšne strategije in taktike pri tem uporabljajo ter kaj nam sporočajo? Ena bistvenih potez je pomembnost dokumenta, okrog katerega je zgrajena celotna uprizoritev. Vsi obravnavani primeri temeljijo na dokumentu. Dokument daje avtorjem zagotovilo o resnici, obenem pa povzdignjen moralni položaj, s katerega govorijo. Do dokumenta zavzemajo različna stališča. Milohnič na primer nekatere nedavne družbeno angažirane uprizoritve na Slovenskem primerja z arhitekturnim slogom brutalizma: piše o *facti bruti*, o »surovih materialih« (Milohnič 82–95). Pri tem ima do neke mere v mislih dokument, vendar ga drugače interpretira; poudarja zlasti pomen golih dejstev, ki jih ustvarjalci predstave želijo vreči gledalcem v obraz. Izraz dokument se nam zdi ustreznejši, kajti uporabljamo ga z zavedanjem, da – kot je zapisal Nietzsche – dejstev ni, so le interpretacije. Dokumenta samega na sebi ni mogoče uprizoriti, vselej se morajo ustvarjalci predstave odločiti za kako interpretacijo – takšna je že recimo montaža, zaporedje t. i. dejstev. Dokument torej ni nosilec resnice, temveč se z vstopom na sceno vselej izkaže za odprtega in v temelju performativnega.

Prvi primer je predstava koreografije, režiserke in filozofinje Bare Kolenc z naslovom *Metamorfoze 4°: Črne luknje* (Slovensko mladinsko gledališče, premiera marca 2018). Gre za četrto v seriji petih uprizoritev z naslovom *Metamorfoze*, s katerimi želi avtorica reflektirati globoka protislovja sodobne družbe. Tako ji črna luknja iz naslova bolj kot popularni astrofizikalni fenomen služi kot metafora za erozijo zahodnjaške tradicije humanizma ob soočanju z begunsko krizo in muslimanskim svetom, dejansko ob soočanju s posledicami globalizacije. Predstava uprizarja resnično zgodbo mladega alžirsko-francoskega znanstvenika Adlèna Hicheurja, fizika osnovnih delcev, čigar bleščečo kariero v Cernu je prekinila in zaključila obsodba zaradi »sodelovanja« s teroristi – v obliki spletnega dopisovanja s članom Al Kaide, kot se je izkazalo kasneje. Protiterorističnim zakonom po prestani zaporni kazni ni mogel ubežati niti na drugem koncu sveta, prisiljen se je bil odpovedati francoskemu državljanstvu in se preseliti v Alžirijo.

Kako uprizarjati to resnično zgodbo, ki se zdi močna, povedna in sporočilna že sama po sebi? Kako uprizoriti dokument o nevarnih razmerjih med posameznikom in družbo, da bo zaživel in se presegel, spregovoril tudi onkraj sebe? Kako torej iz fascinacije s partikularnim družbenopolitičnim in zasebnim dogodkom izluščiti splošno? To se zdi ključno vprašanje uprizoritve. Zgodba je na oder postavljena v formi intervjuja med inkriminiranim znanstvenikom in dvema novinarjema, vlogerjema, in predvsem podaja informacije o njegovi zgodbi. V poteku intervjuja postajata spraševalca do intervjuvanca vse bolj verbalno napadalna in diskriminatorna. To je prva besedilna raven uprizoritve – veristična, mestoma jezikovno in sporočilno okorna. Drugo raven predstavljajo vložki iz poezije, astrofizike in filozofije, ki so vstavljeni med odlomke iz intervjuja.

Svet, ki ga uprizoritev postavlja pred nas, je tako izrazito binaren, preprost svet, v katerem si nasproti stojita dva enovita monolita: na eni strani popreproščena militaristična in instrumentalna logika ter dikcija moči (represivnega aparata, sodstva, politike, policije, tudi novinarstva) Zahoda, na drugi strani pa stoji paket poezije, znanosti in filozofije. To so zapisi čustvenega in kulturnega spomina, pričevanja človeštva torej, na mesto katerih je Zahod postavil svojo prazno in agresivno retoriko ter oblast, premore pa jih muslimanski svet. To se zdi sporočilo predstave – uveljavitev binarne logike sveta, v katerem na eni strani kraljuje ohola in razbohotena oblast (oblastništvo), ki je brez preostanka izenačena z zahodnim svetom in z zahodnim človekom, in na drugi strani prefinjenost, rahločutnost, čustveni in kulturni spomin, razviti in vizionarski um, ki jih zastopa preganjani znanstvenik kot predstavnik muslimanskega sveta. Svet uprizoritve je tako izrazito črno-bel. Raba gledaliških sredstev je skromna, material resnične zgodbe (dokument) ni prečiščen in poglobljen. Uprizoritev v celoti prevzame angažirano moralno sporočilo, ki je jasno in preprosto: gledalce opozarja na človeškost muslimanskega sveta, na njegovo visoko razvito kulturo in intelektualnost. Zdi se, da v predstavi bolj kot umetniške težnje ali globlje razumevanje družbenopolitične situacije odzvanja aktualni politični boj med levico in desnico na Slovenskem. Na mestu bi bile primerjave s politično agitko. S tem poimenovanjem imamo v mislih del (partizanske) dramske produkcije med drugo svetovno vojno in po njej, merimo pa zlasti na njeno poudarjeno agitacijsko-propagandno funkcijo, črno-belo podobo sveta in enotnost ideologije (prim. Troha 29), ki se brez razpok razteza po »tekstni praksi« Kolenčeve.

Tudi predstava *Republika Slovenija* (koprodukcija Slovensko mladinsko gledališče in Maska Ljubljana, premiera: april 2016), ki so jo

v počastitev 25. obletnice samostojne slovenske države pripravili anonimni avtorji (»Posameznik v tem kontekstu preprosto ni pomemben. Pomembna je drža(va)«, izvemo v predstavitvi uprizoritve na spletni strani gledališča), temelji na rabi dokumenta. Uprizarja afero z orožjem politika Janeza Janše in boj za oblast v mladi državi v 90. letih preteklega stoletja. Gledališko najbolj sugestivne so različice uprizoritve dogodkov v Depali vasi. Avtorji predstave neposredno nagovarjajo problem konstruiranosti resnice pri uprizarjanju (tajnega) dokumenta (ki mu do popolne resnice vselej »nekaj« manjka), naslavlja pa tudi vprašanje laži in resnice v politiki ter javnem izrekanju. Vprašanje laži in resnice se proti koncu predstave vse bolj zgošča v vprašanje laži in resnice zgolj v zvezi z govorjenjem in delovanjem Janeza Janše ter končno izzveni v obračun z njim in s politiko povelečevanja naroda. *Republika Slovenija* je gledališko zanimivejša in izvirnejša kot *Črne luknje*, ki se ujamejo v past moraliziranja, a podobno kot *Črne luknje* je ne zanima sistematičen dvom v moč (države in njenih institucij) ali avtoritet samih na sebi, temveč gre v prvi vrsti za izbrana poglavja specifične politične agende ali celo za agitacijo za določeno, realno obstoječo politično stranko in obračun s konkurenčno.

Pristop Simone Semenič k družbenim temam je drugačen. Za njeno dramsko pisavo so značilne razsrediščenost, dehierarhiziranost, razvezanost. Opraviti imamo s hibridnimi, prehodnimi, »nečistimi« tvorbami, z neke vrste »teksti v gibanju«, ki se poslužujejo različnih besedilnih taktik, ne le dramskega dialoga, pač pa privzetih tudi iz drugih literarnih zvrsti, na primer opisovanja, pripovedovanja, metafikcijskih postopkov, poetičnih vložkov, birokratskega jezika itd. Avtorica nastopa kot pripovedovalka in mešalka zgodb, slik in prizorov; ostre meje med didaskalijami, v katerih po tradicionalni konvenciji govori dramatik, in dialogom, v katerem spregovorijo dramske osebe, ni več (to še posebej velja za besedilo *Mi, evropski mrliči*, 2015).³

V svojih »ne več dramah« Simona Semenič raziskuje, kako družba ne glede na zgodovinsko obdobje vlada od spodaj navzgor, kako navadni ljudje uprizarjajo in ohranjajo ter do avtomatizirane neznosnosti ponavljajo nepravilne, absurdne, patriarhalne vzorce. Stalnica v njenih dramah so prezrte, mučene, zatirane, zamolčane in spregledane ženske – dejanske akterke življenja. Tako v *sedmih kuharicah, štirih soldatih in treh sofijah* (2014) do besede pridejo tri Sofije, tri pogumne ženske,

³ *Mi, evropski mrliči* so delno organizirani kot pripoved; klasičnega zapisa dramskih replik in oseb, ki bi jih izgovarjale, v njem ni več. Besedilo je sestavljeno iz niza odrskih slik in nastopov, iz soobstoja različnih časov, prostorov in glasov.

resnične osebe iz zgodovine,⁴ ki so se prekršile proti moralnemu redu, ko so skušale preseči svoje vnaprej določene vloge v patriarhalni družbi in se uveljaviti kot intelektualka, matematičarka, filozofinja, revolucionarka in politična aktivistka. Kazen za poskus izstopa iz krogotoka »žri, pij, fuki, za jutri se ne cuki« (citat je sicer iz *evropskih mrličev*) je jasna: vse tri Sofije so druga za drugo obglavljene. Stroj kuharic, inačica zbora iz antične dramatike, ki že stoletja in še naprej v neskončnost lupi krompir za soldate, ne vedoč, koliko se jih bo živih vrnilo iz vojn, cinično zmelje vsak poskus izstopanja, vsak uporen člen; vse se vrtilo in vrača v neskončnem ponavljanju.

Tudi v *evropskih mrličih* je v ospredju trpinčena in prezrta ženska, nekdanja partizanka Milica, ki umira v hospicu in ki je skorajda že truplo, je pravzaprav predtruplo, ki bi še rado prišlo do besede, do trenutka človeškosti; vendar ne pride in obenem, paradoksalno, pride. Nema priča in akter v vrtečem se hrupu, v peklenški gostiji razpadajoče in gnijoče Evrope (za moto k drami in njeno idejno izhodišče služijo Kosovelovi verzi iz »Ekstaze smrti«, možno je najti tudi aluzije na »Kons. 5«) pomeni vdor telesnega, živega in živetega življenja v pogone sistema, v zapisane vrednote in pravice, ki pa so povsem abstraktne in papirnate. »[A]vtentifikacija / avtorizacija / avtofekalizacija« je ena od (ironičnih) replik in na koncu drame, ko prizorišče preplavi vsebina iz že 25 let puščajoče kanalizacije, dramske osebe s ponavljajočim se besedičenjem in s samonanašalnimi dejanji, ki ne prinesejo razrešitve, le še dalje, v neskončnost perpetuirajo obstoječe govno stanje sveta.

Toda neposrednega poziva k aktivizmu in političnemu angažmaju v teh besedilih ne najdemo, čeprav je patologija (slovenske) družbe ena njihovih glavnih tem. V drami *mi, evropski mrliči*, na primer, je lik konferansjeja, nekakšnega mobilizatorja, ki skozi vso dramo izvaja politično agitko, celo osmešen, ironiziran, njegovo početje pa primerjano z masturbacijo. Tudi v *sedmih kuharicah* razrešitve ne dočakamo; do dejanske spremembe ne pride, kajti vsak poskus upora je predvidljivi del sistema, ki ga ta vsakič znova vključi vase. Igra *tisočdevetsto enainosemdeset* (2013) sicer govori ravno o družbeni spremembi, a o spremembi na slabše; družbenega angažmaja ali lahkega recepta za ureditev težav tranzicijskega kapitalizma pa ta drama ne ponuja.⁵ Semeničeva kaže stanje

⁴ Tudi tu imamo opraviti z rabo dokumentov.

⁵ V njej imamo opraviti z nekakšnim časovnim strojem; dramske osebe namreč preskakujejo iz svojega otroštva in mladostniškega raziskovanja življenja v socialističnem letu 1981 v odčarani svet trideset let kasneje, ki je svet propadlih tovarn, bančnih kartic, i-phonov, samomorov in iskanja dela v tujini.

sveta v vsej njegovi kompleksnosti, bralca/gledalca postavlja kvečjemu pred etične dileme (prim. Pezdirc Bartol), ne poziva pa k mobilizaciji.

Zadnji primer je uprizoritev *Odilo. Zatemnitev. Oratorij* (avtor besedila: Peter Mlakar, režiser: Dragan Živadinov, introvizija: Janez Pipan; koprodukcija SMG in Kina Šiška, premiera: april 2018). Osnova predstave so zopet dokumenti, namreč o Odilu Globočniku (1904–1945), enem vodilnih esesovcev slovenskih korenin, ki je bil med drugo svetovno vojno odgovoren za smrt milijonov ljudi, posebej v poljskih koncentracijskih taboriščih.

Iz sporočila uprizoritve lahko izluščimo dve zanimivi ravni.

Prva je deklarativna raven. V predstavitvi na spletni strani gledališča in v izjavah za medije lahko preberemo, da se predstava zaveda nevarnosti časa, v katerem živimo, saj smo priča vnovičnemu vzponu nacionalizmov in rasizmov. Stališče ustvarjalcev je izraženo nedvoumno: »Za projekt so tako ključni jasno protinacistično stališče in ubijanje Globočnikovega imena ter preprečitev vstajenja njegovih dejanj« (spletna stran SMG). Uprizoritev korespondira z antičnim gledališčem: to se je pričelo tako, da je iz množice-zbora izstopil posameznik (in nato še eden in še eden). Živadinov ohrani zbor, toda iz Globočnika noče ustvariti dramskega junaka. »Oživili te bomo samo zato, da pokončamo tvoje ime,« zarotitveno izgovarja zbor v *Odilu* in dejansko je celotna predstava obredno ubijanje Globočnikovega imena kot sinonima zla. Pri tem uporablja zanimive taktike (za razpravo o njih na tem mestu nimamo prostora), ki služijo temu, da bi se izognila uprizarjanju Globočnika kot dramskega ali celo tragičnega junaka. Ena vodilnih niti dela Živadinova, postgravitacijskega umetnika, je namreč tudi (avantgardistični) odpor do mimetične umetnosti, s tem pa do realistične psihologije.⁶

Poleg deklarativne ravni, na kateri se avtorji jasno izrekajo proti nacizmu, zlu in njuni ponovni oživitvi, je tu še ena, uprizorjena raven: to so dvoumne, provokativne aluzije na nacionalsocializem, ki jih lahko vzporejamo (in to je tudi njihov namen) s podobnimi v času, v katerem živimo zdaj: na primer čudni, skorajda groteskni pripravljalni gibi in kretnje izvajalcev na odru, obsedenost s čudaškimi, smešnimi rituali,

⁶ Tako v svojem postgravitacijskem delu, katerega osrednji projekt je 50-letna gledališka predstava *Noordung:: 1995–2045*, uprizarja obrede poslavljanja od mimetične, reprezentacijske umetnosti, oblikovane v tisočletjih gravitacije ena, z namenom, da bi umetnost dosegla svojo končno in resnično izpolnitev v breztežnosti, v gravitaciji nič, kot absolutna abstraktna entiteta. V tej luči lahko razumemo tudi eno od izjav ustvarjalcev (verjetno kar Živadinova samega) v *statementu*: »Nacionalsocializem je največji realizem v zgodovini človeštva!« (Slovensko mladinsko gledališče, »Odilo«).

odpiranje vprašanja delavskega razreda, oznaka Marxa za največjega materialista vseh časov, fascinacija z množičnimi mediji, vprašanja biopolitike itd. Ta raven kaže elemente skrite dediščine nacionalsocializma v naši družbi, posebej na področjih, kjer jih splošno (javnomedijsko) prepričanje ne prepozna oziroma so razglašeni za značilno levičarske ali komunistične politične teme. V tem tiči posebna dvoumnost in – glede na fokus družbenih in političnih tem v tej razpravi – tudi zanimivost predstave. Na tej drugi, nedeklarativni ravni lahko razberemo tudi to, da uprizoritev odgovornosti za zlo ne polaga v roke enega človeka (kajti avtorji se spretno izogibajo ustvarjanju junaka zgodbe in razlagi njegovih misli ter dejanj, kar bi bilo titansko razumevanje zgodovine), temveč pozornost usmerjajo k *strukturi*: k paradigmatski in sintagmatski osi, k podobnostim, vzorcem ter imaginarijem, ki gradijo čas pred slabim stoletjem, a obenem tudi našega, sedanjega.

Zaključek

V sodobnih gledaliških praksah oziroma v postdramskem gledališču je ločevanje med dramskim besedilom in gledališko izvedbo postalo težavno in tudi ne preveč smiselno. Obravnava štirih izbranih primerov nedavnih uprizoritev pokaže, da sta način in pristop k uprizarjanju družbeno angažiranih in političnih tem različna; raztezata se od preproste politične agitacije do kompleksnih obravnjav vprašanj družbe, oblasti, nasilja in zlasti aktualne politike. Za vse pa velja, da je družbeni angažma v njih drugačen kot v preteklosti: v času postmoderne prepletanja nimamo več opraviti z avtonomijo umetnosti in s tem z vzvišeno pozicijo izrekanja, temveč umetnost privzema druge diskurze, postopke in tematike, praviloma na fragmentaren način. Opraviti imamo s še zmeraj aktualno Jamesonovo ploskovitostjo in s postmoderno razpršenostjo moči in glasov. Tarča kritike je danes bolj kot kdajkoli izmikajoča se in težko določljiva, kajti v času postpolitike nosilci moči niso več predstavniki političnih strank ali voditelji držav, temveč vsaj toliko, pogosto pa še bolj multinacionalke in predstavniki kapitala.

Eden značilnih premikov razumevanja političnega v sodobnem gledališču je obrat od politik predstavljanja k politikam zaznavanja, kot ga prepozna Barbara Orel v slovenskem gledališču po letu 1998 (56–64). Ta obrat velik potencial pripisuje občinstvu oziroma gledalcu, s tem pa se odpira posebna razprava, namreč v zvezi z vprašanjem moči in dometa teh predstav zunaj gledališča, potem ko je predstave konec. Za vse obravnavane primere bi lahko zapisali, da v tem pogledu nada-

ljujejo tradicijo meščanskega gledališča – da je gledališče torej predvsem moralna ustanova. Zdi se, da je cilj omenjenih praks pokazati na nedoslednosti v družbi in politiki, opozoriti nanje, poučevati, ozavestiti; prva dva primera želita tudi vplivati na volilno bazo, jo usmerjati, preverjati njeno zvestobo in prepričanost. Dramska pisava Semeničeve pa je tu izjema: bolj kot aktivno vključevanje v politiko jo zanimajo taktike preživetja; namesto komentarja aktualnih družbenopolitičnih dogodkov je usmerjena k biopolitikam in živi telesnosti; v tem se zdi izrazito sodobna, blizu težnjam ta hip morda najbolj avantgardne in subtilne sodobne raziskovalne (inter- in novomedijske) umetnosti.

LITERATURA

- Eco, Umberto. »Poetics of Open Work«. Umberto Eco. *The Open Work*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989. 1–23.
- Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*. London, New York: Routledge, 2002.
- Jameson, Fredric. »Kulturna logika poznega kapitalizma«. Fredric Jameson. *Postmodernizem*. Ljubljana: Problemi – Razprave, 1992. 5–56.
- Kralj, Lado. *Teorija drame*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1998.
- – –. »Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)«. *Slavistična revija* 53.2 (2005): 101–117.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska, 2003.
- Milohnič, Aldo. »Brutalizem v sodobnem slovenskem gledališču«. *Amfiteater* 6.1 (2018): 82–95.
- »Odilo. Zatemnitev. Oratorij«. Slovensko mladinsko gledališče. Splet. 1. 9. 2018.
- Orel, Barbara. »K politikam zaznavanja. Obrat v razumevanju političnosti gledališča in scenskih umetnosti«. *Amfiteater* 6.1 (2018): 56–64.
- Pezdirc Bartol, Mateja. »Specifičnost dramske forme in etična vprašanja v dramatiki Simone Semenič«. *Primerjalna književnost* 40.2 (2017): 165–180.
- Pezdirc Bartol, Mateja, in Tomaž Toporišič. »Teorija in zgodovina slovenske dramatike in gledališča«. *Slavistična revija* 61.1 (2013): 95–104.
- »Republika Slovenija«. Slovensko mladinsko gledališče. Splet. 5. 12. 2018.
- Semenič, Simona. *Tri drame*. Ljubljana: Beletrina, 2017.
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame: 1880–1950*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2000.
- Toporišič, Tomaž. »(Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatiki (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič)«. *Slavistična revija* 63. 1 (2015): 89–102.
- Troha, Gašper. *Ujetniki svobode. Slovenska dramatika in družba med letoma 1943 in 1990*. Maribor: Aristej, 2015.

Slovenian Contemporary Drama Writing and Politically-Shaped Performing Arts

Keywords: art and politics / contemporary Slovenian drama / political theatre / postdramatic theatre / performing arts / social engagement / Semenič, Simona / Kolenc, Bara / Živadinov, Dragan

The article is based on the assumption that in the last decade it has no longer been adequate to strictly distinguish drama from theatre as we are dealing with “no-longer-dramatic” theatre texts (Poschmann) and with “post-dramatic” theatre (Lehmann). The crisis of representation and of the drama form has introduced heterogeneous, performative and open structures. They reflect the altered position and status of today’s art whose modern autonomy has dissolved, while art itself has begun to appropriate other procedures and functions. The paper examines several plays by Simona Semenič as well as several politically-shaped and activist examples of contemporary performing arts in Slovenia where the textual part takes on a significant role (*Metamorphoses 4: Black Holes* by B. Kolenc, *The Republic of Slovenia* and *Odilo. Obscuratio. Oratorio* by D. Živadinov). These texts range from simple political agitation plays to complex examinations of social and political issues.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.163.6.09-2

Ženski pesemski diskurz v spletu povojnih ideologij: *Senca v srcu* Ade Škerl

Varja Balžalorsky Antić

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000-Ljubljana
bvarja@gmail.com

Razprava obravnava zbirko Senca v srcu Ade Škerl. Leta 2019 mineva sedemdeset let od izida te v marsičem prelomne zbirke, ki do danes ni doživela ponatisa, in deset let od smrti zamolčane avtorice, ki je bila dolga leta marginalizirana in je rehabilitacijo doživela šele ob koncu svojega življenja. Na primeru zbirke razprava pokaže nekaj tenzij med različnimi oblikami ideologije in ženskim pesemskim diskurzom v času po drugi svetovni vojni. Najprej skicira položaj ženske v tedanji družbi na podlagi medijske podobe, nato predstavi sočasno ideološko narekovano pesniško produkcijo in obrat k intimizmu. Sledi zgoščena tematsko-motivna in transnaratološka analiza knjige s poudarkom na analizi družbenospolnih reprezentacij, pri čemer se izkaže, da ta pesemski diskurz ostaja znotraj patriarhalno zasnovanih struktur tako v poetološkem kakor družbenospolnem smislu. V drugem delu članek obravnava negativno recepcijo knjige in njene daljnosežne posledice (ustvarjalno avtocenzuro, dolgotrajno stigmatizacijo in postavljenost na obrobje pesniškega kanona). V zadnjem delu so navedeni razlogi, zakaj Senci v srcu literarna zgodovina ni pripisala prelomne vloge začetnice intimističnega pesniškega toka.

Ključne besede: slovenska poezija / socialistična ideologija / žensko pisanje / Škerl, Ada / intimizem / pesniški kanon / literarna recepcija

Če je poezija, ki so jo na Slovenskem pisale ženske, oblikovala bolj ali manj trden in neprekinjen tok, kar je v svojem pionirskem delu *Antologija slovenskih pesnic* pokazala Irena Novak Popov, je le redkim pesnicam pripoznana veljava v slovenskem pesniškem kanonu, ki je (bil) podobno kot v večini drugih nacionalnih tradicijah oblikovan z dominacijo patrilinarnih in patriarhalnih struktur. V članku me bo s širše perspektive zanimal določen moment vpisa ženske (pesniške) diskurzivnosti¹ v strukturo literarnega sistema. Ta je v zgodovini naj-

¹ Izraz si sposojam pri Chrobákovu Repar 2018.

večkrat temeljil na enačenju moškega pola z univerzalnim, pri tem pa je ženski pol puščal obviseti v prostoru molka oziroma mu v primeru poezije pogosto izključujoče dodeljeval vlogo »naše ženske lirike«, ki je bila spričo pripisanih ji atributov odkrito ali ne razumljena kot drugorazredna produkcija. Konkretnije si bom v luči teme vileniškega simpozija »Literatura in v preseku družbe, družba v preseku literature« ogledala nekaj tenzij med ideologijo in ženskim pesemskim diskurzom na primeru zbirke Ade Škerl *Senca v srcu*. Leta 2019 namreč beležimo sedemdeseto obletnico izida te v marsičem prelomne zbirke in deseto obletnico avtoričine smrti. Prva, podtalna, a vseprisotna tenzija izhaja iz dejstva, da gre za žensko diskurzivnost, ki se mora tako ali drugače, odkrito ali prikrito, zavedno ali nezavedno opredeljevati do patriarhalnega (nad)sistema, ki nadkodira vse druge sisteme, tudi družbenopolitičnega in estetsko-ideološkega. Druga tenzija zadeva odnos med ideologijo in estetiko pri oblikovanju novih poetoloških paradigem. Zanimalo me bo, kako se je pozicioniral glas Ade Škerl med graditeljstvom in intimizmom in kako je prvotna recepcija zbirke vplivala na njeno nadaljnjo umestitev v slovenskem literarnem kanonu. Še prej bom skicirala položaj ženske v povojni socialistični družbi, kakor se kaže skozi medijsko podobo v tedanjem osrednjem ženskem občilu *Naša žena* na podlagi raziskave Marte Verginella (53–71).

V obeh svetovnih vojnah so razmere ošibile siceršnjo ostro ločitev spolov, saj so ženske v času spopadov zasedle javne položaje in prevzele pomembne odgovornosti v javnem prostoru. V mnogih zahodnih državah so si, bržkone spričo izjemnega angažmaja v prvi vojni, slednjič prislužile tudi volilno pravico. Slovenkam je bila ta dodeljena mnogo pozneje, šele leta 1942. Med vojno pridobljena volilna pravica je napovedala konec moškega monopola v javni, predvsem politični sferi, zato je vstop žensk vanjo odzvanjal tudi v obliki bojazni celo med naprednimi krogi, tudi med ženskami (Verginella 55). Boris Kidrič je tako izpostavil popolno enakopravnost žensk kot eno najpomembnejših demokratičnih pridobitev narodnoosvobodilnega boja. Vendar je nova oblast obenem tudi svarila pred feminizmom kot izrastkom meščanske ideologije (Verginella 56); egalitarna družba pomeni izenačitev spolov, zato je izključuje vsakršno specifično obravnavo položaja žensk v družbi. Nova zakonodaja in novi pravni položaj žensk – poleg volilne pravice še izenačitev zakonske in izvenzakonske skupnosti, podaljšanje rodniškega dopusta, liberalna zakonodaja o pravici do splava, pretežno visoka zaposlenost žensk v javnem življenju (Borovnik 21) –, sta obetala, da bosta prinesla dejanske spremembe v razmerju med spoloma, saj je bilo »socialistični« ženski vsaj formalno dodeljenih več pravic kot njeni

»kapitalistični« sosedu. O domnevni enakopravnosti žensk v socializmu se je takoj po vojni razpravljalo v političnem vodstvu, pa tudi med politično dejavnimi ženskami, predvsem v občilu *Nasha žena*, ki ga je izdajala Antifašistična fronta žena. Proučitev izdaj *Nashe žene*,² ki jo je opravila Marta Verginella, pokaže, da je nova oblast v središče imaginarija o vzornih ženskih vlogah postavila tradicionalne vidike, kot so gospodinjstvo, skrb za družino in vzgoja otrok, požrtvovalnost in samoodpovedovanje, dodala pa jim je vendarle še nekatere nove, namreč potrebo po politični participaciji in nadomeščanje moških na delovnih mestih. Lik emancipiranke in poklicno uspešne ženske, preblizu individualističnim meščanskim ideološkim spregam, je bil izgnan na rob imaginarija o ženskah. V ospredje je spet stopil materinski mit, v preobleki »socialističnega materinjenja«. Po vojni pridobljena enakopravnost, četudi se je dotikala širšega spektra pravic, se je izkazala za formalno. Žensko vprašanje se je razrešilo preprosto z odpravo vseh drugih neenakosti v domnevno egalitarni družbi, borba za enakopravnost žensk pa je postala eden paradnih konjev nove ideologije na oblasti.

Poezijo, ki se je po koncu druge svetovne vojne do leta 1950 pojavljala v različnih literarnih revijah, z novo *Mladinsko revijo* na čelu (Bajt, *Kar je sonce* 227), redkeje pa v samostojnih knjigah, saj je tedaj izšla komaj kakšna pesniška zbirka letno (Pibernik 87), je na eni strani mogoče razumeti kot neposreden podaljšek narodnoosvobodilne poezije (Paternu 10) in izraz kolektivne vizije o izgradnji svetle prihodnosti. Obenem je bilo to pesništvo produkt diktata kulturne politike v Jugoslavijo prenesenega sovjetskega ždanovizma. Osvoboditev in zmaga nad okupatorjem, vzpostavitev nove družbene ureditve ter agitpropovski pritiski so navdahnili slogovno okorno, na udarniških retoričnih obrazcih utemeljeno poezijo, ki vzpostavlja kolektivni subjekt delavstva, se programsko oddaljuje od individualističnih vrednot ter zaobjema zgolj zunanje (družbene) plasti eksistence. V graditeljskem pesništvu, imenovanem tudi pesništvo »krampa in lopate« ali »lopatarska poezija«, v katerega se je grobo vrnil politično-ideološki pragmatizem in malone nadomestil vsa estetska načela, so se preizkusili različni pesniški rodovi, ki so želeli obstati, predvsem pa tisti, ki so se šele skušali uveljaviti v literarni areni.³ Iz pričevanj številnih tedaj pišočin

² Kot poudarja Verginella, *Nasha žena* kot glasilo AFŽ predstavlja le eno možnih osvetlitev položaja žensk v povojnih razmerah, za razširitev slike pa bi bilo treba opraviti obsežnejšo analizo razmer, predvsem kar zadeva razliko med medijsko podobo in dejanskim stanjem (65).

³ Tako poezijo so objavljali France Filipčič, Miha Remec, France Kosmač, Dušan Ludvik, Ivan Minatti, Lojze Krakar, pa tudi Tone Pavček, Kajetan Kovič in drugi.

je razbrati, da so se ustvarjalci znašli v notranjem razcepu: nekateri, predvsem že uveljavljeni starejši pesniki, so iz različnih razlogov začasno prenehali z objavljanjem (npr. Kocbek, Udovič, Vipotnik), nekateri so morali prebroditi notranje krize, preden so (tudi javno) zaorali ledino v nove poetološko-estetske okvire (gl. Minatti v Pibernik 80), drugi naj bi pisali za »dva žepa«, eno vrsto poezije »za domačo uporabo, drugo za objavo« (Škerl v Pibernik 91). Zanosna graditeljska poezija še zdaleč ni izražala dejanskih napetosti med realnostjo, ki je pri marsikom ustvarjala občutje deziluzije in tesnobe, in visoko postavljenimi družbenimi in osebnimi ideali, in več kot očitno je bilo, da je slovensko pesništvo pod prevladujočim diktatom socialističnega realizma zašlo v slepo ulico. Kmalu nato, v začetku leta 1949, so zunanje družbeno-politične okoliščine, tj. spor z Informbirojem, dodale piko na i kritikam sovjetske doktrine socialističnega realizma, ki so se pojavljale že pred tem (gl. Bajt *Kar je sonce* 188–193), dokončno zavrnitev pa je ta doživela z referatom Miroslava Krleže na III. kongresu književnikov Jugoslavije leta 1952. Ustvarili so se pogoji za vidnejši prodor teženj k odmiku od objektivistične lirike v smer bolj osebne poezije, ki je v ospredje spet postavljala posameznika in predvsem njegove občutke deziluzije spričo (post)romantične razdvojenosti med subjektivnim idealom in kruto stvarnostjo. Prelomnico, ki naj bi zaznamovala prehod v ta novi intimizem, ki se veže na tradicijo moderne, pa tudi romantike, po ugotovitvah večine literarnozgodovinskih pregledov pomeni znamenita objava skupinske knjige Kajetana Koviča, Cirila Zlobca, Janeza Menarta in Toneta Pavčka z naslovom *Pesmi štirih* leta 1953.

Vendar je že leta 1949, torej štiri leta pred to domnevno prelomno letnico, pri Mladinski knjigi izšla drobna knjiga *Senca v srcu* tedaj petindvajsetletne Ade Škerl, ki je ostro kontrastirala s tendenčno poetiko kolektivistične poezije. Mlada avtorica, ki je veljala za obetaven pesniški talent, bila članica literarnega krožka Ljudske študentske mladine (ki so mu med drugim pripadali tudi Minatti, Zlobec, Levec in Hoffman) in je dotlej svoje pesmi objavila v osrednjih literarnih revijah, zlasti v *Novem svetu*, se je najbrž zavedala, kakšne posledice utegne imeti objava rokopisa, nikakor pa ni mogla predvideti tako ostre obsodbe svojega prvenca, ki je zapečatila njeno nadaljnjo literarno usodo.

Vsaka od devetintridesetih pesmi knjige, ki je imela za tisti čas nedvomno tvegan naslov, namreč temelji na tihem, a radikalnem subjektivizmu v svoj intimni svet usmerjenega ženskega subjekta. Posredovanje globoke osebne izkušnje tu ne bega med raznolikimi tematsko-motivnimi okviri, kakor je to denimo značilno za zgodnje intimistične pesmi znamenite četverice, temveč je celota podrejena

eni sami središčni temi, ljubezenski bolečini v povezavi z občutjem smrti. Kompozicijsko dovršeno domišljeno zbirko sestavljajo trije cikli, »Neodžejana mladost«, »Njuna ljubezen« in »Nagrobna lučka«, ki ustvarjajo vtis nekakšnega liričnega osebnega dnevnika in izslikajo zaokroženo zgodbo o neizpolnjeni ljubezni mladega dekleta do bolnega mladeniča in o njegovi smrti. Večji del pesmi in celotni prvi cikel je upovedan s perspektive ženskega oziroma dekleškega čustvovanja z občutki neizpolnjenega hrepenenja, ljubosumja, obupanosti, resigniranosti, psihične izčrpanosti, vse do eksistencialne samote in bolečine, ki se zaostrita v sklepnem ciklu. Centralno žensko lirsko persono in njeno perspektivo v drugem ciklu zamenjata moška perspektiva in moški govorec, ki se sooča z bližnjo smrtjo, s čimer dobi ta mali pesemski roman dialoško strukturo. V zadnjem ciklu, ki je umeščen v čas po mladeničevi smrti, se moški govorec pojavi še enkrat, torej govori že *iz groba* in nagovarja ženski lik, ki mu odgovarja v naslednji pesmi. Osrednji cikel »Njuna ljubezen« deluje kot protiutež cikloma, ki ga obkrožata, saj so skozi moško fokalizacijo in izjavljanje predstavljeni predvsem idilični trenutki razmerja med objektom želje centralne lirske junakinje in drugo žensko osebo, prostor dogajanja pa je postavljen v idilično vaško okolje. Platonski ljubezenski trikotnik, ki se izriše prek dialoške strukturiranosti,⁴ je dvoumno upodobljen, saj so njegove meje zabrisane zaradi možnega bralčevega enačenja različnih ženskih oseb. To se najbrž zgodi zato, ker se bralec najlaže poistoveti s perspektivo implicitne avtorice, na drugi diskurzivni ravni izenačene s centralno lirsko junakinjo, in z njeno fantazmatsko identifikacijo z drugo žensko.

Dinamika *eros – tanatos* je v *Senci v srcu* upesnjena z impresionistično tehniko opisa drobnih detajlov in stvarno metaforiko, ki je mestoma niansirana z ekspresionističnimi podobami. Pri tenkočutnem izrisovanju psiholoških stanj si ta poezija drzne izpustiti sleherno umestitev v družbeni kontekst, saj zunanja resničnost služi zgolj za metaforično in metonimično niansiranje notranjih stanj subjektov. Ponavljajoči se kraji dogajanja so tako meglene nočne ulice, sobe ponoči, ki pokajo od mučne tišine, zasnežene mestne ali vaške krajine, gozdovi v somraku, nazadnje tudi pokopališče⁵ – vse to se združuje v naslovnem simbolu

⁴ Večglasje na ravni ciklov ali zbirke in nagovor sta pesniška postopka, ki ju pesnica uporabi tudi v ciklu *Mrtva žena*, posvečenemu materi, iz zbirke *Obledeli pasteli*.

⁵ Denis Poniž o *Senci v srcu* piše, da se vpisuje v tradicijo romantične poezije grobov in noči (Poniž, *Sodobna* 62), čeprav se mi zdi, da je potrebno poudariti tudi ublažen dekadenci podton, predvsem pa stičišča s tradicijo poezije žensk s tematiko smrti, npr. pri Emily Dickinson, Ani Ahmatovi, Gabrieli Mistral idr.

sence –, le delen kontrapunkt pa predstavlja svetlejši vaški kolorit nekaterih pesmi iz cikla »Njuna ljubezen«.

Različni spektri bolečine so prav po dickinsonovsko vpeti v zgoščeno formalno ogrodje, ki ga trdno gradijo jambski ritem in konsistentno uporabljena prestopna rima. Ta strukturna zgoščenost odgovarja tematski in jo intenzivira. Posebno ritmično-semantično moč zadobi ponavljanje v obliki geminacij in anafor, ki postane dominantni zvočno-pomenski postopek na ravni celotne zbirke in izpoved bolečine zaostre v pridušeno tožbo s posamičnimi zaostritvami v tih krik. Iskreni, pretanjeni, a tudi disciplinirani lirizem izvira iz dejanske izkušnje smrti, ki jo mladi pesniki uspe umetniško prepričljivo poustvariti in reartikulirati na ravni pesemskega dogodka. Ada Škerl je desetletja kasneje zapisala, da je knjiga »nagrobni spomenik človeku, ki ga je postavila moja ljubezen« (Škerl, »Moja srečavanja«). Ta spomenik ni povelečevalen ali olepševalen, saj smo priča odkritemu in verodostojnemu beleženju raznolikih temnih plati ljubezni in ženske izkušnje zavrženosti, odvečnosti in brezizhodnosti.

Če utegne *Senca v srcu* zlasti po svoji kompoziciji spomniti na paradigmatične knjige evropske ljubezenske lirike, pa ženska, ki tu nastopi kot centralna subjektka, prevzame glas in se reši stoletnega podrejenega položaja večno neme muze, ne izvede zgolj inverzije položaja, ne v spolski ne v izjavljalni dinamiki. Moški, ki nastopi v vlogi Drugega, namreč ne figurira kot idealizirana molčeča »muza«, saj v pesemskem izjavljanju dobi vlogo enakovrednega moškega govorca, na ravni perspektivizacije pa se pojavlja kot enakopraven fokalizator. Ta vrednotna izenačitev perspektiv pa ni pospremljena s poskusom prevrednotenja odnosov med spoloma in družbenospolnih vlog. Te ostanejo v zbirki trdno zasidrane v patriarhalnem sistemu. Lirska junakinja je konsistentno prikazana prek stereotipnih atributov ženskosti, izoblikovanih v patriarhalnem kalupu: je nevsiljiva, potrpežljiva, usmiljena, požrtvovalna, vdana in zvesta tudi še po smrti ljubljene, čeprav ljubezen ni bila vzajemna. Tudi erotika, ki nenehno pridušeno tli v teh pesmih, ostaja zavrta, še sramežljivo zastrta z rastlinsko metaforiko, kar gre pripisati tudi mladosti in neizkušenosti lirske junakinje. Šele v ciklusu »Status febrilis« iz naslednje zbirke Ade Škerl *Obledeli pasteli* postane izraz erotičnega doživljanja bolj neposreden, sproščen in otipljivo telesen.

Če bi torej v luči povedanega poskusili pisavo Ade Škerl umestiti v tipologijo razvojnih faz pisanja žensk skozi zgodovino, kakor jo je vpejlala ginokritika Elaine Showalter, bi rekli, da sodi še v prvo, tj. fazo posnemanja dominantnih patriarhalnih vzorcev, in sicer predvsem

z družbenospolnega vidika.⁶ To v veliki meri velja tudi za poetološki vidik, saj ni razvidno, da bi ta poezija prelomila s tradicijo, ki je pač temeljila na moških avtorjih (matrilinarna tradicija je bila zakrita), pri katerih se je Škerlova zavedno ali nezavedno zgledovala.⁷ Pri tem je najbolj vidna navezava na gradnikovsko temo *eros tanatos*, pa tudi na dialogizacijo, ki se pojavlja pri Gradniku med moškim in ženskim glasom znotraj obdelave te teme. Toda odmik od modela je hkrati izrazit kljub tematski in strukturni sorodnosti, saj je nespregledljivo, da gre v *Senci v srcu* za artikulacijo avtentične ženske izkušnje, ki neizogibno narekuje semantično-formalno in subjektivno strukturacijo tega pesemskega diskurza kljub temu, da ne razdira vzorcev androcentrično oblikovane tradicije. S tega vidika preseneča dejstvo, da je literarna zgodovina Adi Škerl pripisala vlogo izrazite začetnice *ženske pisave* (Pogačnik, *Slovenska* 84). Kajti če je ta pojem razumljen v pomenu *pisanja žensk*, potem to pač ne more držati, saj že pred tem obstaja tradicija literature, ki so jo pisale ženske. Kolikor pa je *ženska pisava* razumljena v pomenu, kakršnega ji pripišejo francoske poststrukturalistične feministične teoretičarke, tj. v smislu drugačne pozicije »ženskega« znotraj falocentričnega simbolnega reda, (ki jo tako po Hélène Cixous kot po Juliji Kristevi sicer lahko izvedejo tudi moški pisci), ki omogoči subvertiranje tega reda, pa Ade Škerl v luči zgornje analize prav tako ne moremo razumeti kot prve v tradiciji poezije žensk, ki uvede *žensko pisavo*. Taka subverzija naj bi zajela tudi področje, kjer se v pesemskem diskurzu izrazi dinamika družbenospolnih vlog, to pa se v slovenski poeziji opazneje začenja dogajati šele pri pesnicah naslednje generacije, pri Saši Vegri in Svetlani Makarovič. Daljnosežno moč in pomen pesemskega diskurza Ade Škerl je kljub ostajanju znotraj okvirov patriarhalno oblikovanih poetoloških in družbenospolnih vzorcev treba meriti v luči pesničinega pogumnega samohodništva, ki se kaže v nepodrejanju ideološkemu pritiskom na umetnost in v odločitvi, ki sta ji botrovala tako človeški kot umetniški vzgib, da bo v svoj prvenec vključila le pesmi o ljubezni in smrti, preostale pa pustila ob strani. Čeprav je ravno ta poteza nemara najbolj vplivala na

⁶ Začetnica ginokritike Elaine Showalter v znameniti knjigi *A Literature of Their Own* (1977) odkrije tri faze zgodovinskega razvoja izročila ženskega pisanja v angleški literaturi: dolgi stopnji »posnemanja prevladujočih načinov dominantnega izročila« sledi stopnja »protesta proti standardom in vrednotam in zagovarjanja pravic ter vrednot manjšin z zahtevo po avtonomiji vred«. Zadnja faza je samoodkrivanje, »ki je delno osvobodeno odvisnosti od opozicije«. To je faza iskanja obračanja navznoter in iskanja identitete (nav. po Moi 66). O poskusu aplikacije te tipologije na razvoj slovenske poezije žensk gl. Novak Popov, *Novi* 72.

⁷ Sama omenja Balantiča, Gradnika, Dušana Ludvika (Škerl v Pibernik 89).

negativno recepcijo, je pesnica ustvarila zaokroženo knjigo, ki je kljub indicem, da gre za mlado pisavo, dosegla raven polnokrvnega pesemskega dogodka, ki se zmore v svoji transzgodovinskosti na novo zgoditi ob vsakem ponovnem (bralčevem) pesemskem izjavljanju.

Odzivi na pojavitev *Sence v srcu* so bili tak siloviti, da je njen izid pomenil enega osrednjih literarnih škandalov v drugi polovici štiridesetih let prejšnjega stoletja. Ne le literarni kritiki, tudi številni drugi, ki z literaturo niso imeli veliko opravka (Škerl, »Moja srečanja«), so se čutili pozvani soditi, kako mora pisati mlada ženska, da ne bo ogrozila poetike vsesplošnega optimizma in kvarila mladine. Škerlova je bila namreč že pred izidom knjige med mladimi priljubljena pesnica, njena zbirka je bila kmalu razprodana.

Poleg negativnih kritik, ki so izšle v revijalnem tisku, je bilo organiziranih več debatnih večerov, na katerih se je morala pesnica v zagovor svoje poezije spopasti s kritikami in očitki (Pibernik 87), pa tudi pesniških srečanj po Jugoslaviji, kjer so govorili o knjigi. Kritike zbirke pa so istega leta celo izšle v konferenčni številki *Mladinske revije*. Založba Mladinska knjiga je rokopis očitno izdala zaradi premalo budnega uredniškega očesa (Kovič 88), saj je urednik Ivan Potrč pesnici pozneje povedal, da bi lahko zaradi njenega izida pristala tudi v zaporu (Škerl, »Moja srečanja«). Rokopis je sicer sprva želel objaviti Slovenski knjižni zavod, vendar je avtorica od urednika Ceneta Vipotnika nato prejela obvestilo, da bo knjigo tiskala Mladinska knjiga. Ta se je od knjige distancirala že s pojasnilom v kolofonu: »na predlog Zveze mladih kulturnih delavcev Slovenije založila Mladinska knjiga«.

Kritika se je do poezije Škerlove opredelila še pred izidom zbirke, na podlagi revijalno objavljenih pesmi. Škerlova je bila omenjena že na konferenci mladih književnikov in pisateljev-začetnikov, ki jo je organizirala *Mladinska revija*, in sicer v referatu Miška Kranjca in odzivih nanj. Kranjec je prvi izpostavil vezanost njene poezije na ozko temo erotike (*Mladinska* 58), v odzivih drugih delegatov pa se je ta očitek še stopnjeval (gl. tudi Kovič 89). Kritiki so Škerlovi sicer že od začetka priznavali nesporen talent, dovršeno obliko, pogumnost osebnih izpovedi, iskrenost in jasnost izraza (Škerl v Pibernik 90). Zamerili pa so ji formalizem, maniro in skonstruiranost (prav tam) ter jo označili za »dekadenta« (Lev Modic, nav. po Škerl, »Moja srečanja«). Na udaru se je tudi pozneje znašla zlasti povsem neprimerna vsebina s preozko tematiko, češ da gre za poetiko »čakam-plakam«⁸ (Levec 358), »solzavi sentiment«, »emocionalno sivo enoličnost« (Levec 356), »bolno

⁸ Aluzija na Gradnikovo pesem iz zbirke *De profundis*.

samoljubje« (Branko Hofman, nav. po Bajt, »Srce« 72). Zapisano je bilo, da se Škerlova »zapira v ozek krog svojih bolečin«, da je njena poezija »neokusno psihopatološko izživljanje« (Milko Štolfa, nav. po Škerl, »Moja srečanja«).

Negativna »uradna« kritika je bila politično-ideološke, bolj prikrito pa tudi seksistične narave. Tiha erotika *Sence v srcu*, ki je nenehno navezana na slutnjo smrti ali že na njeno izkušnjo in je povrh vsega še prikazana z ženske perspektive in upodobljena izpod peresa ženske, je bila zelo daleč od zdrave, reproduktivne erotike, kakor so jo zapovedovale utrjene oblastniške strukture spolske politike. Kot smo videli, se je takoj po vojni med vzorne vloge ženske, potem ko je ta v kriznem času lahko postala enakopravna tovarišica in soborka, v ospredje spet vrnila reproduktivna vloga v podobi požrtvovalne matere, ki bo vzgajala socialistične otroke za novo socialistično družbo. Lirska junakinja pa s svojo v zadnjem ciklu izpovedano zvestobo mrtvemu moškemu, s katerim povrh še ni bila v pravem razmerju, vsaj najavlja možnost, da pripisana ji vloga reprodukcije prek zdrave udejanjene ljubezni ne bo nikoli uresničena. Podobno kot ljubezen je tudi smrt, kakršna je prikazana v *Senci v srcu*, na svoj način »nereproduktivna«, saj ne gre za herojsko smrt padlega borca ali talca, temveč so njene okoliščine povsem izvzete iz okvirov umiranja za višje cilje (gl. tudi Kovič 90 in Novak Popov, *Sprehodi* 225). Sama bolezen, zaradi katere nastopi smrt, pa se vpisuje v dekadenco obarvano občutenje fizične in duhovne končnosti, ki jo zmore premagati le intimni spomin, in ne v okviru zdravega optimizma z vizijo žrtvovanja za nadosebne smotre.

Prvi kritiški odzivi so povzročili dolgotrajno stigmatizacijo, cenzuro in ustvarjalno avtocenzuro Ade Škerl. Še dve leti pozneje je obsodba avtoričine poezije odmevala s samega političnega vrha. Edvard Kardelj je februarja 1951 na 5. plenumu CK KPS pozival:

Dajmo ljudem možnost, da bodo razmišljali in pokazali, kaj znajo. Potem je treba z ostro kritiko udariti po tistih pojavih, ki so negativni in jih zadušiti. Ni potrebno zadušiti tistega ubogega *Revčka Andrejčka*, ampak tiste kisle pesmice [...] Marije Žnidaršičeve, Ade Škerlove. (Nav. po Zadravec in Grdina 174)

Pesnica se je do leta 1952 v *Novem svetu* sicer še nekajkrat pojavila z izbori pesmi, vendar je naslednjo pesniško zbirko *Obledeli pasteli*, v kateri je ostala zvesta svoji poetiki, izdala šele šestnajst let pozneje. Ta, v nasprotju s prvo, ni pritegnila pozornosti, saj je izšla v času začetka zenita modernistične lirike, ko zanimanje za intimni izpovedni lirizem usahne. Škerl je obenem izgubila službo pri založbi, ki ji je izdala knjigo in bila literarno, pa tudi družbeno marginalizirana, skoraj docela

pozabljena vse do zadnjega desetletja 20. stoletja. Šele po letu 1992, ko je izšel izbor pesmi iz obeh zbirk z dodatkom še neobjavljenih *Temna tišina* (1992), ki ga je pripravil Kajetan Kovič in napisal tudi spremni esej, se je v časopisju pojavilo več pesničnih spominskih zapisov in pričevanj ter odobravajočih člankov (Puhar, Bajt, Poniž), ki so opozarjali na pozabo avtorice, ta pa je dala tudi nekaj intervjujev ob svoji osemdesetletnici. Leta 2004 so pesnice Barbara Korun, Barbara Simoniti in Maja Vidmar priredile njej posvečen spominski večer, kar je razumeti kot poskus rehabilitacije, obenem pa gesto ženskih avtoric pri odkrivanju svojih predhodnic in mozaičnem sestavljanju tradicije ženskega pisanja.⁹ Ponatisa *Senca v srcu* doslej sploh ni doživela, letos pa Mladinska knjiga bržkone ob dvojnem jubileju pripravlja nov izbor avtoričine poezije. Uredil ga bo Ivo Svetina, ki je tudi avtor libreta komorne opere *Ada*, uprizorjene v ljubljanski Operi leta 2017.

Literarna zgodovina *Senci v srcu* resda ni odrekla posebnega mesta v smislu kontrastiranja s sočasno pesniško produkcijo, nikoli pa je ni docela izpostavila kot dejansko začetnico intimizma, temveč kvečjemu kot njegovo zgodnjo znanilko. Šele Denis Poniž je v svojem pregledu *Lirika 1950–2000* iz leta 2001 izrazil izpostavljenost zbirke, pri tem pa poudaril, da po kvaliteti presega začetne poskuse intimističnih pesnikov in da se taka kakovost pojavlja šele v zreli liriki generacije, ki se je uveljavila sredi petdesetih let 20. stoletja (Poniž 62). Razlogov, zakaj literarna zgodovina pojavitve Ade Škerl v pesniškem prostoru ni štela za začetek intimističnega toka, temveč je to vlogo pripisala izidu *Pesmi štirih*, je več. Nastop četverice pesnikov je bil skupinski, zato je deloval programsko, kratki zapisi o lastnem pojmovanju poezije, ki so jih pesniki postavili na začetek svojih izborov, pa so ustvarili vtis manifestnosti.¹⁰ V nasprotju z znamenito moško četverico Ada Škerl pozneje ni izkazala kontinuiranega razvoja in je ustvarila skromen opus, ki ga

⁹ Večer je potekal v okviru cikla literarnih dogodkov »Besedovanja«, ki sta ga Barbara Korun in Barbara Simoniti takrat zasnovali z željo poudariti pomen pesnic, odriženih na rob literarnega spomina. Posledice takega odnosa do ustvarjalk so tudi širšega značaja, saj se s tovrstnim izbrisovanjem iz literarnega spomina ali zamolčevanjem (če uporabimo izraz znamenite knjige o zamolčevanju ženskih umetnic v literaturi *Silences* Tillie Olsen iz leta 1978) zgodi tudi to, da prihodnji rodovi ženskih ustvarjalk nimajo referenčnih opornih točk, vzornic iz lastne tradicije, pri katerih bi se lahko zgledovale, niti mentorice, ki bi jih uvedle v literarno sceno. S pomanjkanjem zavesti o lastni tradiciji se je laže perpetuiralo opiranje na moške zglede znotraj patriarhalnih diskurzivnih struktur (gl. tudi Novak Popov, *Novi* 59).

¹⁰ Pri tem je zanimivo, da naj bi po pričevanju Cirila Zlobca izpred nekaj let do tiskanja skupne knjige pravzaprav prišlo iz zelo banalnih razlogov; založba naj bi pesnikom to potezo predlagala zaradi pomanjkanja papirja.

tvorita dve zbirki in izbor, v katerega so uvrščene tudi prej knjižno neobjavljene pesmi. Drugačna prvotna recepcija *Senca v srcu* bi zagotovo vplivala na avtoričino nadaljnje ustvarjanje in objavljanje. Kar šestnajstletni razmik med objavama obeh zbirk, ki je bil tudi po avtoričinih pričevanjih posledica brutalno negativnega sprejema prvenca, nato pa večdesetletni molk, ki se je sklenil z izborom pesmi, sta nedvomno vplivala na manjšo vidnost avtorice pri tistih, ki so z zgodovinske distance sestavljali panoramske poglede na slovensko poezijo. *Senca v srcu* tudi ni imela te sreče, da bi se pojavila nekoliko kasneje, v času ideološke »odjuge«, ki je nastopila zelo kmalu po njenem izidu. Če avtoričin vstop v literarni sistem primerjamo s pojavitvijo Mile Kačič, druge avtorice, ki je svojo zbirko prav tako posvetila izključno zelo osebnemu izpovedovanju ljubezenske izkušnje, je mogoče že zaznati razlike v recepciji. Zbirka *Neodposlana pisma*, objavljena le dve leti za *Senca v smrti*, je doživela pri kritiki docela drugačen sprejem, kar je mogoče pripisati časovnemu razmiku, ki je sicer kratek, v katerem pa je že prišlo do občutnih sprememb v literarnem oziroma ideološko-estetskem »okusu«. Ob vseh naštetih razlogih ali njim navkljub je treba dodati in poudariti dejstvo, da je ta poezija nastajala v izrazito patriarhalno naravnem literarnem sistemu. »Avantgardna« pozicija Ade Škerl in njene zbirke bi imela brez vsakega dvoma veliko več možnosti za drugačno ovrednotenje, če bi šlo za moškega avtorja. To misel dodatno okrepi dejstvo, da pred skupinskim nastopom moške pesniške četverice na začetku intimističnega pesniškega toka pravzaprav stojita knjigi avtoric.¹¹ Obe sta bili vpisani zgolj na »ženska obrobja« (Verginella) slovenskega pesniškega kanona, prelomnost pa je v androcentrični kulturi ostala v domeni moških avtorjev. Ob visokem jubileju izida *Senca v srcu* je čas, da knjiga in avtorica dokončno stopita iz senca in zavzameta pozicijo, ki jima pripada.

LITERATURA

- Bajt, Drago. »Srce v sencu«. *Ampak* 5.8/9 (2004): 72–73.
 ——. *Kar je sonce za luno, to je Rusija za nas. Kaj je socialistični realizem*. Ljubljana: LUD Literatura, 2016.
 Borovnik, Silvija. *Pišejo ženske drugače? O Slovenkah kot pisateljicah in literarnih likih*. Ljubljana: Mihelač, 1995.
 Chrobáková Repar, Stanislava. *Iniciacije ali književnost onkraj vidnega*. Ljubljana: Závod, 2018.
 Cixous, Hélène. *Smeš Meduze in druga besedila*. Prev. Barbara Pogačnik. Ljubljana: Apokalipsa, 2005.

¹¹ Boris Paternu (118) težnjo po intimizmu zaznava tudi v zbirki Jožeta Šmira *Srce v besedi* iz leta 1950.

- Forstnerič Hajnšek, Melita. »V spomin. Ada Škerl 1924–2009«. *Večer* 2. 6. 2009: 14.
Gradnik, Alojz. *Eros tanatos*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1972.
Kačič, Mila. *Neodposlana pisma*. Ljubljana: Slovenski književni zavod, 1951.
Kos, Janko. *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1983.
— — —. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.
— — —. *Slovenska lirika 1950–1980*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983.
Kovič, Kajetan, Ciril Zlobec, Janez Menart in Tone Pavček. *Pesmi štirih*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1953.
Kovič, Kajetan. »Temna tišina Ade Škerlove«. Ada Škerl. *Temna tišina*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992. 87–98.
Kristeva, Julia. *Revolucija pesniškega jezika*. Prev. Matej Leskovar. Koper: Hyperion, 2005.
Mihurko Poniž, Katja. »Feministične literarnovedne raziskave tukaj in zdaj«. *Jezik in slovstvo* 50.3/4 (2005): 87–95.
Mihurko Poniž, Katja. »Slovenska literarna zgodovina in žensko avtorstvo: stare aporije in nove možnosti«, *Vloga središča: konvergenca regij in kultur, Slovenski slavistični kongres 2010*. Ur. Irena Novak Popov. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije. 393–401.
Mladinska revija 4.2 (1948/1949), posebna številka. Zbornik konference mladih književnikov in piscev-začetnikov Slovenije.
Moi, Toril. *Politika spola/teksta: feministična literarna teorija*. Prev. Katarina Jerin. Ljubljana: LUD Literatura, 1999.
Novak Popov, Irena. *Antologija slovenskih pesnic I*. Ljubljana: Tuma, 2004.
— — —. *Antologija slovenskih pesnic II*. Ljubljana: Tuma, 2005.
— — —. *Novi sprehodi po slovenski poeziji*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, 2014.
— — —. *Sprehodi po slovenski poeziji*. Maribor: Litera, 2003.
Osti, Josip. »Lastna bolečina in občutek za bolečino drugega (O poeziji Ade Škerl)«. Josip Osti. *Tek pod mavrico*. Ljubljana: Apokalipsa, 2008. 11–18.
Paternu, Boris, et al. *Slovenska književnost 1945–1965*. I. knjiga. *Lirika in proza*. Ljubljana: Slovenska matica, 1967.
Pibernik, France. *Med tradicijo in modernizmom: pričevanja o sodobni poeziji*. Ljubljana: Slovenska matica, 1978.
Pogačnik, Jože, et al. *Slovenska književnost III*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 2001.
Pogačnik, Jože, in Franc Zadravec. *Zgodovina slovenskega slovstva*. Maribor: Obzorja, 1973.
Poniž, Denis. »De profundis. Ada Škerl: Temna tišina«. *Delo* 23. 7. 1992: 7.
— — —. *Slovenska lirika 1950–2000*. Ljubljana: Slovenska matica, 2000.
Puhar, Alenka. »Ujeta v težka molčanja«. *Delo* 2. 6. 2004: 13.
Škerl, Ada. *Senca v srcu*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1949.
— — —. *Obledeli pasteli*. Ljubljana: Lipa, 1965.
— — —. *Temna tišina*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992.
— — —. »Moja srečanja s cenzuro: te igrice 'rinčke talat' še danes ne razumem«. *Delo* 7. 5. 1998: 13.
Troha, Gašper. *Ujetniki svobode. Slovenska dramatika in družba med letoma 1943 in 1990*. Maribor: Aristej, 2015.
Verginella, Marta. *Ženska obrobja: vpis žensk v zgodovino Slovencev*. Ljubljana: Delta, 2006.

Women's Poetic Discourse in the Web of Post-War Ideologies: *Shadow in the Heart* by Ada Škerl

Keywords: Slovenian poetry / socialist ideology / women's writing / Škerl, Ada / intimism / poetry canon / literary reception

The paper is dedicated to the poetry book *Shadow in the Heart* (*Senca v srcu*) by Ada Škerl. The year 2019 marks seventy years since the publication of this poetry collection which was in many respects a landmark and which has to date never been reprinted, and ten years since the death of this ignored author who had been marginalized for many years and who was rehabilitated only at the end of her life. Using the case of this poetry book, the paper pinpoints some of the tensions among different forms of ideology and women's poetic discourse in the period after World War II. It first outlines the position of women in the society of that time based on media images, and goes on to present the ideologically dictated poetry production of the time as well as the turn towards intimism. This is followed by a dense analysis of the book in terms of themes and motifs and a transnarratological analysis, with an emphasis on representations of gender: we find that the discourse of these poems remains within the bounds of patriarchal structures in both the poetological sense and the sense of gender. The second part of the paper discusses the book's negative reception and its long-term consequences (creative self-censorship, long-lasting stigmatization and staying on the margins of the poetry canon). The final part tackles the reasons why *Shadow in the Heart's* ground-breaking role as the beginner of the intimist poetry current has not been acknowledged by literary history.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.163.6.09-1Škerl A.

Play, Chaos, and Autonomy in the Poetry of Hungarians in Vojvodina (*Új Symposion*)

Roland Orcsik

University of Szeged, Egyetem u. 2, 6722, Szeged, Hungary
rorcsik@gmail.com

The study presents one of the most significant ex-Yugoslav poetry styles after the Second World War—ludism—in the context of Hungarian authors from Vojvodina gathered around the literary magazine Új Symposion (1965–1992, Novi Sad). They were under the pressure of the ambivalent political ideology of SFR Yugoslavia. Hungary has no tradition of ludism, which is one of the significant differences between the poetry of Hungarian poets in Hungary and those in Vojvodina (Serbia) in the period after the Second World War. The study shows the main poetical characteristics of ludism, its South Slavic authors (Tomaž Šalamun, Iztok Geister Plamen, Ivan Slamnig, Branko Maleš, Delimir Rešicki, Vojislav Despotov, Vladimir Kopicl, Vujica Rešin Tucić etc.), and the works of Hungarian “Symposionists” (István Domonkos, Katalin Ladik, Ottó Tolnai, Ottó Fenyvesi). The ludism was accused of blurring the borders between popular culture, subculture, alternative and high culture. The study shows the artistic results of this method (e.g. the poetics of video and collage). The Symposionist authors were accused of being “cosmopolitans”, “anarchists”, “nihilists” and similar by the officials in Vojvodina. The art of Symposionists did not change the political system of Vojvodina during the period of SFRY and after it but it did provide an alternative space for artistic freedom.

Keywords: literature and ideology / Yugoslavia / Yugoslav literatures / Vojvodina / Hungarians / minority culture / experimental art / ludism / *Új Symposion*

The Yugoslav Seal

It is hard to resist the temptation not to think about Yugoslavia and Yugoslav artistic strategies as kinds of play. Of the deep impact of play on culture and poetry, Johan Huizinga wrote in his well-known *Homo ludens* in 1938. He demonstrated the precedence of the concept of play to that of culture through antique examples. It is perhaps compulsory to mention Huizinga’s volume in the first place during

an investigation of the concept of play; Roger Caillois (11–36), on the basis of this work, created the following types of play: *agon* (contest), *alea* (luck), mimicry and *ilinx* (vertigo, ecstasy, chaos). Yugoslavia as a playground contained all of these and also their shared opposite which, according to Huizinga, is not seriousness but an obligation of fulfilling a cultural function.

Huizinga connects the concept of play to freedom/volition: “First and foremost, then, all play is a voluntary activity. Play to order is no longer play: it could at best be but a forcible imitation of it” (8). If we project these two concepts—i.e. play and freedom—on the various periods of Tito’s Yugoslavia, then we can conclude that they determine its history already since the foundation of the state (29. 11. 1943). On the one hand, one of the two taboos of the regime is expressed in the concept of freedom since the Partisans defined the fight against fascism as “people’s liberation war”. However, the representations of this “people’s liberation war” circumscribed notions of duty and moral responsibility. Freedom thus lacked the irresponsible, useless playfulness. At the same time play is present in the construction of the country if we consider the fight and contest for the foundation of the state¹ which preceded the development of Tito’s Yugoslav culture. Yugoslavia was an ambivalent playground though: its freedom was determined by the supervision and discipline of the dictatorial state apparatus, the basic idea of “brotherhood-unity” was “multiculturalism directed from above” (Losonc 93). Our question is whether and to what extent artistic creation or poetry could have secured autonomy in the contradictory Yugoslav (cultural-)political sphere. To what extent it could have worked as depoliticized play and sign? Or were these politics, rather, exactly a goal for which poetry fought with its poetical means on the Yugoslav cultural battleground?

We cannot evade these questions either when we analyse the cultural role and possibilities of the periodical from Novi Sad called *Ūj Symposion* (*New Symposion*, 1965–1992). According to Beáta Thomka:

Since the journal was launched in the last relatively harmonious period of Yugoslavia it was furnished with the atmosphere of this cheerful, Balkan, Southern, Mediterranean barrack (multilingual environment, playfulness, impulsivity, experimentation, laxity, spontaneity, healthy sense of direction, openness). (133)

¹ Huizinga interprets the foundation and practice of law as parts of play from the perspective of contest (Huizinga 76–88).

The playful aesthetic of the journal is characterized by avant-garde tinkering and collage which proved to be a Yugoslav attribute:

Since the editorial principles and the imaginative graphic design of *Új Szimpozium* were guided by tinkering and collage-like processes it constantly bore the traces of leisure, improvisation, variability, renewing impulses, and together with these the traces of an already gone period. (138)

Various member states competed against each other on multiple issues (*agon*); cultural contest fitted the economic one that resulted in inspiring interactions. Zoltán Virág discovers the Symposionist discourse to be led by the principle of mixture:

The comprehensive utilisation of the experience of *mixtura culturalis* and *mixtura lingualis*, the self-presentation enhancing movement-like characteristics made the need of encountering regional modes of action of simultaneously pertaining to different systems of cultures, to several regions and sub-regions. (19)

However, the interaction as a part of the play of contest was played along the rules given from above. The governmental regulations and prohibitions (1971, 1983) sketched up the ideological borders of the journal's free playground. Nevertheless, Symposionists were not merely passive subjects of the ambivalence of Yugoslavness but also active creators and participants of it. It suffices to consider the number of the journal's published texts which used the catchwords and motifs "Yugoslav" and "Yugoslavia" without any accent of criticism. We must add that they did not act thus merely motivated by constraints of power. To demonstrate this, it is enough to cite the then-contemporary writings and interviews of János Bányai, István Bosnyák, László Végel, or Ottó Tolnai. The once-Symposionist Béla Csorba interprets the self-contradictory nature of the first generation of Symposionists in the following way:

The ideological fog from which some of them have never found a way out evolved from their completely legitimate aversion towards Kádár's Hungary. From this motive they identified freedom with Yugoslavness. You cannot do this, however, without self-mutilation. Definitely not in a communal sense. The emerging possibilities were utilised by government policy: the journal of the first generation thus became at once supported and persecuted by the self-contradictory and complicated Yugoslav system. (Csorba 48)

But Csorba narrows the ideological horizon of the first generation authors, since in his overgeneralizing tendency he ignores the fact that in retrospect some of them treated the question of being Yugoslav if not with complete

rejection, then at least with criticism (e.g. István Domonkos, Katalin Ladik, Végel, Tolnai, Tibor Várady). Furthermore, in the cited interview Csorba does not reflect critically on his own generation and ignores the other fact that *Új Symposion* is inseparable from Yugoslavness, so all editorial generations have been influenced by its ideology to a higher or lesser degree. Also: pertaining to a “nation” is not at all a “natural”, self-evident construct free of any ideology. Nevertheless, there could be no doubt that the interpretation of the concept of “nation”, as well as that of “Yugoslavness”, happened in a way which was directed from above, in spite of the fact that in the columns of *Új Symposion* there were some disputes about Yugoslav Hungarian (literary) identity (cf. Szerbhorváth 225–237). It is an important reflection in Csorba’s interview that points out the ambivalence of Yugoslavness: the contradiction of being at once supported and persecuted defined the cultural strategy of Symposionists. It is without doubt that the texts published in the journal have never questioned the basic idea of Yugoslavness. György Szerbhorváth claims the following about the Yugoslavness of Symposionists: “However they stuck their tongues on Stalinist practices that invade art, they had not had the slightest doubt about the Yugoslav one” (121). Just like Csorba, Szerbhorváth also ignores the fact that Yugoslav cultural policy is not interpretable in a black-and-white way without the notion of ambivalence. Whereas in the Stalinist block a journal like *Új Symposion* had no chance of publication, in Yugoslavia it was possible, and not just because they did not question the idea of Yugoslavness in which they believed. We should not forget, too, that some Symposionists took it to the bitter end resulting in prohibitions and scandals (just like the New Leftist criticism of the Praxis-circle in Zagreb held the government responsible for not representing leftist values).

The question is whether and to what extent aesthetic and poetic procedures might be independent from this Yugoslav cultural political game. The avant-garde, unconventional, anti-authoritarian approach of political themes was always a problem, whether it was about minority ethnic problems (e.g. the much disputed writing of Sándor Rózsa) or about the freedom of artistic creation and criticism (e.g. the writings of Viktória Radics, Ottó Tolnai, Miroslav Mandić, the performances of Katalin Ladik, the poem *Orgia mechanika* by Ottó Fenyvesi, or the activity of János Sziveri).

The play with power’s set of rules was not only formulated along the lines of openly political questions, but also on a poetic-aesthetic level. One of the graphic designers of *Új Symposion*, Ferenc Baráth recalls:

We had no conventional solutions in graphic design. Typography was characterized by chaos, by a mess made up by taste and playfulness. That became our self-imposed profile. The textual content determined visual design of a given issue. Poetry or prose: I adjusted myself to that; the text determined the suitable typography even. (30)

Not counting the issue on pornography, this practice would not have resulted in prohibitions. This does not mean, however, that it has only raised apolitical aesthetic questions nor that it supported the regime's ideology. If we compare it to the self-representative imagery of Tito's regime, then the experimental, unconventional visuals of *Új Symposion* could be regarded as an alternative to the official socialist realism (cf. Dánél; Faragó). The fact that it was realized from state-funded support constituted the paradox. As long as the editorial staff followed the rules defined by the government, no problem occurred.

“Cosmopolitan reservations”

Huizinga interprets poetry not merely as an aesthetic phenomenon:

The first thing we have to do to gain such an understanding is to discard the idea that poetry has only an aesthetic function or can only be explained in terms of aesthetics. ... All antique poetry is at one and the same time ritual, entertainment, artistry, riddle-making, doctrine, persuasion, sorcery, sooth-saying, prophecy, and competition (120).

One of the main traits of poetry is thus play. For Ex-Yugoslav artists play manifested itself as experimentation, spontaneity, unconventional-ity. Symposionists came under the influence of the trend called ludism, elaborated by Slovenian and Croatian poets. It is not merely influence, however, but a playful competition permeating the entire Yugoslavian art scene. Apparently Szerbhorváth is not aware of this dimension and utters a huge misinterpretation when saying: “Symposionists, roughly speaking, were sometimes the imitators of imitators. They wore current Western gears even after Yugoslavians themselves wore them off” (120). For one: “current Western gears” fertilized Hungarian culture in a number of cases, it is enough to recall the story of the turn of the century Hungarian journal *Nyugat* (*West*) and its authors. Catching up with developed Western cultures is a Hungarian issue since the foundation of the state (at that time the ideological background and motivation was Christianity and not the Europe-discourse, yet the process

of Europeanization started there and then). Symposionist authors did not simply imitate Western European and American styles and trends with which they became familiar through a Southern Slavic filter but in a number of cases they created works in par with them in the spirit of Yugoslavian competition. If Szerbhorváth's aim was to analyze the development of Symposionist literature from an educational psychological point of view, then he might have taken into consideration that imitation is not necessarily a negative phenomenon but rather an integral part of the learning and creative process.² During that time Hungary followed a much more closed cultural policy, and the tradition of Vojvodinian literature was not strong and open enough, so it was only natural that the reception of the literatures of Yugoslavian nations provided a path towards the contemporary world literature and art.

Some of the Symposionists broke loose from the confines of provincial minority existence not by negating their minority experience but by re-evaluating it from a wider perspective. They not merely consumed the Western European and American art as a trend but defined it as the horizon and context of their own art. Naturally, not all Symposionist authors were on a same artistic level but the better ones emerged. Otherwise we could not enumerate the Serbian and Hungarian literary prizes of e.g. Katalin Ladik, László Végel or Ottó Tolnai, or the successful reception history in Poland and Western Europe. Surely the international reception was not as widespread as the Hungarian one but still, it is not insignificant. I'd like to add to this that the relevant Hungarian reception of some authors (István Koncz, Pál Böndör) is still lacking, but this problem would take us too far from the purposes of the present paper.

Returning to the trend of ludism: it is questionable when it all started. There is no ludist manifesto as in the case of avant-garde isms. If we take into consideration the claim of Huizinga that play is the basis of poetry, then it is even more difficult to determine the beginnings of ludism. In the case of Yugoslav ludism avant-garde and neo-avant-garde will be the guidelines. The Croatian literary critic Dubravka Oraić differentiated between five types of ludism (99):

1. **semiotic ludism:** the play with the artistic sign. It has two variants:
 - a.) inner: the play with the relation between signifier and signified (e.g. pun)
 - b.) outer: e.g. theatrical performance of a text

² The idea of imitation as a process of learning originates from Plato (cf. the dialogue *Republic*). As for the educational psychological point of view see the essays by Pálffy Katalin Keményné (189–196) and Tamás Vekerdy (133).

2. **metaludism**: play with the play (e.g. the textual play with the word ‘play’ in Khlebnikov’s work)
3. **autoludism**: play with one’s own text (intertextuality with self-quotations)
4. **interludism**: play with various signs (all kinds of intertextualism and inter-medialism)
5. **ontoludism**: play with reality, or the creation of artistic reality

If we take comprehensive look on the history of Yugoslav poetry, we find that all the types mentioned above can be detected in the works of avant-garde authors. The term “ludism”, however, was initially coined by Croatian literary historians to describe the poetry of Ivan Slamnig from the ‘50s. His reception is loaded with the label “play” (Donat 7). Same is true about the poetry of Josip Sever who used Khlebnikovian zaum-plays (Bagić 23–98); he was another Croatian poet of great influence inspiring the development and orgy of ‘70s and ‘80s Croatian ludist poetry, especially among authors of the journal *Quorum*. Zvonimir Mrkonjić defines ludism (in relation with lettrism) as “a play with structures of sounds, the creation of sound formations or sonic neologisms from the dissolutions of the conventional forms of words. According to a later interpretation of the notion originating from Slovenian poetry, ludism is concerned with the verbal visualization of objective relations following the practice of the OHO group (for example some poems from the volumes *Comets, comets* by Zvonko Maković and *Tekst* by Branko Maleš)” (Mrkonjić s. p.).

All of this points out that ludism that spread after World War II has been a tradition subverted by historical avant-garde and that it has built up its playful poetic constructions from the ruins of conventions. Ludist poems are condensations of semantic chaos: poetic plays with the remnants of semanto- and iconoclasm. Poetic discourse is frequently moved rather by catachresis than by conventional tropic figures. In a number of cases this play can be found in the works of neo-avant-garde conceptualism and lettrism. Ludist poems are not narrative; from the perspective of conventional hermeneutics they seem to be hermetic, inconceivable, nonsensical, discarding reading strategies aimed at understanding. Ludist works are characterized by humor, irony, absurd, grotesque, by non-hierarchical mixtures of cultural registers via intertextual and inter-medial quotations, and by playful subject-destructions. According to the Serbian poet and theoretician Dubravka Đurić:

Radical poets researched the space of the paper sheet, and conceived text as the score of a verbal performance. They look for the possibilities of language using processes they had discovered in other media. They mixed genres creat-

ing multi-genre effects and thus transcended the divisions between different artistic branches. They questioned the bourgeois norms of society, harshly criticized the *l'art pour l'art* principle and elitist aesthetics of poetry. Their artistic activity was provocative pervading of political, ethical and aesthetic questions. (81)

This radical poetic practice relates not only to avant-garde but also to the work “A Throw of the Dice...” (1897) by the symbolist Mallarmé. According to its Hungarian translator Gyula Tellér this poem is untranslatable but this quality makes it paradoxically spellbinding:

Finally, there is a sound material of language, the key sentence's alexandrine imbalanced with a thirteenth syllable modelling accidentality, thousands and thousands possibilities of playing with sound, rhythm and tone. Hardly or not translatable language-bound singularities. ... “Blanks” between the articulate sentences or clauses are intensively bound to the linguistic material, they organize the lines and associations of thought, now slowing, then accelerating, enhancing, distancing via symmetric positing, now opposing, then linking. They behave like the content-organizing categories of a visual syntax. Mallarmé has found a new form, a third possibility besides free verse and prose verse that tried to overcome the outbreathed alexandrine: the visual poem that enlists typography and the containing visual field among its formal poetic elements (54–55).

“A Throw of the Dice...” is the first realization of “pure poetry” as defined by Mallarmé's disciple Paul Valéry. When Ottó Tolnai refers to “pure poetry”, that is his source.

It is not by chance either that one of the defining figures of Vojvodinian Serbian poetry, performance and postpunk, Slobodan Tišma turned to the enigmatic masterpiece of Mallarmé in a number of occasions. The poem by Slobodan Tišma titled “Vrt kao to” (1977) refers to “A Throw of the Dice...” (the motif of dice/cube recurs in several earlier poems of the author which can also be linked to Kazimir Malevich's black square). According to Miško Šuvaković:

The poem of the late sixties is still a symbolic body dragged out by Tišma from the vortex of the modernist questions concerning the boundaries of language (for Mallarmé it is the sound of the accidental language searching for its own tone, for Rilke it is the discrete tone of the inner sound of time and space, for Wittgenstein these are the questions about language and its beyond which language grabs then drops). (96)

In the case of the poem “Vrt kao to” (“Garden as it is”) Tišma is concerned with decomposing, preventing, problematizing the linguistic subject. For him it can be traced back to Mallarmé’s “A Throw of the Dice...”.

Backgrounds differ elsewhere. In the Slovenian member state, the first “concrete poems” by Aleš Kermauner, Franci Zagoričnik and Tomaž Šalamun were published in 1965 in the university journal *Tribuna* based on the avant-garde constructivist tradition (the koneses of Srečko Kosovel). Soon the poetic, artistic and performance group OHO was founded (Franci Zagoričnik, Iztok Geister Plamen, Marko Pogačnik, Matjaž Hanžek, Milenko Matanović and Vojin Kovač-Chubby) that turned out to be a source of inspiration also for Croatian and Serbian authors and artists, too (in Vojvodinian context: the groups KÔD, E), Januar, Februar, Bosch+Bosch and others were founded inspired by the Slovenian initiative).³ According to the Croatian literary historian Branimir Bošnjak, radical experimentation with language and visual imagery was realized in its most consequent form in the Slovenian scene (160). Slovenian theoretician Taras Kemauner labelled these experiments reism (6–7). Dubravka Đurić coined the term “cosmopolitan reservation” for neo-avant-garde Yugoslav artistic phenomena: “It is not the revision and re-actualization of the avant-garde between the World Wars but rather an authentic existentialist answer for the ideological, cultural and artistic requirements of the fifties and sixties” (91).

When we look at the experimentation of Symposionist poetry with ludism, reism, conceptualism, lettrism, it turns out that it didn’t merely have aesthetic aspects but also social-political and existential risks. Symposionists first reckoned with the “frog-” and “church tower-” perspective of Vojvodinian Hungarian poetry. Then came the ambivalent play with the Vojvodinian state apparatus. In this way, the ludist chaos-forms of Symposionist poetry constituted an experiment, an attempt at creating a personal autonomy of political and existential scale.

Nikola Dedić claims that this radical experimentation is an attribute of “neo-avant-garde textualism” (595–602). Serbian reception does not differentiate between “neo-avant-garde textualism” and “Vojvodinian textualism” (Šuvaković) on a national/ethnic basis. However, due to the language barrier, they know and mention only those Yugoslav authors whose works have been translated to either Serbian or Croatian. Šuvaković uses the epithet “Vojvodinian” since as opposed to the fragmented, critical “Vojvodinian textualism”, the criticism and poetry

³ About the ludism of the Slovenian group OHO see Igor Zabel’s essay “Uloga igre u delu OHO” (355–362).

in Belgrade were more conventional, with verism, that is, with narrative types of poetry coming into the fore. Bálint Szombathy (91–100) defines the antecedents of “neo-avant-garde textualism” and conceptualism as the verbo-voco-visual poetry in Serbian tradition (authors surrounding the zenithist and surrealist Dragan Aleksić and Ljubomir Micić). The notion of “textualism” might be extended to Symposionist poetry, too, and then we can talk about “Symposionist textualism” and linguistic-visual fireworks (which in the case of Katalin Ladik was enriched by phonic experiments).

Old news?

In the nineties ludism did not fascinate young Slovenian, Croatian and Serbian poets much. The play of poetry was not exhausted, however, only its means of expression have been transformed. In Hungarian relations ludism appeared more or less idiosyncratically only in the individual poetics of some Symposionist authors. There is no such thing as pure ludist Symposionist poetry. There exist as many ludisms as many Southern Slavic poets used or use it in their poetics. Ludism is rather a principle, a parasitic poetics than an autonomous ism with a clear manifesto. In accordance with neo-avant-garde, ludism pluralized the space of literature.

Poetic experiments do not permeate the deep layers of society. They remain on the margins of conventions. This means that freedom resulting from poetic play is always a marginal, subcultural phenomenon. Social changes might define the playgrounds of poetry, but the other way round is less likely. Avant-garde artistic trends strived for social change, to determine the utopia of the “new” through far leftist or far rightist political movements. The Yugoslav example shows, however, that Symposionist poetry has not changed radically the traditions of Vojvodinian Hungarian politics. Symposionist poetry created an alternative, critical politics – via poetic means. A yet unfinished experiment of the freedom of the “poetically dwelling” man; an experiment and play still waiting for its future experimenting players.

Translated from Hungarian by Zoltán Lengyel

WORKS CITED

- Bagić, Krešimir. *Živi jezici. Poetska pisma Ivana Slamniga, Josipa Severa i Anke Žagar*. Zagreb: Naklada MD, 1994.
- Baráth, Ferenc. "Rusztikus háttér." Interview by Géczi János. *Ex Symposion* 98 (2017): 26–34.
- Bošnjak, Branimir. *Proizvodnja života*. Zagreb: Stvarnost, no date.
- Caillois, Roger. *Man, Play and Games*. Translated by Meyer Barash. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2001.
- Csorba, Bélá. "Mi voltunk a tagadás tagadásának tagadása." Interview by Kocsis Árpád. *Ex Symposion* 98 (2017): 45–52.
- Dánél, Mónika. *Nyelv-karnevál. Magyar neovantgárd alkotások poétikája*. Budapest: Kijarat, 2016.
- Dedić, Nikola. "Neoavangardni tekstualizam." *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*. Eds. Miško Šuvaković, and Dragomir Ugren. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2008. 595–602.
- Donat, Branimir (ed.). *Književna kritika o Ivanu Slamnigu*. Zagreb: Matica hrvatska, 2004.
- Đurić, Dubravka. *All-Over. Izabrane i nove pesme sa esejima koji određuju fazu moje poezije od 1996–2004*. Beograd: Feministička 94, 2004.
- Faragó, Kornélia. "Affinitások és koncepciók (Képzőművészeti gondolkodás az Új Symposionban)." *Tiszatáj* 6 (2018): 53–62.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens. A Study of the Play-Element*. Transl. by the author. London, Boston and Henley: Routledge, Kegan & Paul, 1980.
- Katalin Keményné, Pálffy. "A szociális tanulás." *Pszichológia szöveggyűjtemény óvodapedagógus hallgatóknak*. Eds. B. Lakatos Margit, Mónika Serfőző. Budapest: Trezor Kiadó, 2002. 189–196.
- Kermauner, Taras. "Fragmentarni prilozii povijesti i analizi konkretne poezije u Sloveniji." Transl. by Ljubomir Stefanović. *Vidik* 7–9 (1972/73). 6–7.
- Losonc, Alpar. "Multikulturalnost u 'evropskom zajedničkom prostoru': 1989 kao izvor mita." *Habitus* 1 (1999). 85–116.
- Mallarmé, Stéphane. *Kockadobás*. Transl. by Gyula Tellér. Budapest: Helikon, 1985.
- Mrkonjić, Zvonimir. Enciklopedijska natuknica. Konkretna poezija. *Vijenac* 2008/378.
- Oraić Tolić, Dubravka. "Ontološki ludizam". *Ludizam. Zagrebački pojmovnik kulture XX. stoljeća*. Ed. Živa Benčić and Aleksandar Flaker. Zagreb: Zavod za znanost o knjižvenosti Filozofskoga fakulteta, 1996. 97–104.
- Szerbhorváth, György. *Vajdasági lakoma. Az Új Symposion történetéről*. Poszony: Kalligram, 2005.
- Szombathy, Bálint. *Új idők, művészet*. Újvidék: Forum, 1991.
- Šuvaković, Miško. Hijatusi jezika i transcendencije. In: Tišma, Slobodan: *Vrt kao to. Izabrane pesme*. Beograd: Ruža lutanja, 1997.
- Šuvaković, Miško, and Dragomir Ugren (ed.). *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*. Novi Sad: Muzej savremene likovne umetnosti, 2008.
- Thomka, Beáta. *Déli témák*. Zenta: zEtna, 2009.
- Vekerdy, Tamás. *Gyerekek, óvodák, iskolák*. Budapest: Saxum, 2016.
- Virág, Zoltán. *A szomszédság kapui*. Zenta: zEtna, 2010.
- Zabel, Igor. "Uloga igre u delu OHO." *Ludizam. Zagrebački pojmovnik kulture XX. stoljeća*. Ed. Živa Benčić and Aleksandar Flaker. Zagreb: Zavod za znanost o knjižvenosti Filozofskoga fakulteta, 1996. 355–362.

Igra, kaos in avtonomija v poeziji vojvodinskih Madžarov (*Új Symposion*)

Ključne besede: literatura in ideologija / Jugoslavija / jugoslovanske književnosti / Vojvodina / Madžari / manjšinska kultura / eksperimentalna umetnost / ludizem / *Új Symposion*

Članek predstavi pesniško revijo vojvodinskih Madžarov *Új Symposion* (Novi Sad), v okviru katere se je pod vplivom ambivalentne politične ideologije SFRJ uveljavljala ludizem kot ena najpomembnejših jugoslovanskih pesniških smeri po drugi svetovni vojni. Na Madžarskem ludizem ni obstajal, to pa je tudi bistvena razlika v delovanju madžarskih pesnikov na Madžarskem in v Vojvodini. Avtor opiše najpomembnejše pesniške značilnosti ludizma, njegove južnoslovanske predstavnike (Tomaž Šalamun, Iztok Geister Plamen, Ivan Slamnig, Branko Maleš, Delimir Rešicki, Vojislav Despotov, Vladimir Kopicl, Vujica Rešin Tucić itd.) in dela madžarskih avtorjev (István Domonkos, Katalin Ladik, Ottó Tolnai, Ottó Fenyvesi). Ludizmu so očitali, da briše meje med popularno kulturo, subkulturami, alternativno in visoko kulturo. Članek predstavi rezultate te pesniške metode (poetika videospota, kolaža itd.). Sodelavce revije so uradniki režima v Vojvodini pogosto obtoževali, da so »kozmpoliti«, »anarhisti«, »nihilisti« ipd. Njihova umetnost v obdobju SFRJ sicer ni spremenila političnega sistema v Vojvodini, a je zagotovila alternativen prostor umetniške svobode.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.163(497.1).02"1965/1992"

821.511.141(497.1).02"1965/1992«

From War to Peace: The Literary Life of Georgia after the Second World War

Irma Ratiani

Ivane Javakhishvili, Tbilisi State University, Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature, 1 Chavchavadze Ave, Tbilisi 0179, Georgia
ir.ratiani@gmail.com

After the Second World War, political changes occurred in the Soviet Union. In 1953 Joseph Stalin—originally Georgian and the incarnate symbol of the country—died, and soon the much-talked-about Twentieth Assembly of the Communist Party of the Soviet Union headed by Nikita Khrushchev followed in 1956. In Georgia, Khrushchev's speech against Stalin was followed by serious political unrest that ended with the tragic events of March 9th, 1956. It is still unclear whether this was a political event or demonstration of insulted national pride. Soon after that, the Khrushchev Thaw (Russian: Ottepel) occurred throughout the Soviet Union. The literary process during the Thaw yielded quite a different picture compared to the previous decades of Soviet life. Under the conditions of political liberalization, various tendencies were noticed in Georgian literary space: on the one hand, there was an obvious nostalgia for Stalin, and on the other hand there was the growth of a specific model of Neo-Realism and, of no less importance, the rise of women's writing.

Keywords: literature and ideology / Georgian literature / World War II / Khrushchev thaw / Soviet Union

Modifications of the Soviet regime

Georgian literature before the Second World War was by no means flourishing. As a result of the political purges of the 1930s conducted by Soviet government, the leading Georgian writers were eliminated. Georgian Modernism and the Georgian Avant-Garde, which had found itself in antagonism with the ideological principles of the Soviet dictatorship from the outset, ceased to exist.¹ This current of

¹ Georgian Modernism and the Georgian Avant-Garde as two literary styles or variants were formed in the first half of the twentieth century, during the modernist period. With its depth and subjectivism, the openness of its thinking, and the transgression of stylistic boundaries, Georgian Modernism constituted a threat to the Soviet ideological

literature that rejected Socialist Realism was based on the progressive Western spirit and modernist philosophy (intuitivism, Freudianism, pragmatism, and neo-positivism). However, the traditional synthesis of national values with Western tendencies was particularly observable in the establishment of the idea of Georgian renewal, which was the sign of a desire to change reality. Accompanied by literature with the status of a bearer of culture, new interpretations of national identity became “associated with awareness of the national cultural image against the background of the inevitable process of Europeanization—in order to acquire a strong position with regard to European culture” (Tsipuria, “Modernistuli” 11). These ideas were intractable for Soviet ideologists. With the help of the aggressive efforts of the authorities, a “new Soviet canon emerged to replace the universal one” (Ratiani 161). The Soviet literary canon soon replaced the national one, and Georgian literature was distanced from Western European literary space.

During the Second World War, the generalized Soviet mental correlate of *Homo sovieticus* was finally formed: the “Great Patriotic War” served as a prop of the dictatorship. The concept “I” had long since been replaced by the concept “We,” which was the most significant achievement of the policy of equality and collectivism declared in the Soviet Union. During the war, the speech of Soviet journalism proved to be the most successful functional and stylistic implementation of Soviet discourse. Social and political journalism proceeding from its genre specificity fully fit the process of the ideology; however, in a discourse of this type two different layers can be distinguished:

a) The official press as a manifestation of the position of Soviet ideologists; this included the leading newspapers (*Pravda*, *Izvestia*, *Komunisti*, etc.) as well as journals in which popular and scholarly articles were controlled, and radio reports (one need only recall the well-known timbre and dramatic texts of Yuri Levitan, a Soviet radio announcer during the Second World War);² and

b) Artistically refined patriotic texts of authoritative writers expressing sincere support for the overall ethnic problem.

system, but according to Bela Tsipuria (“Modernistuli” 262) the Georgian Avant-Garde created no less a threat to Soviet cultural policy, despite the fact that it rejected the entire system of spiritual problems and existential relations. Georgian Modernism and the Georgian Avant-Garde, as forms of anti-Soviet discourse, expressed the anti-Soviet pathos of artists distinguished by their free ideological position. For more details, see also Tsipuria (“Modernizmi”) and Lomidze (“Modernizmi” and “Simbolizmi”).

² Yuri Levitan was the primary Soviet radio announcer during and after the Second World War. He announced all major international events from the 1940s to the 1960s.

In contrast to these two layers, epistolary texts (i.e., writers' personal records and private correspondence) were one of the rare examples in which the split was felt between the official stance and the real situation. Owing to the experience of general physical threat, from 1941 to 1945 anti-Soviet discourse, which was well shaped in the 1930s, was present only in the underground, and it also acquired a relatively fragmentary character. Even a desire to single out the identities of Soviet peoples was regarded as treason: the wartime film directors were forced to introduce a multiethnic gallery of characters into their films, which further intensified the pathos of universal consolidation and harmonious coexistence, much more significant than national self-determination. Invocations of the common social threat and consolidation further refuted the necessity of determining identities: the acute issue of ethnic identity fell into oblivion for a long period.

Moreover, the dictatorship distorted the interpretation of the texts by classic Georgian writers. During the war, one can observe that the process of returning to the works of classic nineteenth-century Georgian writers such as Ilia Chavchavadze (1837–1907), Akaki Tsereteli (1840–1915), Aleksandre Qazbegi (1848–1893), and Vazha-Pshavela (1861–1915) was neglected against the background of post-revolutionary passions, and, when they were used as a reference, they were reinterpreted against the grain of new revolutionary thought. This was a deliberate ideological maneuver: Soviet criticism “diligently” rewrote the strategies of romantic, realist, and even modernist classical texts that had previously served as a cultural-literary reference for Georgian national identity, and it reduced the issue of ethnic identity to the level of education. This spirit immediately spread to visual art (theatre, cinema, and painting), resulting in narrative patterns that were “modernized” according to the Soviet pattern in both literary texts and visual art. Films such as *Otaraant Qvrivi* (*Otar's Widow*) and *Glakhis Naambobi* (*The Story of a Beggar*) are perfect examples of this reduction. Both examples are especially noteworthy because both movies are adaptations of texts written by the aforementioned Chavchavadze, a representative of critical realism. However, even when visual art did not draw on the preceding literary text, during the Second World War Soviet power was assisted by scriptwriters and playwrights that devoted special attention to the heroism of the Soviet people, or entertained audiences with light naive comedies.

Against this background, it was obvious that every step against the flow was punished severely. In 1942 the young but already well-known writer Kote Khimshiashvili was shot for participating in an

anti-Soviet conspiracy. Twenty promising Georgians were shot along with him. The incident is known as the Samanelebi Case. At the beginning of the Second World War, an anti-Soviet underground organization called Samani was established; the organization brought together young nationalists and its aim was to overthrow the Soviet regime and to restore the independence of Georgia and private property in Georgia.

The Second World War gave rise to young authors and poets such as Lado Asatiani (1917–1943), Alexandre Sajaia (1916–1944), and Mirza Gelovani (1917–1944). All of them died before the end of the Second World War. Their verses were mostly dedicated to their motherland or beloved Tbilisi, to friendship, or to love and beauty. Their poetry thus changed the point of view of the lyrical narrator from the distant and often pathetic address adopted in Soviet poetry of the time to an intimate conversation with the reader. Viewed from this perspective, this was a new phenomenon, in a way comparable to the epistolary texts and their anti-Soviet (i.e., anti-official) stance, despite the fact that Asatiani's, Sajaia's and Gelovani's poetry, in fact, merges styles from the nineteenth century; namely, both realism and romanticism. Their mixture therefore complements the poetry of an older generation that was still present, especially in Galaktion Tabidze (1891–1959) and Giorgi Leonidze (1900–1966).

After the war, the political changes occurred in the Soviet Union. The guns fell silent, and in 1953 Joseph Stalin—the incarnate symbol of the country—died. Soon the much-talked-about Twentieth Assembly of the Communist Party of the Soviet Union followed (1956). In a speech by the leader of the Communist Party, Nikita Khrushchev, the following was declared:

Comrades, we must decisively abolish the cult of the individual, once and for all; we must draw the proper conclusions concerning both ideological-theoretical and practical work.

It is necessary for this purpose:

First, in a Bolshevik manner to condemn and to eradicate the cult of the individual as alien to Marxism–Leninism and not consonant with the principles of party leadership and the norms of party life, and to inexorably fight all attempts at bringing back this practice in one form or another.

To return to and actually practice in all our ideological work the most important theses of Marxist–Leninist science about the people as the creator of history and as the creator of all material and spiritual good of humanity, about the decisive role of the Marxist party in the revolutionary fight for the transformation of society, about the victory of communism.

In this connection we will be forced to do much work in order to critically examine from the Marxist–Leninist viewpoint and to correct the widespread erroneous views connected with the cult of the individual in the spheres of history, philosophy, economics, and other sciences, as well as in literature and the fine arts. . . .

Second, to systematically and consistently continue the work done by the party's central committee during the last years, work characterized by minute observation in all party organizations, from the bottom to the top, of the Leninist principles of party leadership, characterized, above all, by the main principle of collective leadership

Third, to completely restore the Leninist principles of Soviet socialist democracy, expressed in the constitution of the Soviet Union, to fight willfulness of individuals abusing their power. (XX s"yezd KPSS 3–5)³

This was a modification of the Soviet regime, stressing Stalin's political and personal despotism.

Social and cultural reaction to the political transfiguration of Soviet government

In Georgia the Twentieth Assembly of the Communist Party was followed by serious political unrest that resulted in several casualties in the events of March 9th, 1956. It is still unclear whether the unrest spread from a clear political position, or if it was a demonstration of insulted national pride.

Criticism of Stalin's cult had gained unexpected dimensions. Khrushchev substantially emphasized Stalin's nationality, although it was widely known that Georgia was terribly affected by political repressions. Georgians perceived Khrushchev's speech as insult to the Georgian nation, inasmuch as Stalin was a native Georgian, and starting on March 3rd, 1956 protest marches began in Tbilisi, organized by Georgian students. On March 7th the number of participants in the protest rallies exceeded several thousand. Slogans concerning Georgia's independence also emerged. Some young poets publicly read newly composed poems dedicated to Stalin, emphasizing his best national characteristics. In a strange way, Stalin's name was linked with the idea of Georgian independence. Meanwhile, the situation was getting out of hand, and the government decided to use force against the demonstrators. On the night of March 9th, the Soviet Army killed more than 150

³ Translated by Irene Kujtsia.

young people and drowned more of them. The exact number of dead is still unknown. According to various sources, the number of casualties ranged from one hundred to one thousand people (Verulava). Soon after, Zviad Gamsakhurdia (1939–1993)⁴ and Merab Kostava (1939–1989), members of the illegal anti-Soviet group, protested against the Soviet regime. On December 15th, 1956, the Security Committee detained all the members of the illegal group. It is possible to characterize the March 1956 events as the first open rebellion against the Soviet regime in Georgia: in the early 1960s this energy was transformed into the Georgian dissident movement, led in particular by Gamsakhurdia, Kostava, Zurab Chavchavadze (1953–1989), and Giorgi Tchanturia (1959–1994).

Soon after, in the mid-1950s, the Khrushchev Thaw (Russian: *Otтеpel*)⁵ began throughout the Soviet Union; the sound of guns was replaced by influence from the West.

The literary processes during the Thaw also present quite a different picture compared to the previous decades of Soviet life. Under liberalization, various tendencies can be noticed: on the one hand, authors following Soviet ideology felt the need to reevaluate their own texts (which in individual cases even led to tragic results), and on the other hand, after an interval of almost thirty years, the influence of Western literary trends grew markedly. The literary life of the Soviet countries, including Georgia, moved to a qualitatively new stage. Against the background of the painful experience of intellectual terror, repressions, fighting, controversies, and fear under the Communist regime, even a slight parting of the Iron Curtain had a significant influence on the cultural and literary life of this artificially constructed country. Whereas the world beyond the Iron Curtain found its way into the homes of Soviet leaders in the form of Marlboro cigarettes and other imported wares, literature was given the opportunity to “glance” at Western trends and conceptions. Inside the Soviet Union, the influence of

⁴ Gamsakhurdia was the first president of Georgia (1991–1993), elected after its political independence.

⁵ Khrushchev’s Thaw refers to the relative liberalization of the USSR’s internal policy (de-Stalinization) and external policy (based on the principle of peaceful coexistence) in the late 1950s and in the first half of the 1960s. The term arose in association with Ilya Ehrenburg’s 1954 novel *Otтеpel* (The Thaw). However, the party leadership and Khrushchev himself condemned the new trends in literature and art, declaring them to be a “perversion” of Soviet reality, formalism, and imitation of the bourgeois culture of the West (Orlov et al. 376–377). At the end of 1960s, the Thaw was exhausted.

Western literary tendencies increased openly, invading Soviet territory with Hemingway themes,⁶ as well as with Neo-Realistic experiments, accompanied by romantic dreams of friendship, sincerity, refined relations, and a desire for freedom (Ratiani 176).

The questions to be answered are as follows: How much did Soviet Neo-Realism, as developed in the literatures of Soviet countries, resemble Italian and, in general, European Neo-Realism? How strictly was reality reflected in it? Was the contrasting play of realistic chiar-oscuro perceptible?

Discussion about Neo-Realism in the Soviet Union was started in the 1920s by Yevgeny Zamyatin. In doing so, he tried to establish his own style of literary experiments. Interpretation of the term by Zamyatin was based on the reconciliation of the aesthetics of Realism with the aesthetics of Romanticism and Modernism, and especially with the aesthetics of Surrealism.⁷ Despite the fact that the majority of Russian scholars still recognize the term Neo-Realism in the way it was established by Zamyatin and although they admit its effectiveness for Russian literature of the 1920s, it seems that the definition of the term, based only on an aesthetic criterion, was insufficient to become more widespread. This was possible only later, when Neo-Realism became connected with a concrete political phenomenon: the Second World War and the life of the postwar community.

It is widely known that Italian and European Neo-Realism in cinema and literature reflected the difficult living conditions of ordinary people from the political and social viewpoint in post-fascist European society. Special significance was given to worthy behavior and proper life principles. Against this background, great attention was attached to details and nuances, which facilitated identifying the narrated story with the realism of life after the Second World War, and at first glance simple life values became important: the humanism, morality, kindness, and sincerity of human relationships (cf. Pacifici; Chiaromonte). Soviet Neo-Realism was an interesting variant of European Neo-Realism (Ratiani 177): Soviet power, unlike defeated fascism, was modified, but still continued to exist. It was a reality that offered to restore and observe the “Leninist principles” within society, thereby hindering one of the main principles

⁶ The first book by Hemingway published in the Soviet Union (in 1935) was *The Sun also Rises*; soon after, other works of his were translated.

⁷ Zamyatin’s concept of Neo-Realism was manifested in lectures and articles from 1918 to the 1920s: “Sovremennaja russkaja literatura” (“Modern Russian Literature”), “O sintetizme” (“Syntheticism”), “O literature, revoljutsii i entropii” (“Literature, Revolution, and Entropy”), “Ob jazike” (“Language”), and so on.

of Neo-Realism: realization of the just uprising of an individual against ideological violence and moral humiliation. Nevertheless, in the literary model of Neo-Realism, Soviet writers intuitively observed the perspective of the encounter of postwar Soviet literature with the literatures of the non-Soviet European countries. An adaptation of the Western model was nevertheless needed. Soviet Neo-Realism moved away from political themes and was shaped into thoughtful literature distanced from ideology, which was imbued with anticipation and the feeling of freedom, rather than searching for and analyzing its real results.⁸ Distance from ideology gave it an opportunity to exist, whereas the change of the engine of the ideological machine allowed it to orient itself toward human problems and to react to actual deep, often unhealed wounds. Perhaps, this is the charm of Neo-Realism, which, unlike the classical Realism of the nineteenth century, is able to exist with almost equal effectiveness under the conditions of dissimilar political and social systems.

If one accepts the definition above, it is possible to define Guram Rcheulishvili (1934–1960), Archil Sulakauri (1927–1997), and Erlom Akhvlediani (1933–2012) as the main representatives of Georgian Neo-Realist prose at the end of the 1950s. Their work can be regarded as a successful attempt to return from the isolation of Soviet literature to the international literary process, accomplished after slightly less than thirty years from the destruction of Georgian Modernism. Guram Rcheulishvili's prose is proof of the fundamental changes of literary subjects and style, by means of which the writer completely disowns the cultural-stylistic model of *Homo sovieticus* and is directed toward conceptual, emotional, and representational freedom. His legacy includes numerous brilliant stories and novellas, such as *Bizia kotes shemodgoma* (*Uncle Kote's Autumn*), *Sikvaruli martis tveshi* (*Love in March*), *Neli tango* (*The Slow Tango*), and *Alaverdoba*, which in a realistic manner of vision and laconic style of narration depict postwar cities and people that feel sadness and pain, tackle everyday monotony and small problems, adhere to high moral principles and civil values, and at the same time are full of love, nostalgia, and an insatiable desire to support one another. For Rcheulishvili the world is built on the Neo-Realistic play of chiaroscuro.⁹ It should be noted that, despite introducing a new

⁸ A clear example is the fact that the events in Georgia on March 9th, 1956 in fact did not find adequate reflection in Georgian literature and produced only a dull echo in a few texts.

⁹ Chiaroscuro, a term that derives from painting, may be used in analyzing various literary forms involving the contrast of light and darkness, which is characteristic for Neo-Realistic art and fiction.

narrative strategy, Rcheulishvili does not reject the characteristics of Georgian classical narrative, manifested in the traditionally conceived reflection of the Georgian character and anguish. Instead, his works harmoniously combine the classical narrative with the modern narrative technique (see Tsereteli; Asatiani; Kvachantiradze; Jaliashvili). In the opinion of Georgian literary history, despite his early death Rcheulishvili thus became one of the most influential authors in modern Georgian literature.

The first stories by Archil Sulakauri—*T'alghebi nap'irisk'en miists'rapian* (*Waves Strive for the Shore*), *Ts'q'aldidoba* (*The Flood*), *Mt'redebi* (*Pigeons*), and *Bich'i da dzaghli* (*A Boy and a Dog*)—are also filled with the Neo-Realistic mood. Despite the vicinity of the war, people are gradually returning to leading a normal life and, along with this, to the world of human feelings, frozen in the cold of the war, or perhaps thawed by the postwar tears: feelings of love, expectations, excitement, and hopes. However, somewhere, as a necessary texture, there is always a memory—an open wound, trace, or grief that cannot be cured by time. A contemporary of Guram Rcheulishvili and Archil Sulakauri, Erlom Akhvlediani is also oriented toward the Western literary standard. The writer boldly leads the Georgian reader, still having the Soviet mentality, into the unusual and deep layers of imagination. Later Erlom Akhvlediani's book *Vano da Nik'o* (*Vano and Niko*), which shattered the stereotypes of the worldview, acquired a landmark importance for the history of Georgian literature (Ratiani 178).

Nodar Dumbadze (1928–1984) also began his literary career within the Neo-Realistic mood, although later he resorted to the format of other literary schools as well. In 1960 the writer's Neo-Realistic novel *Me, Bebia, Ilik'o da Ilarioni* (*I, Grandmother, Iliko, and Ilarion*) created a furor. This, at first glance, inoffensive, humorous text, narrating of the life of a Georgian village during and after the Second World War and of kind, often naive adventures of its inhabitants, is tinged with great human sadness. Laughter is again a protective mask; behind the mask the profound sadness of people and their unsolved problems are covered: the parentless existence of a little boy (a result of the war), pain and emptiness, and the inability and incapability of people to prevent the tragedy of the war. Behind the sad laughter the author demands answers to global questions: Why is war necessary? Why wars are waged? Why do people die in wars? What kind of imprint does a war leave on the life of a new generation? Nodar Dumbadze's humor mixed with sadness successfully moved into several other of his texts as well; for example, into his next novel *Me vkhedav mzes* (*I See the Sun*).

The literary model of Soviet Neo-Realism could be considered one of the main markers of current and future challenges in the literary life of Georgia.

Establishment of modern Georgian literature

The main landmark of the metamorphosis of the time and its concepts as well as that of the boundary of the decades (the 1950s and 1960s) is a history of a death. In 1959 a significant stage of the history of Georgian poetry of the twentieth century, distinguished by the fatal clash of Soviet dictatorship and genuine poetry, ended in a tragedy. Galaktion Tabidze, who had a negative attitude toward Soviet power from the outset, committed suicide. Discussing one of Tabidze's poems, Teimuraz Doiashvili notes:

The poem *1920*, written a few days before Sovietization, might have proved dangerous for the poet. Despite its intimate-lyrical character, the poem evidently contains a negative characterization of the new, post-revolutionary time: we are dealing not with a time of renewal—the great revolution that should have brought the desired freedom to the people, but a “horrible time”—an “ignorant century”, when the “curse of the time” on behalf of social equality destroys people physically and spiritually. (Doiashvili 110–111)

Galaktion Tabidze's suicide divided not only the period, but also the history of Georgian literature. Georgian poetry and literary taste of the subsequent period, distinguished by large-scale thematic and stylistic transformations, was built either in harmony with or in opposition to Tabidze's poetry. Exactly in this syncope, or gap in time, the outlines of modern Georgian literature assumed shape. At the beginning of the 1960s, Georgian literature, having already passed through the stages of acute opposition with the ideological regime, struggle, liquidation, and renewal, was looking toward new horizons. Although the regime was still strong, literature itself was ready for a reconstruction.

Every literary period is a result of a certain preliminary, often long, cultural preparation. Hence, the history of contemporary Georgian literature should be counted from the end of the 1950s and the first half of the 1960s, the period when Georgian literature was largely affected by thematic and stylistic innovations of landmark importance. However, the literature of the second half of the twentieth century, despite its different format, is closely intertwined not only with the Georgian literature of the first half of the same century, but also with the Georgian lit-

erary tradition of the previous periods. Georgian poets of the new wave were in close contact with remarkable, still living and active Georgian poets of the older generation—Giorgi Leonidze (1900–1966) and Simon Chiqovani (1902–1966)—as well as with representatives of Georgian classical poetry. I share the viewpoint according to which

literature of the twentieth century is a manifestation of a single “long line” of heredity, where the traditions are traced back not only to the immediate predecessors, not only “beyond the generations” (e.g., beyond the generation of “fathers” to the generation of “grandfathers”), but often to the deep historical layers of culture (this became a stimulus for discovery of intertextuality as a phenomenon). . . . *Heredity lines, vectors of artistic interrelation* not only extend and go to the depth of the centuries, to the origin of culture, but are also divided. Division and branches of culture and its roots are manifested in the fact that the European literature of the twentieth century is traced back not only to its own European traditions (medieval cultural tradition in novels by Umberto Eco), but also to African traditions (Picasso’s cubism) and Oriental traditions (stories by Fazil Iscander). (Borev 461–462)

The Soviet machinery was also unable to oppose this tendency, the more so after the war, when even ordinary soldiers were given the opportunity to see European countries (many of them did not even return to the Soviet Union). The tendency of “heredity” and “division” little by little emerged in the already modified Soviet literary area. Coherence not only with Georgian, but also with non-Georgian, world literary, and cultural tradition is revealed by Georgian literature of the second half of the twentieth century, which gradually opened the circle formed by the regime, transforming it first into a spiral, and then into an open construction, in order to finally achieve freedom.

One of the outcomes of those processes was the rise of women’s writing. The first important author of women’s writing is Ana Kalandadze (1924–2008), who went through quite a thorny experience of relations with Soviet power. In addition to the fact that her poetic voice was distinguished by the innovativeness and progressiveness that were topical for the new period, the appearance of a talented female poet in the poetic arena, where women’s literature was in a marginal position, also had a significant gender loading. The work of Ana Kalandadze became one of the earliest manifestations of the liberation of poetic discourse from Soviet political influence. By means of emotional, pensive verse, based on minimalist manner, Kalandadze’s poetry bears an organic resemblance to the visions of contemporary Western female poets. However, in Kalandadze’s poetry a woman’s vision is elegantly intertwined with

the traditional Georgian model of national consciousness—that is, with the system of Georgian historical, mythological, and cultural archetypes—due to which her poetry retains the form of an original poetic model (Ratiani 183). At the beginning of the 1960s and later in the 1960s and into the 1970s, the history of contemporary Georgian poetry—in the form of liberalized poetic discourse—consists of young poets such as Shota Chantladze, Otar Chiladze, Tamaz Chiladze, Mukhran Machavariani, Murman Lebanidze, Givi Gegechkori, Shota Nishnianidze, Archil Sulakauri, Taniel Chanturia, Vakhtang Javakhadze, Mikheil Kvlividze, Jansugh Charkviani, Emzar Kvitashvili, Rezo Amashukeli, and Moris Potskhishvili. This is an incomplete list of the poets of the 1960s in whose poetic texts the influence of Western literary fashion is clearly observable. The free poetic style increased, but at the same time it organically merged with the traditional Georgian poetic spirit. Patriotic and even anti-ideological themes were also manifested. The best example of this is a poetical cycle by Mukhran Machavariani (1929–2010) dedicated to the Georgian conspiracy in 1832.¹⁰ “Is Georgian a language only? / No, it is Georgian’s Religion! / God! / Fate!” declares Mukhran Machavariani to manifest that a sense of national identity, national values, and dignity still remained in the Soviet Republic of Georgia.

The works of young poets were published in leading newspapers and magazines; they published poetry collections and offered Georgian readers various poetic visions and rhymes, and semantic and formal innovations. However, this relatively free, pro-Western model of discourse, equally established in Georgian poetry and prose, proved to be a result of the brief political Thaw. Starting in the 1970s the Thaw became dangerous, and the instinct of banning foreign influences was again reactivated—the aggression of the Soviet government intensified toward any innovation, which, on the one hand, acquired an extremely artificial character, and on the other, violated the elementary norms of communication. As a result, writers as some of the most qualified users of information were suffering from a lack of information. This period held in a political grip gained the status of a period of stagnation, and Georgian literature patiently started searching for alternative means of representation.

¹⁰ In 1832, Georgian nobles united against Russian Tsarism, but the conspiracy was betrayed and all the members of the conspiracy were punished by the Russian emperor.

WORKS CITED

- Asatiani, Guram. "Guram rcheulishvilis xsovna." *Qartuli literature. Otx tomad. Vol 3.* Ed. Vaja Gigashvili. Tbilisi, Neostudio Press, 2002. 43–47.
- Borev, Yuri. "Osobennosti protsessa literaturnogo razvitiia." *Teoriya literature. Vol. 4.* Ed. Yuri Borev. Moscow: IMLI RAN, Nasledie, 2001. 457–470.
- Chiaromonte, Nicola. "Realism and Neorealism in Contemporary Italian Literature." *The English Journal* 42.5 (1953): 237–245.
- Doiashvili, Teimuraz. "Me xshirad mxvdeba xateba misi." *Galaktionologia. VII.* Ed. Teimuraz Doiashvili. Tbilisi: Institute of Literature Press, 2012. 100–115.
- Jaliashvili, Maia. "Guram rcheulishvilis narativi." *Kritika* 9 (2014): 65–77.
- Lomidze, Gaga. "Modernizmi, rogorc invariant." *Qartuli modernizmis tipologia.* Ed. Irma Ratiani. Tbilisi: GCLA Press, 2016. 5–18.
- . "Simbolizmi da avangardi saqartveloshi." *Qartuli literatura. Or tomad.* Ed. Irma Ratiani. Tbilisi: GCLA Press, 2016. 111–124.
- Orlov A. S., N. G. Georgieva and V. A. Georgiev. *Istoricheskii slovar.* Moscow: Prospect Press, 2012.
- Pacifici, Sergio J. "Notes toward a Definition of Neorealism." *Yale French Studies* 17 (1956): 44–53.
- Ratiani, Irma. "Introducing New Georgian Literature: In and Out of the World Literary Process." *Literature in an Intercultural Perspective.* Ed. Nives Zudič Antonič. Koper: Annales University Press, 2015. 145–167.
- Ratiani, Irma. *Qartuli mcerloba da msolfio literaturuli procesi.* Tbilisi: Tbilisi University Press, 2018.
- Tsereteli, Nugzar. *Me isev 26 clisa var.* Tbilisi: Merani Press, 1961.
- Tsipuria, Bela. "Modernistuli gamocdileba saqartveloshi." *Qartuli literature realizmsa da modernizmis mijnaze.* Ed. Irma Ratiani. Tbilisi: GCLA Press, 2010. 3–19.
- . "Modernizmi—kulturuli da literaturuli stili." *Qartuli literatura. Or tomad.* Ed. Irma Ratiani. Tbilisi: GCLA PRESS, 2016. 47–71.
- Verulava, Tengiz. "1956 clis 9 martis istoria." *Burusi.* Online publication. May 15th, 2009.
- XX s'yezd KPSS. Doklad Khrushcheva o kul'te lichnosti Stalina. Stenographic report. *History. RF.* Web. November 23rd, 2018. <<http://histrf.ru/ru/lenta-vremeni/event/view/xx-siezd-kpss-doklad-khrushchieva-o-kul-tie-lichnosti-stalina>>.

Med vojno in mirom: gruzijski literarni prostor po drugi svetovni vojni

Ključne besede: literatura in ideologija / gruzijska književnost / druga svetovna vojna / odjuga / Sovjetska zveza

Po drugi svetovni vojni je v Sovjetski zvezi prišlo do večjih političnih sprememb. Josif Stalin – po rodu Gruzijec in utelešeni simbol te dežele – je leta 1953 umrl, temu pa je leta 1956 sledila razvpita dvajseta skupščina sovjetske Komunistične partije, tedaj že pod vodstvom Nikite Hruščeva. Govor Hruščeva, uperjen proti Stalinu in njegovemu kultu, je v Gruziji sprožil velike politične nemire, v zvezi s katerimi še vedno ni povsem jasno, ali je šlo za izkaz politične opozicije sovjetskemu režimu ali za izbruh užaljenega narodnega ponosa. Nedolgo zatem je v Sovjetski zvezi zavladovalo obdobje t. i. Hruščeve otoplitve. V tem obdobju je bil gruzijski književni razvoj zaznamovan s precej drugačnimi tokovi od tistih, ki so prevladovali v prejšnjih desetletjih. V obdobju politične liberalizacije je v gruzijskem literarnem prostoru mogoče zaznati različne težnje: na eni strani nostalgijo po Stalinu, na drugi strani razmah specifičnega modela neorealizma in – kar je vsaj enako pomembno – razmah pisanja ženskih avtoric.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.353.1.09"1956/1964"

Viktor Nozadze, Rustaveli's *The Knight in the Panther's Skin*, and the Soviet Ideology

Maka Elbakidze

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, Faculty of Humanities, 5 Kostava St., 0108 Tbilisi, Georgia
makael2004@yahoo.com

The creative maturity of the Georgian emigre writer and scholar Viktor Nozadze coincided with the period when the newly established communist authorities in Georgia blocked the way for all those that could not adapt to the new political system. During his thirty-year exile in France, Germany, Austria, Argentina, Chile, Brazil, Spain, and finally again France, Nozadze created six monumental volumes devoted to The Knight in the Panther's Skin (Georgian: Vepkhistqaosani) by Shota Rustaveli, reviewing its ideology, worldview, and ethical and aesthetic ideals. Like all Georgians living in emigration, Viktor Nozadze was labeled an "enemy of the people" and, naturally, the totalitarian regime could not permit a place for him among Soviet scholars. In the Soviet Union before Perestroika, the research method for any work in any field was based on Marxist-Leninist philosophy. Viktor Nozadze could not fit into the ideological context governing Georgian research when he created his study of The Knight in the Panther's Skin. Examining the scholarly works at his disposal, Nozadze realized that Rustaveli's personality, perspective, and artistic-aesthetic thinking were viewed and considered superficially and ideologically by Soviet scholarship. This was especially true regarding Rustaveli's religious beliefs and worldview. Consequently, mentioning and citing Nozadze was banned in the Soviet Union, and his life passed in vain expectation of returning to his native land.

Keywords: Georgian literature / Georgian literary criticism / Nozadze, Viktor / Rustaveli, Shota: *The Knight in the Panther's Skin* / Christianity / Soviet totalitarianism

“Every Georgian abroad is a representative of his nation” (Nozadze, *Gardasul*): these are the words of the Georgian emigre writer and scholar Viktor Nozadze (1893–1975), who was doomed to live in exile.¹ His

¹ This article was prepared as part of the grant project (N 217512) “Bolshevism and Georgian Literature from World War II to the Twentieth Congress of the Communist Party of the Soviet Union (1941–1956),” financially supported by the Shota Rustaveli National Science Foundation.

creative maturity coincided with the period when the authorities in Georgia, which came under Communist rule in 1921, blocked the way for all that could not adapt to the new political system. The path of his dramatic life covers a fairly wide geographical area: France, Germany, Austria, Argentina, Chile, Brazil, Spain, and finally again France. During his thirty years of wanderings, completely alone without financial support, he created six monumental volumes devoted to the main issues in *The Knight in the Panther's Skin* (Georgian: *Vepkhistqaosani*), a medieval romance by Shota Rustaveli.²

“Those who are not with us are against us”

Viktor Nozadze received his tertiary education at the University of Moscow. His years as a student during the 1910s coincided with an intensification of the revolutionary spirit at leading Russian universities, active participation of students in illegal activities, persecution of “unreliable persons,” and clashes with the police. It is clear that Nozadze was actively involved in all these processes because he returned in Georgia with the first wave of the February Revolution of 1917. The proclamation of the Democratic Republic of Georgia in 1918 found him in Tbilisi. Like all leftist Georgians, he welcomed this historical and political event. Nozadze was one of sixty-nine students

² *The Knight in the Panther's Skin* is a medieval romance (1187–1207) by Shota Rustaveli, who is believed to have been Queen Tamar's (1189–1210) royal treasurer. The plot of the romance unfolds through an Oriental-type framework adapted to Georgian conditions. The social relations of late medieval Georgia described in *The Knight in the Panther's Skin*, called self-and-master relations, are similar to vassalage in medieval feudal Europe. The supreme master of the country is the king (Rostevan in Arabia and Saridan in India). The king has many serfs or vassals; that is, noble feudal lords (Avtandil, an army commander of Arabia, and Tariel, the prince of the seventh Kingdom of India), who are obliged to respect, obey, and faithfully serve their master. Correspondingly, the human ideal described in the romance is the ideal of a knight (heroic and romantic). Rustaveli's characters have all the features of an ideal man (beauty, generosity, modesty, military virtues, and so forth), of which wisdom and intellect are of major importance, and they do all they can to help their friends, eradicate injustice, and achieve their top ideal in this world: love, which is ultimately equal to the victory of good over evil. The characters in *The Knight in the Panther's Skin* achieve their goals relying on their own mental and physical potential and untamable aspiration toward victory. All of this is motivated by love and guided by faith in God and fate. This vision of human potential goes beyond the mediaeval method for resolving this problem and rises to the level of Renaissance thinking.

that the government of Georgia sent abroad to receive their education. The objective of the new government was clear and well-defined. To launch the country's management structure at the necessary level, intelligent young professionals were needed, educated at European universities and imbued with progressive ideas. They were expected to use what they learned in Europe to develop and advance the Democratic Republic of Georgia. This goal was well understood by all sixty-nine envoys. From England, Nozadze wrote to his compatriot, the painter Shalva Kikodze: "We are the first persons sent to Europe; we do not belong to ourselves. We belong to Georgia, and woe to those that return empty and fail to bring anything to the native country" (Sharadze 38).

However, the Independent Republic of Georgia existed for only three years; on February 25th, 1921, the Soviet army occupied Georgia and Soviet rule was established. The communist regime announced a special ideological struggle against the Georgians that had gone abroad for their education or worked there. Those that managed to return to their homeland and escape the purges of the 1920s were reminded of their "dubious past" during the 1930s and accused of counter-revolutionary activities, spying, and political indifference; they were shot or sent to the gulag.³ Those that had emigrated were deprived of the right of choice: their emigration, which was deemed by many of them to be temporary, turned into a permanent situation after the Second World War.

Years of emigration

Before the Second World War, Viktor Nozadze lived in Paris and was engaged in journalism. He published articles in Georgian emigrant periodicals, the newspaper *Tetri Giorgi*, and the journals *Kartlosi*, *Mamuli*, and *Kavkasioni*. These publications played a very important role in preserving the national and mental identity of Georgian emigres. After Germany declared war on the Soviet Union, Georgian emigrants naively believed that, in the case of victory, Germany would carry out the policy of the First World War, and they therefore saw Nazi Germany as an instrument for restoration of the independence of Georgia, which had been extinguished by the Bolsheviks. However, the so-called Great Patriotic War ended in the victory of the Soviet Union; Soviet Georgia was a member of the "single brotherly family" actively engaged in building the socialist future, and the Georgian emigration lost hope of return-

³ Viktor Nozadze's brother, the futurist poet Paliko Nozadze, was shot in 1937.

ing. Some of the emigres attempted to dispel their nostalgia by means of publishing and scholarship, one of them being Nozadze, who avoided the postwar tensions in South America, where he engaged in scholarly work and started systematically studying Shota Rustaveli's *The Knight in the Panther's Skin* and its connection with world culture. His work made it easier for later researchers to determine the place of Georgian literature—and, specifically, *The Knight in the Panther's Skin*—in the context of world civilization. Nozadze started his study (or, in his own words, “scrutiny”) of *The Knight in the Panther's Skin* during his Berlin period at the end of the Second World War, but the book publication of his work only became possible in South America.

The outcome of Viktor Nozadze's long-term research can be summarized as follows: in the development of world culture, the Georgian nation was not a supplier, but a receiver. It has to be added that, following the views of Richard Reitzenstein and Otto von Wesendonk, Nozadze imagined the nation as an organism, which is why his remarks were not only applied to literary processes. Reitzenstein believed that in observing the development of a nation one should not seek originality or even a unique identity, but ability and power by means of which the nation adopts, processes, and perfects the culture received (Reitzenstein 19). On the other hand, while studying the influence of Persian culture on Georgian literature, Von Wesendonk noted that a national culture is regarded as more developed if it adopts and processes more foreign elements from other cultures (Wesendonk 250). According to Nozadze, the acceptance and transfer of cultural patterns and their processing in one's own national consciousness are not characteristic of all nations: if the Georgian nation was a follower of world culture, it was a result of its high national capability, and this is especially true of *The Knight in the Panther's Skin* (Nozadze, *Vepkhistaosnis pertametqveleba* 75–76).

Inspired by this idea, Nozadze devoted a number of fundamental works to *The Knight in the Panther's Skin*, and he reviewed its ideology, worldview, and ethical and aesthetic ideals. However, his works were completely unknown to Georgian scholars until the 1950s because Nozadze, like all Georgians living in emigration, was labeled an “enemy of the people.” Nozadze's book *The Language of Colors in The Knight in the Panther's Skin* (*Georgian: Vepkhistaosnis pertametqveleba*), published in Buenos Aires, was discovered by the librarian Vakhtang Salukvadze at Moscow's Lenin Public Library when he was sorting literature received from abroad. Salukvadze informed Revaz Baramidze of his find (Kharazishvili 140), and several Georgian scholars became familiar with the book and were amazed by its depth of research, topicality, and

scale. They also observed that the content of the book was not politically contaminated. In his memoirs, Revaz Baramidze shares with readers the impression produced on him by *The Language of Colors in The Knight in the Panther's Skin*:

I was carried away by the book, by the abundant material studied by the scholar and the depth and large scale of his research. The scholar has discovered the rare regularity in the use of colors by Rustaveli: every color in *The Knight in the Panther's Skin* has a logical function, and by perceiving them we understand the mood of the characters as well as the general situation. Namely, when light, sunny colors predominate in the work, author speaks about the characters of great spirituality, whereas when harsh, dark colors occur in the work, evil powers appear on the scene. I would also like to note here that this book is written at a high professional level and there are no political digressions or anti-Soviet positions in it. (R. Baramidze 30)

Revaz Baramidze also recalls that he introduced a synopsis of the book to academy member Korneli Kekelidze, one of the founders of Tbilisi State University, who was fascinated by the profound and noteworthy observations of the emigrant scholar, and offered that Revaz Baramidze should deliver a presentation at the session of Tbilisi State University Council to familiarize his colleagues with the contents of *The Language of Colors in The Knight in the Panther's Skin*.

However, the situation changed in 1963, after the publication of Nozadze's next book, *The Theology of The Knight in the Panther's Skin* (Georgian: *Vepkhistqaosnis gvtismetqeleb*). Under the supervision of Glavlit,⁴ censorship was exercised over printed matter and references to material present in the list of "politically harmful literature" were suppressed. Repression was especially relentless for emigrants' books, and works by Viktor Nozadze were included on the list. Thus, the renowned scholar Gaioz Imedashvili was heavily criticized for "trying to revive the names of forgotten researchers of Rustaveli (N. Zhordania, V. Nozadze, S. Dolakidze)" in his research on *The Knight in the Panther's Skin* and

⁴ Glavlit (the General Directorate for the Protection of State Secrets in the Press under the Council of Ministers of the USSR) was established in 1966 at the Council of Ministers of the Soviet Union. Glavlit units existed in the cities of all fifteen Soviet republics. As a successor of the Main Administration for Literary and Publishing Affairs under the People's Commissariat of Education of the RSFSR (established in 1922), Glavlit was in charge of the list of "politically harmful" literature that was sent to libraries and bookstores. When an order on banning a book or an author was issued, this literature was kept in the "special collection" or was destroyed. It was also prohibited to refer to the works of such authors in references and citations.

for “failing to pay due attention to native scholars” (A. Baramidze 122). The Georgian emigrant and well-known writer Akaki Papava, on the other hand, demonstrates how the repression affected the existence of the emigrants. In the journal *Kavkasioni*, he wrote:

The emigrant living abroad is absolutely helpless. He does not even have an opportunity to apply to any research institute or any of its researchers, or to write to any scholar and ask to send one or another excerpt ... Every such attempt will end in deathly silence, and will very likely cause great troubles for the addressee. (*Kavkasioni* 141)

The same idea is expressed in private letters of Viktor Nozadze: “I might have written to you concerning other issues as well, but I would not like you to find yourself in an awkward situation because of me ...”; “Due to this reason, I have ceased communication with many persons for fear that my letters may harm someone.” In his memoirs, Aleksandre Baramidze also touches on this issue and notes: “I suspect that his letters failed to reach me. I know that journal *Kavkasioni* sent to me was seized” (Kharazishvili 143).

Literary criticism was therefore under the strict directives of the regime and its Marxist–Leninist philosophy. In the introduction to *Volume I: Old Literature* of the six-volume edition of *The History of Georgian Literature*, one reads:

The present volume one of *The History of Georgian Literature* is based on new literary materials discovered in recent years; whereas the approach must change toward texts that have been known for a long time, they must be analyzed once again on the basis of historical decrees of the Central Committee of the All-Union Communist Party according to the new approaches stated in these decrees. At present, on the basis of the instructions of the Party, the need for critical development of the cultural and literary heritage of the past is noted categorically and definitely. (Leonidze 6)

There existed other methodological approaches to Georgian literature. They are to be found in the works of Shalva Nutsbidze (1888–1969: *Rustaveli and the Oriental Renaissance*, 1947; *Work of Rustaveli*, 1958) and Mose Gogiberidze (1897–1949: *Origins of Rustaveli’s Worldview*, 1937; *The Concept of the Supreme Being in The Knight in the Panther’s Skin*, 1941). Both of them were educated in Germany, at the universities of Leipzig and Berlin, and were acquainted with the evolutionary, psychological, and sociological criticism of the time. On the basis of this kind of criticism, they argued with Marxist scholarship, but they

fell victim to political repression in the 1940s. Gogiberidze was arrested on the charge of being an agent of the Third Reich and died in the Aktobe (Russian: *Aktyubinsk*) gulag.

As can be seen, Nozadze's role in Georgian literary criticism is not easy to determine, not only because he was an emigrant but mainly due to his opposition to the ideological context governing Georgian scholarship of the time. The main locus of his opposition, that of Rustaveli's world outlook and religious beliefs, is seen precisely in *The Theology of The Knight in the Panther's Skin*. In this work, Nozadze openly contests the ideological view of Soviet scholarship, and thus the change in the reception of his works in Soviet-Georgian literary criticism should mainly be attributed to this fact.

***The Theology of The Knight in the Panther's Skin* by Viktor Nozadze**

In the first half of the twentieth century, the issue of Rustaveli's world outlook in particular acquired significance among researchers in Rustaveli studies. In his romance, Rustaveli is quite reserved regarding religious issues, and the ritual side of Christianity is not emphasized. Although it is clear that the protagonists of the poem are religious, the name of their deity is never made explicit. Consequently, there hardly remained any historically known religious system in Asia Minor that the author of *The Knight in the Panther's Skin* was not declared to be an adherent and representative of. In the first half of the twentieth century, many pseudo-scholarly theories were created concerning the religious belief and worldview of Rustaveli. Noteworthy among these are the theory of Mohammedanism of Rustaveli argued by Nikolas Marr in his study *The Georgian Poem The Knight in the Panther's Skin by Shota Rustaveli and a New Cultural and Historical Problem* (1917); the theory of Manichaeism stressed by Pavle Ingoroqva in the book *Rustveliana*, published in 1926; the theory of Solarism (Pavle Ingoroqva), which was very popular in the years of the First All-Union Congress of Soviet Writers (1934) and the First Anniversary of Rustaveli (1937); and linking the poet's worldview with Safavid philosophy, advocated by Iustine Abuladze (1914). There were also attempts at a pantheistic interpretation of Rustaveli's world outlook (by Ivane Javakhishvili and Shalva Khidasheli). These theories had one purpose: to deny the traditional and fundamental thesis regarding the Christian faith of Rustaveli, the foundation for which was laid as early as in 1721, when Georgian King

Vakhtang VI (1675–1737) published *The Knight in the Panther's Skin*. This was the first time that *The Knight in the Panther's Skin* was printed by a publishing house, and in his commentaries on the poem Vakhtang VI offered a scholarly substantiated viewpoint on its author's Christian belief. Vakhtang VI proposed a religious-mystical explanation of the main motif of *The Knight in the Panther's Skin*, love, and the entire contents of the romance. Hence, he viewed *The Knight in the Panther's Skin* simultaneously as an "ecclesiastical" and "secular" work, and by means of allegorism sought the divine meaning in the romance. According to his explanation, *The Knight in the Panther's Skin* is secular in its plot, whereas in its meaning it is ecclesiastical (by means of demonstration of love between a woman and man, the work expresses a human being's worship of and reverence for God)—thus, Stanza 32, in which the suffering, shedding of tears, and wandering over the fields by a man in love is interpreted by Vakhtang VI in the following way:⁵ "If a man is crying for Christ, exactly for His sake he wanders and prefers solitude. And it is better, when among other people, neither to appropriate the love for Christ nor boast of His love hypocritically" (Rustaveli, *The Knight in the Panther's Skin* 301).

The tradition of a Christian reading of *The Knight in the Panther's Skin*, which continued even under the severe pressure of Soviet ideology, was most clearly revealed in finding intertextual relations of *The Knight in the Panther's Skin* with the Bible. Research on intertextual relations with Bible was put forward in works by Korneli Kekelidze (1879–1962), Kalistrate Tsintsadze,⁶ Viktor Nozadze, Solomon Iordanishvili (1898–1953), and Akaki Gatsrelia (1910–1996). Thus, by 1936 the issue of Shota Rustaveli's Christian world outlook was already well grounded, but the ideological policy of the regime held it back for three decades, and during those years the issue was repeatedly concealed. The apologists of this idea, Korneli Kekelidze and a small circle of his adherents, had to overcome numerous struggles. For example, Solomon Iordanishvili's work *The Search for the Christian Trace in The Knight in the Panther's Skin* was written in 1916, but its publication only became possible in 1990. Korneli Kekelidze, who had received a tertiary religious education, was also forced to create the artificial term "Biblical Christianity" and, in contrast to his view, to write:

⁵ Stanza 32 reads: "If the lover cries and weeps for his love, tears are the lover's due. / Solitude suits him, the roaming of plains and forests suits him, too. / When he's by himself, his thought should be of how to worship anew. / But when a lover is in the world, he should hide his love from view" (Rustaveli, *Knight* 15).

⁶ Kalistrate Tsintsadze (1866–1952) was Catholicos-Patriarch of Georgia.

Speaking about Biblical Christianity, the following circumstance should be borne in mind. Rustaveli fully rests on the first source of Christianity, the Bible, the "Holy Scripture"; in this regard he is a representative of so-called Biblical Christianity. Dogmatic-ecclesiastical Christianity, which originated on the basis of the scholastic-mystical mental acrobatics of ecumenical councils and subsequent periods, is strange to him; all the ballast that merged with Christianity afterwards, over the centuries, against which the forerunners of the Reformation boldly raised their voice for the first time in the fifteenth century in western Europe, is also alien to him. In this we should look for the reason for the fact that if, in the subsequent centuries, a certain circle persecuted him on religious grounds, it persecuted him not because he was not generally Christian, but because he was not a follower and admirer of dogmatic Christianity. (Kekelidze 204)

Kekelidze was well aware that the term "Biblical Christianity" was artificial and ambiguous, which is why he indicated in brackets that "this was a term of a relatively new period." It is absolutely inconceivable for the scholar, who at the same time was a clergyman, to refer to the writings of the founders of Christian dogmatics and theology as "ballast." It is obvious that the author, who was one of the first Georgian scholars to consistently formulate the theory of the Christian worldview of Rustaveli, was instructed to present the author of *The Knight in the Panther's Skin* as a Christian whose worldview was based only on the *Bible* and who rejected Church dogmatics.

Nozadze, living in exile, was free from Soviet ideological pressure and he was among the rare scholars that grounded the concept of Rustaveli's Christian world outlook from the philosophical and theological viewpoint. He made the following critical remark concerning the position of Soviet scholars in issue 11 of the journal *Kavkasioni*, fully dedicated to the eight-hundredth anniversary of Shota Rustaveli's birth:

Rustaveli is praised as an advocate of atheistic ideas. He is glorified as a pantheist and materialist. He is lauded as a standard-bearer of democracy . . . He is praised and glorified as a person expelled and persecuted by the Georgian church. Incense is burned to him especially because he, as it were, "is consonant with the contemporaneity," the Communist period. And this is obscenity, indecency, folly. (Nozadze, "Dante" 109)

Unlike his Soviet colleagues, Nozadze had a quite different approach to research. In his opinion, to study the theological philosophy of *The Knight in the Panther's Skin* one needs thorough knowledge of Christian theology, but it is also necessary to study each analyzable phrase, symbol, or metaphor thoroughly. Although this proves to be a difficult task

for any researcher, without such a basis it is inconceivable to understand and interpret the contents of the text (Nozadze, *Vepkhistqaosnis ghvtsimetqeleba* 40–42). Hence, Nozadze approached to the study of Rustaveli in the context of various philosophical and religious teachings. However, with his focus on the main objective-thematic motifs of *The Knight in the Panther's Skin* (concepts of good and evil, love and Providence, and the physical world and the otherworldly), as well as terms and phrases (the names of the Supreme Being used by Rustaveli and aesthetics of light), Nozadze shows that Rustaveli's worldview is based on Christian theology rather than on religious or philosophical teachings such as Platonism, Neoplatonism, Zoroastrianism, Mithraism, Gnosticism, Sufism, Pantheism, and Manicheism. Unlike his Soviet colleagues, Nozadze studied these issues using comparative and hermeneutical methods. In the analysis of theological issues, when it was related to Rustaveli's interpretation of the biblical passages, his research was based on the views of Gregory of Nyssa, Saint Augustine of Hippo, Athanasius the Great, Gregory of Nazianzus, and Dionysius the Areopagite.

To show but a few parallels, I draw on Nozadze's interpretation of Stanza 842 of *The Knight in the Panther's Skin*. In the text, one reads:

He said, "Divine sun, said to be the image of the Sunny Night,
Image of the Three-in-One, Timeless Time, Everlasting in might,
Whom the heavenly bodies obey to the second, as is right,
Turn not away, I pray, till she and I have each other in sight." (Rustaveli, *The Knight* 183)

Nozadze resorts to the view of the holy fathers concerning the similarity of the Holy Trinity and the sun. Thus, according to Nozadze (*Vepkhistqaosnis ghvtsimetqeleba* 95–96), Saint Basil the Great (330–379) proposes the following analogy in explaining the mystery of the Trinity: "And One is Three, who is Divinity, as three suns set one into another, one radiation of light"; furthermore Saint Gregory of Nazianzus (330–391) declares: "Light is the divine light This is one and the same Divinity with three hypostases, as three suns, totally unified, radiate only one and the same light We must worship the Trinity in one and the One." Saint Athanasius (295–373) also defines the binding of the Trinity in terms of sun: "The Trinity is one sun and its light The Father is brilliance, the Son light, the Holy Spirit enlightening power"; and Saint John Chrysostom (344–407) refers to a sunlight image in describing the relation of the Father and the Son: "The Son (Jesus) is inalienable from the Father, as light from the sun."

The main idea of *The Knight in the Panther's Skin* is the victory of good over evil, which is expressed by several aphorisms: "Why would he, who created good, create evil by its side?" (Rustaveli, *Knight* 35); "Evil is defeated by Good. Good will forever be our aid" (290); "God creates only good; He lets no evil in the world arrive" (318). In the romance, the source of this idea is named: "Dionysus, the wise"; that is, Dionysius the Areopagite. Nozadze draws a direct parallel between the quoted aphorisms of *The Knight in the Panther's Skin* and the teaching of Dionysius the Areopagite, who states: "Every essence derives from graciousness: good is the basis of every essence, whereas evil is nonexistent" (*Vepkhistqaosnis ghtismetqveleba* 179).

The study of the issue from this viewpoint led Nozadze to conclude that in *The Knight in the Panther's Skin* God is the "Creator of the Universe," "the Providence"; in short, he is the almighty God (*Vepkhistqaosnis ghtismetqveleba* 624–625), and thus Rustaveli's Supreme Being refers to the God of the Christian religion and that is why Rustaveli's world outlook has nothing in common with atheism, pantheism, pantheist materialism, or any "isms" (*Vepkhistqaosnis ghtismetqveleba* 626). Nozadze firmly adheres to the opinion that all other views ascribed to *The Knight in the Panther's Skin* are to be considered errors and can be explained by a lack of understanding of the theology of *The Knight in the Panther's Skin* and, moreover, by its deliberate distortion (*Vepkhistqaosnis ghtismetqveleba* 596).

This and other works by Viktor Nozadze that failed to reach not only the general public but even the narrow circle of Rustavi specialists were well known at the Ideological Department of the Central Committee of Georgia. The position of the Soviet officials was clear and unequivocal: the standard reaction was to leave any differing point of view without a response or to be limited to short but aggressive remarks. Thus, in the article "Glorious Path of Georgian Soviet Scholarship" in the newspaper *Zarya Vostoka* signed by the Chairman of the Presidium of the Georgian Academy of Sciences Niko Muskhelishvili, Nozadze was incidentally mentioned as a "maliciously breathing scholar" (Kharazishvili 147).

In 1966, the eight-hundredth anniversary of the birth of Rustaveli was celebrated in Georgia. It was held under the aegis of UNESCO, and therefore preparations for the event began not only in Georgia, but also throughout the entire Soviet Union. The All-Union Governmental Anniversary Committee was approved, which was responsible for organizing and holding the anniversary events. The Central Committee of the Georgian Communist Party and the Government of the Republic passed a resolution that was entered by the World Peace Council in the

work of its congress. The chairman of the Georgian Writers' Union, Irakli Abashidze, noted:

These are the days when we are standing face to face with the high thought of the entire civilized world and before the eyes of this world summarize the entire eight-hundred-year-old history of Georgian culture. During these days, Georgian literature and art will be a new discovery for many visitors, having arrived from distant corners of the world.⁷ (Abashidze, "Didi erovnuli" 1)

Elsewhere he wrote: "During the anniversary of Rustaveli, the Georgian people will face the high culture of the civilized world and will make a report on how they have lived from the times of Rustaveli until the present day" (Abashidze, "Verny idealam" 9). It should be noted that by this period (after appointment of Leonid Brezhnev as general secretary of the Central Committee of the Communist Party in 1966), the "Thaw" of Khrushchev's times was in fact over, but it was impossible for Soviet officials to limit at one stroke the freedom obtained to a certain extent from 1953 to 1965 (Šubin 143). This explains the "thawing" of Georgian officials towards Viktor Nozadze, who was officially invited to attend the jubilee celebrations in Tbilisi. The wish of Georgian officials to enable "Georgia to appear before the civilized world in a worthy manner" would to a certain extent be realized by an emigrant scholar attending the anniversary, one whose name had passed beyond the boundaries of the narrow circle of Georgian emigration by that time and attracted the attention of foreign Kartvelian scholars.⁸ However, Nozadze refused to go to Georgia. Apart from the more banal reasons, such as the telegram invitation being written in Russian, his categorical refusal to arrive in Georgia should be explained by his ideological and worldview conflict with the Soviet regime. In his article "Dante-Rustaveli" Nozadze distanced himself from the "official Soviet" viewpoint of the Rustaveli phenomenon, quoting an extensive passage from the anniversary address of Givi Javakhishvili, chairman of the Georgian SSR Council of Ministers:

⁷ Rustaveli's anniversary in Georgia was attended by more than one hundred foreign guests, including scholars, writers, and translators.

⁸ In this regard, the publication of the English-language scholarly journal *Georgica* (1935–1937) in London and the French-language journal *Revue de Kartvélogie* (1957–1984) in Paris was significant, in which works of Georgian authors (including Viktor Nozadze) were published alongside works of William Edward David Allen, Edward Denison Ross, John F. Baddeley, Carl Ferdinand Friedrich Lehmann-Haupt, David Marshall Lang, Robert Horne Stevenson, Gérard Garitte, and others, which facilitated internationalization of studies by Georgian scholars (Khintibidze 55).

The Georgian people note with profound gratitude that the anniversary of Rustaveli is one more clear demonstration of the untiring care of the Communist Party and the Soviet Government for the further development and flourishing of the culture of the peoples of our country. This significant nationwide event will enable us to present to the entire world not only the greatness of Rustaveli, but also the grandiose changes and success attained by the Georgian people in the sphere of national culture during the years of Soviet rule. (Javakhishvili 1)

Thus it is only after Nozadze's death, in the Perestroika years and in particular in post-Soviet Georgia, that one can speak of a significant change in the reception of Nozadze's work in Georgian literary criticism. In this regard, the opening of the "special collections" of the National Library of Georgia was significant, as a result of which access was provided for Georgian scholars to "prohibited literature," including Viktor Nozadze's works concerning *The Knight in the Panther's Skin*. As regards his writings, which mainly appeared in emigrant periodicals, these were preserved together with the private letters in Viktor Nozadze's archive in Paris, willed by the scholar to his brother Giorgi Nozadze.

As early as 1989, Guram Sharadze took an interest in the fate of this archive, and with the assistance of the Georgian emigrants Mamia Berishvili and Karlo Inasaridze he succeeded in fully transferring the archive to Georgia in December 1996. Sharadze also founded the Emigration Museum (Viktor Nozadze's archive is currently kept at this museum) and the Department of Georgian Emigrant Literature (Shota Rustaveli Institute of Georgian Literature), which laid the foundation for research and publication of Viktor Nozadze's scholarly legacy. In 2004, at the initiative of the Viktor Nozadze Society (established in 2004) and Sharadze, the publication of Viktor Nozadze's works in ten volumes began. The publication will include six books devoted to *The Knight in the Panther's Skin*, as well as hitherto unknown historical-philological and journalistic works on Rustaveli; essays, studies, and reviews, scattered throughout emigrant journals and newspapers; and epistolary heritage. At present, three volumes have been published. When commenting on this effort, Revaz Baramidze evaluated Nozadze's work as follows:

Reading the works of Viktor Nozadze, one is impressed not only by the scale of his knowledge and profoundness of thought, but also by the fact that he was able to write such extensive material in such a limited time and circumstances. However, this may be easy to understand if one bears in mind the fanatic love the emigrant torn from his homeland had for Rustaveli. This love endowed him with energy, on the basis of which this treasure of Rustaveli studies was created. (34)

WORKS CITED

- Abashidze, Irakli. "Verny idealam velikogo predka." *Literaturnaja Gruzia* 9–10 (1966): 9. ——. "Didi erovnuli zeimi." *Literatutuli sakartvelo*, 39 (1969): 1.
- Baramidze, Aleksandre. "Akhali rustvelologiuri nashromi seriozuli shetsdomebit." *Tsiskari* 4 (1969): 110–134.
- Baramidze, Revaz. "Rogor sheikmna da rogor moaghts'ia chvenamde Vik'tor Nozadzis rustvelologiuma memk'vidreobam." *Suli – marad sakartveloze mapikrali*. Tbilisi: Litinstitutis gamomtsemloba, 2004. 28–30.
- Javakhishvili, Givi. "Rustavelis zeimze." *Komunisti* 173 (1966): 1.
- Kekelidze, Korneli. *Dzveli kartuli literaturis istoria*. Tbilisi: TSU gamomtsemloba, 1981.
- Kharazishvili, Nino. "Vik'tor Nozadze." *Chven da Vepkhistqaosani*, edited by Levan Ghvinjilia. Tbilisi: Sezani, 2009, pp. 140–151.
- Khintibidze, Elguja. *Kartuli lit'erat'ura evrop'ul metsnierebashi*. Tbilisi: Kartvelologi, 2003.
- Leonidze, Giorgi, ed. *Kartuli lit'erat'uris ist'oria. T'.1. Dzveli lit'erat'ura. Red.* Tbilisi: Sabchota Sakartvelo, 1960.
- Nozadze, Viktor. *Vepkhistqaosnis gvtismetqveleba*. Paris: author, 1963. ——. "Dante–Rustaveli." *Kavkasioni* 11 (1966): 109–128. ——. *Gardasul zhamta sakmeni da ambavni*. Manuscript. Guram Sharadze Collection. F # A.5 – M.10. ——. *Vepkhistqaosnis pertametqveleba*. Tbilisi: Metsniereba, 2004.
- Reitzenstein, Richard. "Alt-griechische Theologie und ihre Quellen." *Vorträge der Bibliothek Warburg*. Ed. Fritz Saxl. Leipzig: Teubner, 1927, pp. 1–19.
- Rustaveli, Shota. *Vepkhistqaosani*. Facsimile. Tbilisi: Metsniereba, 1975. ——. *The Knight in the Panther's Skin*. Translated by Lyn Coffin. Tbilisi: POEZIA Press, 2015.
- Sharadze, Guram. "Viktor Nozadze." *Vepkhistqaosnis pertametqveleba*. Tbilisi: Metsniereba, 2004. 7–90.
- Šubin, Alekandr. *Disidenty, neformaly i svoboda v SSSR*. Moscow: Veče, 2008.
- Wesendonk, Otto G. von. *Aus der Kaukasischen Welt*. Berlin: Wegweiser Verlag, 1926.

Viktor Nozadze, Rustavelijev *Vitez v tigrovi koži* in sovjetska ideologija

Ključne besede: gruzijska književnost / gruzijska literarna veda / Nozadze, Viktor / Rustaveli, Šota: *Vitez v tigrovi koži* / krščanstvo / sovjetski totalitarizem

Gruzijski izseljenski pisec in literarni zgodovinar Viktor Nozadze je svojo ustvarjalno zrelost dosegel v času, ko je gruzijska komunistična oblast preprečevala dostop do del avtorjev, ki se niso podredili novemu političnemu sistemu. Med svojo tridesetletno izseljensko potjo v Franciji, Nemčiji, Avstriji, Argentini, Čilu, Braziliji, Španiji in spet v Franciji je napisal šest obsežnih knjig, posvečenih pesnitvi Šote Rustavelija *Vepkhistqaosani* (*Vitez v tigrovi koži*), v katerih je analiziral idejni ter svetovnonazorski svet Rustavelija ter njegove etične in estetske ideale. Kot vse gruzijske izseljence je oblast Nozadzeja označila za »sovražnika ljudstva«, prav tako ga ni uvrščala ob bok sovjetskemu raziskovalcem. Pred obdobjem perestrojke naj bi bilo sleherno, tudi literarno raziskovanje v Gruziji utemeljeno v marksistično-leninistični filozofiji. Nozadze se zlasti v času, ko je raziskoval Rustavelija, ni želel podrediti tovrstnemu ideološkemu kontekstu. Še več, po študiju virov, ki so mu bili na voljo, je razvil prepričanje, da je sovjetska literarna veda Rustavelijevo osebnost, svetovni nazor in umetniško mišljenje razumela površno in ideološko. To je še posebej razvidno ob vprašanju Rustavelijevega religioznega prepričanja in svetovnega nazora. Posledično so bile omembe ali celo citiranje Nozadzeja v Sovjetski zvezi prepovedane, Nozadze pa se ni nikoli vrnil v Gruzijo.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.353.1.09

The Functions of Socialist Realism: Translation of Genre Fiction in Communist Romania

Ștefan Baghiu

Lucian Blaga University of Sibiu, Romania, 5-7 Victoriei Blvd., Sibiu, 550024, Romania
stefan.baghiu@ulbsibiu.ro

Socialist realism has often been perceived as a mass culture movement, but few studies have succeeded in defining its true structure as being mass-addressed. The general view on literature under socialist realism is that of standardized writing and formulaic genre. This paper aims to analyze the genre fiction and subgenres of fiction translated in Romania during socialist realism with a view to acquiring a more comprehensive perspective of the social purpose and functions of socialist realist literature. There have been many attempts to control popular and youth novels in keeping with the ideological program of the USSR and its entire sphere of influence. At the same time, these struggles should be opposed/connected to the development of popular fiction in the Western cultures, as the two opposite cultural systems share several important similarities: if we consider that the most translated authors of fiction within the Stalinist Romanian cultural system were Alexandre Dumas, Jack London and Mark Twain, the gap between Western and Eastern popular fiction would no longer seem so great, while their functions may be opposite.

Keywords: literature and ideology / socialist realism / Romania / translation / communism / genre fiction / Eastern Europe / Soviet literature

Socialist realism is not entirely made through realism.¹ In fact, over the last several decades, literary studies have shown that socialist realism is not even related to realism. Katerina Clark's 1981 *The Soviet Novel* or Greg Carleton's 1994 seminal essay *Genre in Socialist Realism* have demonstrated how socialist realist fiction was undermined by its mythological representation of figures or by annulling the fictional pact through the exaggeration of truth lying at the core of the narrative

¹ This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Research and Innovation, CCCDI – UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0821/INTELLIT, within PNCDI III.

world. This is, in a way, why soviet dissident critic Andrei Sinyavsky (Abram Tertz) stated in his *On Socialist Realism*, as early as 1959, that socialist realism is a “loathsome literary salad” (91). In other words, what socialist realism did was, on the one hand, to hyperbolize characters, transforming them into mythological figures and on the other, to sell fiction as undisputed reality and truth. The latter strategy broke all the imaginable conventions of mimetic projections, as any socialist realist representation claimed to constitute rather than duplicate the truth. In Katerina Clark’s words, “fictional, historical, and actual experience were homogenized insofar as they all tended to be refracted through the lens of myth to form one of the archetypal patterns” (40). Greg Carleton underlined the effects of this principle put forward by Clark and showed convincingly that literary genres lost their specificity during socialist realism precisely as a result of the abolishment of genre peculiarities. As the distance between fiction and non-fiction became unnoticeable, reading conventions were destined to follow the same path: “Subordinating concerns for genre to the reification of topoi ensures that the constitution of textual function occurs at an antecedent and higher axis than genre per se” (1004).

But socialist realism in literature does not comprise socialist realist literature only. Those analyses have largely grounded their arguments on a literary corpus of the official literature of the party, commissioned in the bureaus of the Soviet Union and written to fit the strict criteria initially formulated in 1932 and actively in force since 1934, when a unique mode of representation was adopted. In communist Romania, after 1946, and officially after 1948, this high role inside the cultural field was reserved for the “truly faithful, or the ones to which the truly faithful had given this privilege to” (Goldiș, *Critica* 17). A paradoxical guideline for creativity, socialist realism was, in fact, a slaughterhouse for the literature of the past and present. It is not entirely far-fetched to say that no other ideology has set its goals so direct in reorganizing world literature and the bourgeois literary canon like the Soviet state-planned culture did. So that while modern literatures in Europe have established their canonical figures through what Franco Moretti called “blind canon makers” (210), the Soviet Union and the annexed Eastern European cultures following World War II did anything but that. But the process of selection and production of literature should not be seen only against this one-way negotiation of the literary space alone; the general taste of the masses and the international scene also played an undoubtedly crucial role, no matter how convincingly Boris Groys argues the opposite by

stating that “socialist realism was not created by the masses but was formulated in their name by well-educated and experienced elites” (9). As recent studies show, “the decision as to which Soviet authors were canonized was determined not only by Stalin’s decision but also by the popularity of these authors among Soviet readers, as well as among fellow writers” (Safullina 559–560), drawing in my reading to what Evgeny Dobrenko has called “the power-masses” (135), a hybrid between political power and tastes of the reading public. “In sharp contrast,” Safullina continues, “in the canonization of foreign authors political considerations dominated entirely.”

My thesis is that for the postwar cultural logic socialist realism itself is in fact one of the most important managers of global genre literature and one of the most subgenre diverse literary phenomena through translation and Soviet production. A fact not very often debated or, in the Romanian case, totally neglected up until recent studies, but a fact that is crucial for the understanding of cultural production in Eastern Europe during the Cold War.

World genre fiction in Romanian translation during Stalinism

Stalinism’s relationship with world literature has always been hard to portray. This is, on the one hand, due to a necessary assumption of a selection paradox: while annexed cultures are starting to translate faraway literatures with no precedent in their translation process such as African, Asian, and South American literatures (Baghiu 2018), the political agenda limits the possibilities of translation to a very small number of authors and titles. In 1946, a decree published in *Adevărul vremii* [*The Truth of Our Time*] set the parameters of translated literature in Romania by presenting an account of world fiction published in the Soviet Union. The subchapter “Literatura străină în URSS” [“Foreign Literature in the USSR”] provided a list of authors officially authorized by socialist realism. This list restricted a lot the possibilities of translation, but featured many a foreign writer of French, English, and American literatures, among which primary were Jules Verne, Victor Hugo, Guy de Maupassant, Emile Zola, Henri Barbusse, Romain Rolland, Paul Lafargue, Anatole France, Honoré de Balzac, Prosper Mérimée, Gustave Flaubert, Jack London, Mark Twain, Upton Sinclair, Seton Thomson, Roberts Charles, O. Henry, John Steinbeck, James Fenimore Cooper, Edgar Allan Poe, H. G. Wells, Rudyard

Kipling, Charles Dickens, Jonathan Swift, William Shakespeare, John Galsworthy, Daniel Defoe, Jerome K. Jerome, Walter Scott, Joseph Conrad, and Robert Louis Stevenson (CVLR I 203).

Although varying in narrative style and subgenre, they have been put together for either their voluntary declarations of enthusiasm for communism and Stalin, or for the manner in which their literature could be likened to socialist ideology. Hence it is that among the authors accepted by socialist realism there were many authors whose works were not based on realism at all. The internationalist mission of socialist realism was as dogmatic as it was impure, and engaged in a constant pursuit not to dissolve the impurities within its system, but transform them into assimilable components, in a true “tendency towards homogenization” (Goldiș, *Literary* 88). A process of incorporation that was also visible in the communist states of Eastern Europe, applied this time to their own literatures, which were struggling to establish their local socialist literary canon. A good example in this regard is the debate over Ion Creangă, one of the most important Romanian nineteenth-century fiction writers. His alleged class struggle was put forward by socialist realist critic Al. N. Trestieni in 1946, who argues that his children’s prose, drawing on folktales and fantasy, has depicted “under the guise of fantasy ... genuine exploiter typologies” (CVLR V 186).

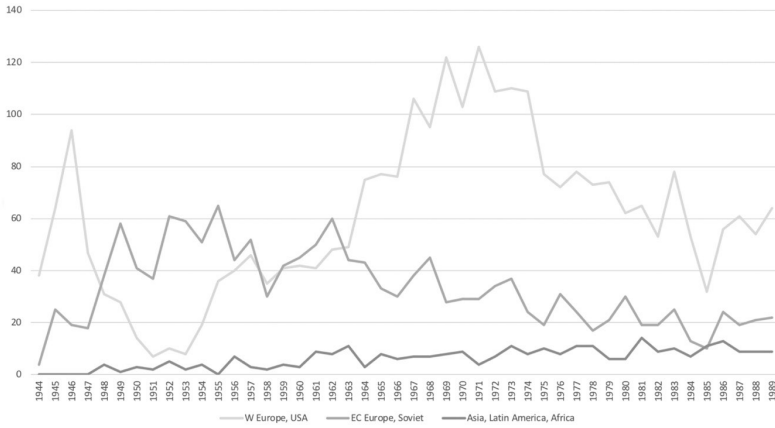
It is this kind of arguments that were used to align every possible genre fiction and consumption literature with the socialist realism desires, ranging from the European and American classics of detective, adventure, SF to fantasy novels. The inherent escapism of those subgenres was largely ignored by the Soviet translation programs despite their natural incompatibility with a strict, rigid, and formulaic literature. As Mihai Iovănel notes, referring to Stalinist Romania, “limiting the genres and, in turn, Western competition allowed for genres such as detective novels to thrive considerably in comparison to the pre-communist tradition” (165). Which is quite controversial to Evgeny Dobrenko’s suggestion that inside socialist realism “science fiction is ‘nonsense’” (154).

The list published in *Adevărul vremii* features different authors of genre fiction, covering adventure novels, dystopian fiction, military Science-Fiction, horror stories and space exploration novels. And it also brought forward authors of children’s literature, this genre too being just as diverse. This is the reason why I consider of major importance to place more emphasis on the functions of literature within socialist realism, a matter Gary Saul Morson has stressed in his bril-

liant 1979 essay *Socialist Realism and Literary Theory*. Because it is crucial to understand that literature, despite the very precise ideological purpose the Soviet culture attributed to it (Tucker), never actually fulfilled only one function.

Yet observations such as these only arise when certain quantitative facts are brought to light. First, the fact that Jules Verne is the most translated author in Romania during socialist realism. He is, of course, the most translated author in Romania of all times (Ursa) and the second most translated author in the world according to *Index Translationum*. But during Romanian socialist realism, conventionally starting in 1948 and dissolved in 1964, he is as translated as Maxim Gorki or Feodor Gladkov, who are the pioneers and most notable figures of Soviet culture. How did socialist realism handle such diverse authors against its struggle to legitimate the Soviet proletarian fiction? Second, how were H. G. Wells or Jack London translated and what social functions did their novels fulfill? It would be quite unprofessional to believe that they had no impact whatsoever on socialist realism, since theorists as Bourdieu (64) and later on Andrew Millner (396) have convincingly shown the important position genre literature occupies in the French and, to some extent, the world literary field, at once close to autonomy and stretching for heteronomy. The question should be further directed toward the presence of unnoticed writers of genre fiction inside socialist realism: in what ways were the novels of Ivan Yefremov, Vladimir Obruchev or Alexander Belyaev imported in Eastern Europe during communism, since Darko Suvin argued that “Soviet SF of the 1920s had ... established a tradition ranging sociologically from facile subliterate to some of the most interesting works of ‘highbrow’ fiction” (262)?

To contextualize the topic and illustrate the proportions of the phenomena, I have put together a graph of all novels translated in Romania between 1944 and 1989 (Baghiu 2018). Exhaustive as it is, it contains a large number of genre fiction works, in different unidentified proportions. Unidentified, because there is no possible way of saying how many, since a quantitative analysis of the corpus in order to establish a genre pattern has not of late been put forward. The most important instruments in this area were only drawn in 2011 by the Stanford Literary Lab (Moretti 2017) and imply computational analysis. But Soviet literature studies have always been tempted to rely in their research on the novels deeply entrenched in formulaic socialist realism, neglecting, to use Jordan Y. Smith’s concept, this entire translation-scapes inside Soviet cultures.



Graph 1: The General Timeline of Translation of Novels in Communist Romania (1944–1989)

Genre fiction in Romania: from “subliterature” to functional literature

In 1848, only three novels were rendered in Romanian: *Istoria unui mort. Povestită de el însuși* (unidentified original title) by Alexandre Dumas, père, *Speronare* (part III, part I–II had already been published in 1846) and the more famous *Călătoriile lui Guliver în țări îndepărtate* [*Gulliver’s Travels*] by Jonathan Swift. The latter would not be commented in literary magazines until 1879, in a translated article of French critic H. Taine. Most of the translated literature from the mid-nineteenth century was, in fact, genre fiction, specifically adventure novels and sensationalist ones. In 1849, only two novels were translated, one by Alexandre Dumas-Père and the other by Mme Célarier. During the 1850s, translated fiction was genre fiction with the exception of Chateaubriand and Balzac, and hence it appears that from 1840 to 1860 the most important authors translated were Alexandre Dumas, père, Eugène Sue, George Sand, and Harriet Beecher Stowe, with the latter two often presented as sentimental novel authors (Cohen 106). By 1880, they would be joined by authors such as Victor Hugo and Goethe, alongside James Fenimore Cooper, Jules Verne, and Xavier de Montépin. After 1880, the translations of fiction in Romania became more and more diverse, point-

ing at an institutional modernization, which coincided with what is believed to be the end of the “critical spirit in Romanian culture” [“spiritul critic în cultura română”], a phrase Garabet Ibrăileanu coined in 1909, which implicates that a true analytical stage had only emerged in Romania in 1880. In a way, the so-called “critical spirit,” which represents the rampaging criticism stage in the Romanian culture (1840–1880) ended through a maturation that implied the discrimination of literature for consumption and genre fiction due to a new desire to create a literature that would better portray the “national trait” (Terian 6) through highbrow oeuvres assimilation.

Although publishing houses continued to sell translations of sensationalist novels (especially French and American), those were never commented on and had little impact within the world of the cultural elites. For this reason, Alexandre Dumas, père, Jules Verne, and Eugène Sue were never seen in a light other than a condescending or a pejorative one in Romanian culture. In the twentieth century, and especially during the interwar period, a large number of genre fiction works had been translated for commercial purposes, but the high expectations and superiority complexes of the literary system, doubled by the emergence of Romanian nationalistic movements and the rising modernist trend rendered them practically invisible, barring the reading public. Nationalistic movements tried to raise taxes on any translation, so that national literature would prevail (Goldiș, *Beyond* 101) and modernists neglected genre fiction since they focused more on highbrow literature.

Starting with 1944, Romanian culture faced a problem of organizing all those trends, and the distinction between high fiction and popular fiction had to be revised completely because of a transversal problem, that of valid or invalid fiction on ideological grounds. Even if popular fiction as represented by sensationalist novels was seen as a capitalist product, driven by consumerism, the political agenda was nonetheless compelled to recover some of those “capitalist editorial enterprises” because of the importance of some of those popular fiction writers for the communist party. In *Scântea* [The Spark], the most important magazine in Romania following World War II, this struggle comes in the following words:

Against the rise in the profitability of literary works produced by Romanian authors, editors multiplied and thrived. It is true, however, that only a mean share of these writers benefited from this increase in the circulation figures: some of great caliber such as Mihail Sadoveanu, others producers of ready-mades, for the use of disoriented youth. (12 October 1944)

As a result, by reconsidering the authors close to the party and through the interventionist dimension literature had in the socialist education, socialist realism revisited the need for genre fiction.

Soviet genre fiction vs. world genre fiction in translation

It is easily observable in *Graph 1* that the Soviet Union's confidence in Russian literature had a significant impact on the countries occupied following 1946. What Nailya Safiullina calls "the myth of Soviet literature" (Safiullina 562–567), put forward in the early 1920s and gaining momentum within socialist realism in the 1930s, emerged in the states belonging to the Soviet sphere of influence following World War II alongside socialist realism, eclipsing all the other national literatures. From the account given by the Saint Petersburg-based professor, it results that this "myth of Soviet literature" encapsulates a common belief among Soviet authorities according to which Russian literature was "the best in the world and ... a model for literatures worldwide" (563). Yet, for this to be accepted as an undisputed fact, external legitimation was necessary. This came from authors such as Romain Rolland, Henri Barbusse, André Malraux, Heinrich Mann, and André Gide, or through the genre fiction of authors such as Jack London and H. G. Wells. Indeed, as Safiullina notes, this legitimation of Russian literature through foreign works proved useful to the selected contemporary authors, albeit in a very short run. This was due to the fact that their level of popularity among the readership in the Soviet Union had never been high. Nor had they come close to destabilizing the positions of the already canonized Victor Hugo and Jules Verne with the Russian literary hierarchy. The popularity among the readers, which rose prior to the establishment of socialist realism as a "shadow canon" (Damrosch 45), was also a by-product of socialism's reliance on popular culture.

The Pragmatic Function in Children's and Young Adult Literature

Of the Soviet authors rendered between 1948 and 1965, some are genre fiction writers par excellence. In 1951, Dan Petrașincu's "Literatura Fantasticului" ["The Literature of Fantasy"] appears in after the translation of several SF novels, primary among which is I. A.

Yefremov's *Corăbii astrale* [*Stellar Ships*]. Over the next few years, V. A. Obruchev's *Țara lui Sannikov* [*Sannikov Land*] and *Plutonia*, translated in 1955 and 1956 respectively, and A. Belyaev's *Omul amfibie* [*The Amphibian Man*] and *Ariel*, rendered in 1958 and 1959, would be published alongside works of authors ranking high in the socialist realist hierarchy such as Aleksey Tolstoy's *Aelita*, issued in 1958. In 1962, works such as H. G. Wells's *Insula doctorului Moreau* [*The Island of Doctor Moreau*] or *Mașina timpului* [*The Time Machine*] would also be translated, his *Oameni ca zeii* [*Men Like Gods*] closely following them in 1964. Ray Bradbury's *Fahrenheit 451* and Stanisław Lem's *Astronauții* [*The Astronauts*] were also rendered much around the same time, in 1963 and 1964 respectively. By and large, these renditions were published under the imprint of important Romanian state publishing houses, either as part of the wider Soviet literature promotion campaign carried out via *Cartea Rusă* [*The Russian Book*], or later by the publishing house targeted at the younger audience, *Editura Tineretului* [*Youth Publishing House*], which was also granted the rights to print and distribute subgenre fiction. During socialist realism, dystopian, military SF, horror, and space exploration genre fiction novels were translated in Romania, since among the most important objectives of the Soviet translation program was to introduce the young readers to an ideological agenda. For which reason a large number of socialist realist canonical authors were presented as genre fiction authors. Thus, classical Soviet propaganda novels end up being advertised as literature for children and the youth, which points to an almost overt acknowledgment of the obsolescence of socialist realism itself. Writers such as Alexander Fadeyev, Veniamin Kaverin, Boris Polevoi and Aleksey Tolstoy, having been published in the late 1940s under the imprint of *Cartea Rusă*, were reissued in the 1950s and 1960s by *Editura Tineretului*, alongside genre fiction and children's literature authors. Notable mentions of writers *Editura Tineretului* marketed as writers of Bildungsroman, historical novels, SF or adventure novels include Feodor Gladkov and Nikolai Ostrovsky with their *Childhood Story* and *Born in Storm*.

In his 1951's *Flacăra* article on the role SF literature plays in the communist society, Dan Petrașincu legitimates the genre by identifying an educational function it is supposed to fulfill, a mission which, he argues, lies at its very core:

We need science-fiction [and] adventure literature to instill the love for science in the youth, to elicit their interest in research and gaining insight into life and

nature phenomena, to stimulate their boldness, to educate their heroic spirit, while providing them with a broad perspective on the future. (CVLR II 35)

His wooden language aside, Petraşincu, translator of Victor Hugo and one of the most fervent supporters of genre fiction in the Stalinist period, relegated to obscurity soon afterward, does nonetheless make an important point for contemporary decoding: for socialist realism, concerned as it was with contributing to a socialist future, SF literature was, first and foremost, a form of cultivating pragmatic interest in science. A recurrent theme of the Stalinist cultural discourse, the obsession with “science” – manifested mainly as a thirst for knowledge at the expense of speculation and metaphysics – is extended to include literature too through the integratory dimension of SF. In 1955, upon the publication of the Romanian science-fiction novel *Drumul printre aștri* [*The Road Through the Stars*], written by M. Ştefan and Radu Nor, a letter is received by the editor of *Scânteia tineretului* [*Youth’s Spark*], in which a Sibiu technical school principal exhibits a similar rhetorical obsession with the education of younger generations:

By the end of the book, the young adult would have acquired a series of thorough and helpful scientific concepts, and therefore feel more capable of pursuing bold and useful endeavors, his will to overcome hurdles is greater, and with them, his inquisitive spirit has become sharper. (CVLR VI 277)

The official discourse of the period’s literary institutions and the mainstream press in particular had always insisted on highlighting this role of SF literature. Moreover, socialist realism persistently defended the genre, arguing that

there has been talk of “the place” of science-fiction literature to discuss whether it qualifies as “true” literature, whether it belongs to “technically” inclined authors or to “literary endowed” technicians is to artificially narrow down the frontiers of literature. It is advisable to have more quality science-fiction novels, for they can elicit interest in technology, inventions and daring research. (CVLR VI 358)

However, the fascination with science is hardly a peculiarity of socialist realism. In his discussion on the reception of H. G. Wells, Gary Westphal notes that *The Time Machine*, within six months of its publication, many laudatory letters were sent to the editor of *Amazing Stories*, yet none of those discussing it at length referred to its literariness: “[W]hile there were some general words of praise or criticism directed at Wells, and a few brief compliments for *The Time Machine*,

the only three letters with substantive commentary on the novel ... focused on purely technical issues” (131). Socialist realism did nothing but capitalize on this function, incorporating it in the wider program whereby any form of art was to serve as an instrument in the advancement of science, a concept subjected to much trivialization in the era. As Mihai Iovănel states,

socialist realism, in a manner similar to its predecessor, Marxism, was based on a secular scientific foundation, and took much interest in positive disciplines such as physics, astronomy, and medicine, which serve as basis for science-fiction literature. Included in the program and supported by the system, including through the then-highly popular “Colecția Povestiri științifico-fantastice,” [“The Science-fiction Stories Series”], SF was one of the most efficient instruments for scientific promotion and ideological education of the 1950s. (165–166)

Conclusions

Despite having clouded genre differences in the essentialist view on the role of literature (Carleton), socialist realism was also built on translations of genre fiction, a fact most often neglected in socialist realism studies. While creating an artificial dominant canon, Sinyavsky shows, in a way similar to how highbrow literature builds itself as the dominant canon in modernist cultures, socialist realism has often attributed to this privileged literature the same role popular fiction and genre fiction enjoyed, seeking to market them both as mass-oriented culture. While homogenizing ideologies and genres of the local production of novels, socialist realism diversified with translations. It is for this reason that the analysis of functions of genre literature within socialist realism has a truly important role in mapping the development of fiction in Eastern European cultures. In Gleb Tsipursky’s words, “the party-state intended state-sponsored popular culture to help build a socialist, alternative version of modernity” (221). This alternate modernity could only be construed by reevaluating modernity’s highbrow expectation itself, and the lowering of the literary bar may be perceived as a reduction of literature to pragmatic functions, divorced from any abstract aspiration and any magnanimous attitude. Socialist realism did that unrestrained by highbrow aspirations, since the high Soviet canon was projected as mass addressed as well. Therefore, since Soviet’s propaganda literature has proved to be more obsolescent than genre literature, we should assume that socialist realism helped genre fiction more than it changed highbrow literature. This is how socialist realism

created an “alternate modernity” in literature (Tsipursky), pleading, in fact, for a “non-modernity” (Brennan 274). One that was as eclectic as its antithetical projection, and even subgenre diverse, since it always aimed to prove that its ideology pre-exists the diversity of topoi.

WORKS CITED

- Baghiu, Ștefan. “Strong Domination and Subtle Dispersion: A Distant Reading of Novel Translation in Communist Romania (1944–1989).” *The Culture of Translation in Romania/Übersetzungskultur und Literaturübersetzen in Rumänien*. Eds. Maria Sass, Ștefan Baghiu and Vlad Pojoga. Berlin: Peter Lang (2018). 65–87.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Ed. Randal Johnson. Cambridge: Polity, 1993.
- Brennan, Timothy. “Homiletic Realism.” *Negative Cosmopolitanism. Cultures and Politics of World Citizenship after Globalization*. Eds. Edi Kent and Tomsy Terri. Chicago: McGill-Queen’s University Press (2017). 263–283.
- Carleton, Greg. “Genre in Socialist Realism.” *Slavic Review*, 53.4 (1994): 992–1009.
- Clark, Katerina. *The Soviet Novel. History as Ritual*. Chicago and London: Chicago University Press (1981).
- Cohen, Margret. “Sentimental Communities.” *The Literary Channel. The Inter-National Invention of the Novel*. Eds. Margaret Cohen, Carolyn Dever. Princeton, Oxford: Princeton University Press (2002). 106–132.
- Damrosch, David. “World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age.” *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Ed. Haun Saussy. Baltimore: Johns Hopkins University Press (2006). 43–53.
- Dibattista, Maria, and Lucy McDiarmid, eds. *High and Low Moderns. Literature and Culture, 1889–1939*. Oxford, New York: Oxford University Press (1996).
- Dobrenko, Evgeny. “The Disaster of Middlebrow Taste, or, Who ‘Invented’ Socialist Realism?” *Socialist Realism Without Shores*. Eds. Thomas Lahuesn and Evgeny Dobrenko. Durham: Duke University Press (1997). 135–165.
- Goldiș, Alex. “Literary Interferences in Subversive East-European Prose under Communism.” *The Culture of Translation in Romania/Übersetzungskultur und Literaturübersetzen in Rumänien*. Eds. Maria Sass, Ștefan Baghiu and Vlad Pojoga. Berlin: Peter Lang, 2018. 85–99.
- — —. “Beyond Nation Building: Literary History as Transnational Geolocation.” *Romanian Literature as World Literature*. Eds: Mircea Martin, Christian Moraru and Andrei Terian. New York: Bloomsbury, 2018. 95–115.
- — —. *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*. Bucharest: Cartea Românească, 2011.
- Groys, Boris. *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Iovănel, Mihai. *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*. Bucharest: Muzeul Național al Literaturii Române, 2014.
- Milner, Andrew. “Science Fiction and the Literary Field.” *Science Fiction Studies*, 38.3 (2011): 393–411.
- Moretti, Franco. “The Slaughterhouse of Literature.” *Modern Language Quarterly*, 61.1 (2000): 207–227.
- — —. *Canon/Archive*. New York: N+1 Foundation, 2017.

- Morson, Gary Saul. "Socialist Realism and Literary Theory." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38.2 (1979): 121–133.
- Safiullina, Nailya. "The Canonization of Western Writers in the Soviet Union in the 1930s." *The Modern Language Review* 107.2 (2012): 559–584.
- Simion, Eugen (general ed.), Grigor Andrei (ed. 1944–1964) and Lucian Chișu (ed. 1965–1969). *Cronologia vieții literare românești. Perioada postbelică: 1944–1969* (CVLR I–XVI). Bucharest: Muzeul Național al Literaturii Române, 2010–2018.
- Smith, Jordan A. Y. "Translationscapes: On the Legibility of Transnational Ideologies in World Literary System." *Comparative Literature Studies* 54.4 (2017): 749–770.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- Terian, Andrei. "National Literature, World Literatures, and Universality in Romanian Cultural Criticism 1867–1947." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013). Web. 22 December 2018.
- Tertz, Abram (Andrei Sinyavsky). *On Socialist Realism*. New York: Pantheon Books, 1960.
- Tsipursky, Gleb. *Socialist Fun. Youth, Consumption, and State-Sponsored Popular Culture in the Soviet Union, 1945–1970*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2016.
- Tucker, Frank H. "Soviet Science Fiction: Recent Development and Outlook." *Russian Review* 33.2 (1974): 189–200.
- Ursa, Mihaela. "Made in Translation: A National Poetics for the Transnational World." *Romanian Literature as World Literature*. Eds. Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian. New York: Bloomsbury, 2018. 309–326.
- Westfahl, Gary. *Science Fiction, Children's Literature, and Popular Culture: Coming of Age in Fantasyland*. Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, 2000.

Funkcije socialističnega realizma: prevajanje žanrske literature v komunistični Romuniji

Ključne besede: literatura in ideologija / socialistični realizem / Romunija / prevajanje / komunizem / žanrska literatura / Vzhodna Evropa / sovjetska literatura

Socialistični realizem pogosto razumemo kot pojav množične kulture, čeprav so njegovo dejansko strukturo usmerjenosti na množice uspele definirati le redke študije. Splošni pogled na literaturo pod socialističnim realizmom je, da gre za standardizirano pisanje in formulaičen žanr. Članek skuša analizirati žanrsko literaturo in literarne podžanre, prevajane v Romuniji v obdobju socialističnega realizma, da bi pridobili bolj celosten vpogled v družbene cilje in funkcije literature socialističnega realizma. Skladno z ideološkim programom Sovjetske zveze in njenega območja vpliva je prihajalo do številnih poskusov nadzora nad popularnimi in mladinskimi romani. Hkrati bi morala biti ta prizadevanja nasprotna/povezana

z razvojem popularne literature v zahodnih kulturah, saj si ta dva nasprotna si kulturna sistema delita številne pomembne podobnosti: če upoštevamo, da so bili najbolj prevajani literarni avtorji v stalinističnem romunskem kulturnem sistemu Alexandre Dumas, Jack London in Mark Twain, se vrzel med zahodno in vzhodno popularno literaturo ne zdi več tako široka, četudi so njune funkcije različne.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.02(498)"1948/1964"

81'255.4=811.135.1"1948/1964"

Socialist Modernism as Compromise: A Study of the Romanian Literary System

Andrei Terian

Lucian Blaga University of Sibiu, Department of Romance Studies, 5-7 Victoriei Blvd., Sibiu, 550024, Romania
andrei.terian@ulbsibiu.ro

This study advocates the analytical and historiographic usefulness of the concept of “socialist modernism” in denominating and describing the paradigm that prevailed in Romanian and other Eastern European literatures between 1960/1965 and 1980. In doing so, the article follows a three-pronged line of reasoning. Firstly, I provide a diachronic overview of this period unraveling the motives behind writers and communist politicians’ conviction that modernism was a trend whereby they could effectively express their interests following the fall of socialist realism. Secondly, I define the concept of “socialist modernism” and explain how its usefulness in characterizing this period supersedes that of well-established Romanian concepts such as “neomodernism” and “socialist aestheticism.” Finally, I aim to uncover whether socialist modernism can be successfully integrated in a transnational modernist network (if, for instance, it aligns with the so-called “late modernism”) or if, conversely, it is limited to a local or, at the most, regional level.

Keywords: Romanian literature / socialist modernism / neomodernism / socialist aestheticism / late modernism

The study of post-Stalinist literature produced in Eastern Europe under the communist regime is one of the primary challenges of contemporary cultural historiography.¹ This is due to the researchers’ tendency to overextend the neighboring trends to include this period as a means of compensating for the lack of terminology needed to plausibly chart this ambiguous period, no longer dominated by a unique “method of creation,” but not yet marked by total freedom of expression. In doing

¹ This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Research and Innovation, CCCDI – UEFISCDI, project number PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0821/INTELLIT, within PNCDI III.

so, they either transfer onto late communism concepts that define a polycentric, relatively autonomous literary system—e.g. “counterculture,” “critique of ideology”—or continue to deploy the instruments previously devised to analyze Stalinism, which, given the new state of affairs, are deemed relatively soft—e.g. “socialist realism,” “party literature,” etc. The main issue with these approaches is that they draw on a simplistic understanding of the subject matter, which, in turn, renders them incapable of accounting for the peculiarities of this literary epoch. For late communism is not an ordinary intermediary stage, i.e. a blend between communism and capitalism and/or between totalitarianism and democracy, but rather a new cultural and political hybrid that requires an equally new critical framework.

In this essay, it is precisely this conceptual toolbox, hereinafter referred to as “socialist modernism,” that I aim to put forward for the literary paradigm prevailing in Romania—and most certainly other areas too—between 1960/1965 and 1980. In advancing this new concept, my argument follows a tripartite approach. Firstly, I provide a diachronic perspective of the period, at the end of which I explain why, in the aftermath of the fall of socialist realism, post-Stalinist Romanian writers and politicians regarded modernism as a cultural trend whereby they could successfully advance their interests. Then, I define the concept of “socialist modernism” and demonstrate in what ways its historiographic usefulness is superior to that of “neomodernism” and “socialist aestheticism,” two Romanian concepts commonly used thus far in reference to this period. Lastly, I focus on assessing whether socialist modernism can be integrated in a transnational scheme of modernism (for instance, if it aligns with the so-called “late modernism”) or if, on the contrary, it qualifies as a mere local or, at the most, regional phenomenon.

From socialist realism to socialist modernism

To adequately understand the role of socialist modernism in Romanian literature, a brief overview of the history of modernism in Romania is in order. Both the term “modernism” and the cultural phenomenon it designates were introduced to Romanian culture sometime around 1900, when traditionalist movements dominated the literary field (see Terian 18). Following a two-decade marginal position within the Romanian literary system, modernism went on to dominate the 1920s, mainly as a result of extensive advocacy on the part of

the then most prominent Romanian literary critic Eugen Lovinescu (1881–1943), who included it in a wider discussion on cultural interactions and transfers known as the theory of “synchronism” (Dumitru *passim*). Although modernism would come to pervade the Romanian literary thought for the next quarter of a century, its popularity had its limits in the sense that modernism was more readily accepted in poetry than prose and that it was attributed a formal rather than ideological dimension (Terian 20–27).

After 1948, following the imposition of communism, modernism was systematically rejected in Romania due to its association with the decadent bourgeois capitalism. Over the coming years, an increasing number of works produced by influential modernist writers were blacklisted and, in turn, socialist realism rose to become the dominant literary paradigm in Romania. Nonetheless, in 1964/1965, a significant shift in the policy of the Romanian communist regime, commonly labelled a “thaw” or “liberalization,” would be witnessed. This turn, apart from leading to an abrupt disappearance of socialist realism from the Romanian cultural scene, allowed for a revival—at least in part—of modernism. A cursory browsing through *Cronologia vieții literare românești* (*The Chronology of Romanian Literary Life*) is enough to trace this process: the entries for the 1960s feature a surprisingly large number of references to either “modernism” or “modernist”: 3 mentions in 1963; 5 in 1964; 13 in 1965; 41 in 1966; 71 in 1967; 56 in 1968; 40 in 1969 (Simion et al. vols. 10–15).

However, unlike socialist realism, whose content, function and value were (relatively) clear and (theoretically) indisputable—since the Party itself imposed them—, modernism fueled numerous contradictory debates in the latter part of the 1960s. It was often reiterated to saturation that “modern” and “modernity” must not be misinterpreted as referring to “modernism,” yet it was widely accepted that they share some similarities; that modernism was an obsolete literary movement, which had reached its climax in the interwar period, yet not a single critic went on to mention any other more recent trends; that the “modern” – “modernism” doublet is but a pole of the dichotomy at whose other extreme lies another such conceptual pair, “tradition” – “traditionalism,” etc. To avoid any confusions or exaggerations, several of the most notable works devoted to the modern(ist) novel and poetry were translated in the second half of 1960s, and Romanian theorists strove to draw a clearer distinction between “modern,” “modernism,” and “modernity” (Marino *passim*). However, rather than clarifying the terminology, these attempts promoted even more vivid discussions around

these concepts. This comes as no surprise, since in the early years of this debate, when the previous condemnation of the modernist movement was still fresh in the collective memory, hardly any Romanian critic dared to explicitly point out this paradigm shift, although their works appeared to reflect that all their peers acknowledged—if not even overtly supported—it.

Yet despite this conceptual fuzziness, modernism gradually rose to become not only a legitimate literary movement of the late 1960s, but also a criterion of novelty and value within the Romanian literary field. A telltale example in this regard is Nicolae Manolescu's 1968 *Metamorfozele poeziei* [*The Metamorphoses of Poetry*], an essay that served as a turning point in the canonization of Romanian postwar modernism. Manolescu's attempt to chart the "intrinsic ... history"² (5) of Romanian poetry rests on three implicit premises: (a) modern poetry is the only "valid" Romanian poetry; (b) all major trends in modern Romanian poetry are, in fact, variations of modernism; and (c) the poetry movements that halted the modernist evolution of Romanian poetry are mere anomalies. These three arguments were arranged along the following line of reasoning: firstly, the Romanian critic argues that the only poetry with a history is the poetry that exhibits a sense of "self-awareness" (13); and, since modern poetry is "self-aware and self-made" (15), the history of Romanian poetry cannot but coincide with that of modern Romanian poetry. The critic goes on to explain how, in the history of Romanian poetry, modernism only is a "sentiment" (26) and a "state of mind" (43), while the other "-isms" are "programmes" or "styles"—in other words, mere variants of modernism: "Modernism, which is elsewhere a negation of symbolism ..., carries here its own torch without interruption" (19); "traditionalism is but a form of modernism ... It is a trend of modern poetry" (26); "the modernist period also coincided with programmatic orientations; the avant-garde was one of them" (44). Manolescu continues by denouncing—admittedly in euphemistic terms—the "lapses" of Romanian poetry during socialist realism: "A decade—in which poetry appears to have forgotten, through a peculiar form of amnesia, its traditions, returning to forms of times past and attempting to curiously revive them, while ignoring what it had organically evolved into and pretending to be what it was not or what it could not be" (129). Thus, upon emerging from socialist realism, modernism was the only authentic and valid option for Romanian literature—or, at least, that is what transpires from Manolescu's historical overview.

² Unless indicated otherwise, all translations are mine.

But what exactly lured Romanian critics to modernism, when, in theory, they could have adopted and supported any of the movements and ideologies of the literary past? Why did they not promote a slightly less ideological “realism”? Or perhaps “classicism,” which still embodied the peak of literary art for many aestheticians of the last century? To answer these questions, we may be tempted to consider various circumstantial explanations: modernism was the dominant movement in Romania prior to the imposition of communism; modernism was still the leading trend in the Western artistic circles of the early 1960s; or, more evidently: given the virulence with which it was condemned a mere decade earlier, modernism appeared as the absolute antonym of socialist realism. However, such explanations fail to account for the core of the problem. For if we were to consider, along Fredric Jameson’s lines, that “the ideology of modernism as such ... is first and foremost that which posits the autonomy of the aesthetic” (161), then it would be evident that postwar modernism provided Romanian writers with precisely that which socialist realism denied to them: the superficial right of not subordinating aesthetics to ideology and, consequently, the promise of freedom (Goldiș 122–125). A simple promise that, despite being broken time and again in the decades to come, was nonetheless an incomparably better alternative to the non-negotiable state of servitude imposed by socialist realism.

Now, what about the communist regime? How did it benefit from this concession? According to Jameson, what accounts for—and also defines—the postwar revival of modernism is that, “in a situation in which modernisation, socialism, industrialisation, ... Prometheianism, and the ‘rape of nature’ generally, have been discredited, you can still suggest that the so-called underdeveloped countries might want to look forward to simple ‘modernity’ itself” (8). In other words, this resurgence of modernism provided Romanian communism with a new—and perhaps the last—chance to sustain the myth of progress, which World War II and the Stalinist years severely compromised. And an abstract benefit such as this would also bring along another, more practical bonus, since, as Ernst Robert Curtius and Hans Robert Jauss note, any duel between the “Ancients” and the “Moderns” is indicative of a conflict between generations.³ This appears to be the case with the

³ “The opposition between generations is one of the conflicts of all tempestuous periods, whether they are under the sign of a new spring flowering or of an autumnal decline. In the history of letters it appears as the battle of the ‘moderns’ against the ancients—until the moderns themselves have become old classics.” (Curtius 98) See also the definition given by Jauss: “[A] literary trope dating back to antiquity and returning repeatedly in the generational revolt of the young” (331).

first battle between the “Ancients” and the “Moderns,” which marked the twelfth century, as well as the famous *querelle* of the seventeenth century and the twentieth-century confrontations. In the context of the post-1965 Romanian communist regime, socialist modernism became a strategy for politically legitimizing the substitution of the “old school” with the “new guard” by invoking the superiority of the “new” art—socialist modernism—over the “old”—socialist realism. Nonetheless, since writers still celebrated the emancipation from the previous “-ism” and the Party held onto the previous decade’s belief that modernism was a fervent enemy of socialism, socialist modernism could not be theorized or promoted as such. In this context, the concept of “generation” proved an invaluable resource to both the political regime and literary criticism: thus, socialist modernism could target a wider audience under the metonymic expression the “generation of the 1960s,” and the evolution of the entire Romanian life during the communist period could be conceptualized in terms of sequences of generations, which camouflaged and minimized the otherwise thorny issue of movements and ideologies (the so-called “-isms”).

The content and limits of socialist modernism

Therefore, socialist modernism was the outcome of a mutually advantageous compromise between the writers’ elite—which gained the promise of aesthetic autonomy—and the new Party apparatus—which could attribute its rise to power to a progressive move occasioned by a passing of the torch between generations. Nonetheless, two questions persist: first, how modernist—and, implicitly, how socialist—is socialist modernism? Second, what precisely makes this concept superior to other concepts put forward to describe this paradigm?

A partial answer to the first question is that Romanian socialist modernism, in poetry and prose, involves first and foremost a programmatic divorce from “reality,” which in the socialist-realist sense of the word implies the immediate, recordable, and contingent actuality. In poetry, this imperative allowed for the smooth revival of the interwar modernism, yet—*pace* Ion Pop (19-20)—in a highly purified form. Thus, in socialist modernist poets’ imaginary universe, it is the generic “I,” the prototypical or archetypal exponent of human nature, located in an indefinite spatio-temporality, that articulates a prophetic and sapiential discourse of its own idiosyncratic language abounding in metaphors and symbols. As for the “socialist” dimension of the formula, it is par-

ticularly noticeable in the existence of taboo topics such as the social-political area—which the majority of poets avoided lest they should relapse to socialist realism—, the religious area—a by-product of the communist regime’s campaign for atheism—, and sexuality—considered incompatible with what was then labelled “socialist ethics.”

More difficult to chart typologically is prose fiction, whose very tradition and conventions revolve around immediate reality and the mundane. Yet here too, the “modernist” element of the discourse lies with the obstinate reluctance to tackle the topic and the genre which the representatives of the communist regime relentlessly pleaded for: the so-called “present-day novel.” As an alternative to this, the generation of the 1960s put forward, unlike in the case of poetry, not one but a cluster of formulae that share a common ground in their attempt to distort raw reality: the novel of the “obsessive decade”—which exposed the abuses committed by the 1950s communist regime—, the retro novel—which went further along the historical thread, to the interwar period—, the novel of “imaginary geographies,” the parabolic novel—in which reality is obscured by symbols and myths—, and the textualist novel—built on the more recent framework of the French *Nouveau Roman*. In fact, Eugen Negrici notes that this period was marked decisively by two opposing tendencies: “the quest for truth” and “the quest for literarity” (160). What the critic fails to note, however, is that these two quests are bound by a relation of reverse proportionality: the more a work strives to be “literary,” the less representative it is of its period and the more it distances itself from the norms of the regime.

At any rate, I believe that the peculiarities of Romanian literature under the communist regime discussed thus far are best subsumed under the concept of “socialist modernism.” Not only does the term successfully portray the ambivalence of the literature and period wherein it originates—“no longer tyranny, not yet freedom”—, but it also allows for the paradigm to be aligned with a trend that pervaded the arts around the same time, as the term was originally deployed in former Yugoslavia in reference to architecture (see Denegri, “Inside”; Šuvaković, “Remembering” and “Theories”) and has since come to be widely used in the music and film criticism of Soviet bloc countries as diverse as the German Democratic Republic (Westgate 18–58) and Kyrgyzstan (Tlostanova 92–96).

To be honest, the two other concepts used to denote Romanian post-Stalinist literature are equally well-represented in the international critical terminology. “Neo-modernism,” for instance, was introduced in the mid-1960s by Frank Kermode who opposed it to

“palaeo-modernism” (73) and defined it as a series of “marginal developments of older modernism” (88), primarily the neo-avant-garde, the cult of the arbitrary, the abolition of established forms, humor, and anarchist nihilism. In Romania, the term “neomodernism” was first circumstantially deployed by Nicolae Manolescu in 1987 (*Despre poezie* 227), and then systematically by Ion Bogdan Lefter in 1997 (*Postmodernism* 115–136). Surprisingly enough, neither of the two Romanian critics mentioned Kermode, although it is highly likely that at least the latter read it at some point. Even more curious is that, despite his use of the prefix “neo-,” Lefter did not attribute any sort of innovation to this paradigm; for him, it was but “a cultural replay” (*Recapitularea* 237) or an “anachronism” stemming from a “counter-evolutionary movement”: “They [writers] move forward by going backwards. The discoveries they make are nothing more than re-discoveries” (*Postmodernism* 118).

At least to some extent, Lefter’s stance is justifiable, since it is that of a postmodernist who revisits modernism. Yet, instead of deploring it unanimously, it is more constructive to note that neomodernism applies innovation *within an already existing paradigm*, employing “an arsenal of tried and true techniques” to this end (Jameson 166). In fact, Lefter’s successors have made the necessary emendations, pointing out that postwar modernist poets were not mere imitators of their interwar counterparts (Pop 26–27). However, the topic of discussion here are not the poets, but the paradigm, which apparently has not undergone any substantial changes. How legitimate is it, then, to attach a prefix synonymous with novelty in front of the name of a trend that, at most, aspires to restore the interwar *status quo*? On the other hand, the issue with the concept is not this prefix, but the absence of an identifiable determiner. If “socialist modernism” points vividly to its origins and circumstances of manifestation, “neomodernism” suggests that the paradigm emerged in a “neutral” cultural environment similar to that of Western Europe. Lefter appears to believe that this was actually the case, since he argues that neomodernism was “imposed ... not by the artificial propaganda of the political regime, but by the alleged ‘organic’ metabolism of our own national historical culture” (*Postmodernism* 118). Yet, as previously shown, socialist modernism is just as “(un) natural” as socialist realism. What helps distinguish between them is not *whether* the Party meddled in the two movements, but rather *how much* it interfered in their affairs. Therefore, to perpetuate the use of the ingenuous “neomodernism” in reference to this period would equate to a mystification of a large portion of postwar Romanian literature.

“Socialist aestheticism,” the other concept frequently deployed in relation to the Eastern European literatures of the 1960s and 1970s, was put forth in 1963 by Serbian critic and theorist Sveta Lukić to designate the “stage in the development of literatures of socialist countries when they liberate themselves from socialist realism” (xvi). Lukić also highlights the ambivalent nature of this paradigm, whereby, on the one hand, the writers are exempt from serving any longer as agents of the communist propaganda, and on the other, their access to socially relevant topics is thereby restricted. It is worth mentioning that Lukić attributes the advent of socialist aestheticism to a compromise, in that, unlike in the USSR, “in Yugoslavia, society, through its politicians, ideologues and official artists, reaches an agreement with creators on what not to do” (107). In Romania, the phrase “socialist aestheticism” was first used in 2004 by Mircea Martin, who makes no mention of the Serbian critic, yet deploys the term to describe this paradigm along much the same lines: he too perceives it to be a successor of socialist realism, he too credits the negotiations between the Party and the writers with its emergence, he too portrays it as a reversal of relations between aesthetics and ideology:

This is to say neither that the communist ideology was no longer dominant, nor that the ideological surveillance of the national culture and literature ceased. The thematic areas broadened, however, the majority of the blacklisted authors were re-published and—most importantly—the artistic stakes had gradually taken precedence over the ideological stakes (or conditions). From a tolerated, marginal benchmark, the aesthetic criterion evolved to become a central, primordial yardstick. (Martin 18)

In comparison to neomodernism, socialist aestheticism evidently evokes the specificity of the socio-political circumstances that led to the emergence, structure, and function of the new paradigm more effectively. And if this is the case, what does this term lack? The problem lies in the vagueness of the noun: it is clear that it is in no way related to *fin de siècle* aestheticism, and that, in fact, “aestheticism” here refers to any literary work that has an aesthetic/artistic/non-propagandistic end. Yet, as previously shown, the Romanian literary criticism of the 1960s and 1970s did not canonize *all* literary works, reserving this privilege for the works that followed the characteristic patterns of modernist poetics. Secondly, this is not only a matter of form, but also ideology: specifically, the ideology of progress and of the succession of generations that lies at the very heart of the definition of modernism, of which aestheticism makes no mention. Finally, the adoption of “socialist aestheti-

cism” is tantamount to equating the period between 1960 and 1989 with a relatively homogenous literary phase in the history of Romanian literature, which, as Cosmin Borza aptly notes (539), overlooks the main event of this period: the shift from modernism to postmodernism, which originated around 1980. Another noteworthy argument in this regard is that Serbian criticism and historiography, from which the concept of “socialist aestheticism” originated, has gradually replaced the term with “socialist modernism,” far more precise and adequate a descriptive tool.

Socialist modernism as late modernism

Yet, the dissociations made above leave the following question open: if socialist modernism cannot be reduced to Western postwar modernism, does this imply that the two trends do not share any similarity? In addressing this question, I compare, in what follows, socialist modernism with what came to be known in Western literary criticism as “late modernism.” And if thus far I sought to provide a detailed account of the former, what is in order now is a discussion of the latter.

It should first be noted that late modernism, in much the same fashion as socialist modernism, is riddled with contradictory interpretations, regarding not only the characteristics of the phenomenon, but also its range of influence. To avoid futile arguments, I shall make it clear from the very beginning that, by “late modernism,” I refer to the literary paradigm of the post-World War II era that spans the years between 1945 and 1965/1970 and in which originate authors such as Ezra Pound—with *The Pisan Cantos*—, William Carlos Williams—with *Paterson*—, Charles Olson, Paul Celan, J. W. Prynne, Samuel Beckett—with *Malone Dies*—, John Barth—with *The Floating Opera*—, Thomas Pynchon—with *V.*—, Alejo Carpentier—with his first novels— and most of the representatives of the French *Nouveau Roman*—Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, etc. In short, my understanding of the term “late modernism” is closer to that of Anthony Mellors, who limits it to the postwar period, rather than Tyrus Miller, who associates it with the interwar years.

Second, I find it fit to indicate the scope of my comparison: it does not, in any way, seek to provide artificial symmetrical oppositions the likes of West *vs.* East or First World *vs.* Second World. In fact, that would be an exercise in futility, as, unlike Kermode’s neomodernism, late modernism is not limited to what was then known as the First

World, being witnessed in Third World countries such as Brazil, too (Coutinho 762). On the other hand, it is also true that late modernism cannot be construed outside the three-world model: “Late modernism is a product of Cold War, but in all kinds of complicated ways” (Jameson 165). Consequently, what I hope to achieve through this comparison is to assess the extent to which socialist modernism qualifies not as an alternate model, but as a specific form of late modernism.

Lastly, it should be noted that my typological model draws mainly on Mellors’s set of characteristics, with a few additions from Jameson, Kermode, and Brian McHale. Thus, the relation between the two paradigms appears as follows:

Late modernism	Socialist modernism
1. Undertheorized	1. Undertheorized
2. Aesthetic autonomism (as opposed to the politics of high modernism)	2. Aesthetic autonomism (as opposed to the ideology of socialist realism)
3. Transcendence, myth, Hermeticism (in contrast to capitalist commodification)	3. Transcendence, myth, Hermeticism (in contrast to communist materialism)
4. Organic community as an alternative to institutionalized collectivity	4. Individualism as alternative to institutionalized collectivity
5. Neo-avant-garde	5. “Classicization” of high modernism
6. Obsolescence and exhaustion	6. Inaugural feeling
7. Critique of the capitalist establishment ⁴	7. Integrated in the communist cultural system

⁴ Being fully aware that an appropriate circumscription of late modernism exceeds the scope of a single article—not to mention a single footnote—, I will nevertheless try to preclude some of the confusions which might occur in the understanding of this concept: (1) As the successor of high, i.e. first, interwar modernism—illustrated by authors such as T. S. Eliot, Gottfried Benn, Paul Valéry, Federico García Lorca, Virginia Woolf, James Joyce, Thomas Mann, Bertold Brecht, Eugene O’Neill, etc.—, late modernism continues, at times, along the same lines, at other times, it turns radical, yet also departs from its precursor in many an aspect. My model of seven characteristics attempts to reflect this ambivalent character of the newer paradigm as compared to the older one. (2) As of high modernism, the characteristics of late modernism are more evident in poetry than in prose; therefore, I dwell solely on the latter here. (3) The characteristics of late modernism manifest in different ways at different levels of a literary work. There are, of course, significant differences between Carpentier’s man-

It is evident from the comparison above that, of the seven sets of characteristics whereby I aimed to describe the two paradigms, the first three (1–3) coincide almost perfectly, although they sometimes apply to different reference points. Yet, notwithstanding the extreme doctrine they oppose to or the attempt toward homogenization they strive to distance themselves from, both (non-socialist) late modernism and socialist modernism ultimately take *the same form*, although their *functions differ*. This also applies, to some extent, to criterion (4), where two *similar forms* fulfill *the same function*. However, it is equally arguable that feature (4) is closer to features (5–6), which take *different forms* to fulfill *the same function*—namely that of perpetuating the modernist rhetoric—, than to features (1–3), which deploy the same form to serve different functions. The most problematic characteristic is feature (7), which may appear as either an instance of absolute divergence—opposition to *vs.* incorporation within a system—or perfect correspondence—the critique of capitalism—, depending on the side of the debate one takes.

To clarify such ambiguities, the term of comparison must first be disambiguated. Where does the specificity of modernism lie: in its *form* or in its *function*—i.e. its ideology? Much to the dismay of many, my answer to this question is quite simple: in both or, to be precise, in neither of the two, since modernism is, at least in my Jamesonian understanding, a “*logic*,” an association, that is, between form and function, which in the case of late modernism connects the ideology of the aesthetic—and implicitly, the critique of capitalism—to a particular set of rhetorical devices. Yet capitalism is anything but a homogenous phenomenon and its famous “combined and uneven development” has compelled modernism to seek out various means of survival. It is for this reason that, in its attempt to adapt to certain conditions, modernism sometimes abandons forms and, at other times, functions. In all these cases, however, we do not deal with alternative forms of modernism: it is not modernism

ner of suggesting myth and transcendence as diffuse presences in his *real maravilloso*, Barth’s implicit plea for a necessary “beyond” through a *reductio ad absurdum* of nihilistic thought in *The Floating Opera*, and Pynchon’s Joycean perpetuation of the mythical quest pattern in his *V*. However, these are nothing more than “stylistic” differences coexisting within the framework of the same paradigm, and they do not challenge said writers’ adherence to late modernism. Even when considering the case of the French *nouveau romanciers*, who are seemingly poles apart from our model, we encounter an unquestionable fascination with myth—expressed through either the dissolution of narrative into a “mythical nebula” (De Toffoli 265), as is the case with Simon, or the articulation of the narrative itself according to a Lévi-Straussian dualist pattern of the “structure of myth” (Britton 71–75) such as in Robbe-Grillet’s *The Erasers*.

itself that changes, since it sacrifices *some of its forms and/or some of its functions precisely to save its "logic."* Thus, I believe that, as long as late modernism and socialist modernism share a common "logic" in spite of their understandable fluctuations in form and function, socialist modernism can be seen as a variant of late modernism.

WORKS CITED

- Borza, Cosmin. "Trei concepte 'socialiste': realismul, postmodernismul, estetismul." *Caietele Sxtil Pușcariu 2* (2015): 535–541.
- Britton, Célia. *The Nouveau Roman: Fiction, Theory, and Politics*. Houndmills, London: Macmillan, 1992.
- Coutinho, Eduardo De Faria. "Brazilian Modernism." *Modernism*, vol. 2. Eds. Astradur Eysteinnsson and Vivian Liska. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 2007. 759–768.
- Curtius, Ernst Robert. *The European Literature and the Latin Middle Ages*. Tr. Willard R. Trask, with a new introduction by Colin Burrow. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2013.
- De Toffoli, Ian. "Le prisme mythologique dans les romans de Claude Simon." *Myths in Crisis: The Crisis of Myth*. Eds. José Manuel Losada and Antonella Lipscomb. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2015. 257–266.
- Denegri, Ješa. Inside or Outside 'Socialist Modernism'? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970." *Impossible Histories: Historical Avant-Gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Eds. Dubravkom Đurić and Miško Šuvaković. Cambridge: The MIT Press, 2003. 170–209.
- Dumitru, Teodora. *Modernitatea politică și literară în gândirea lui E. Lovinescu*. București: Muzeul Literaturii Române, 2016.
- Goldiș, Alex. *Critica în tranșee: De la realismul socialist la autonomia esteticului*. București: Cartea Românească, 2011.
- Jameson, Fredric. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. London, New York: Verso, 2002.
- Jauss, Hans Robert. "Modernity and Literary Tradition." Tr. Christian Thorne. *Critical Inquiry* 31.2 (2005): 329–364.
- Lefter, Ion Bogdan. *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române*. Pitești: Paralela 45, 2012.
- . *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*. Pitești: Paralela 45, 2012.
- Lukić, Sveta. *Contemporary Yugoslav Literature: A Sociopolitical Approach*. Ed. Gertude Joch Robinson, Tr. Pola Triandis. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1972.
- Kermode, Frank. "Modernisms." *Innovations: Essays on Art & Ideas*. Ed. Bernard Bergonzi. London: Palgrave Macmillan, 1968. 66–92.
- Manolescu, Nicolae. *Metamorfozele poeziei*. București: Editura pentru Literatură, 1968.
- . *Despre poezie*. București: Cartea Românească, 1987.
- Marino, Adrian. *Modern, modernism, modernitate*. București: Editura pentru Literatură Universală, 1969.
- Martin, Mírcea. "Despre estetismul socialist." *România literară* 37.23 (2004): 18–19.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London, New York: Routledge, 2004.

- Mellors, Anthony. *Late Modernist Poetics: From Pound to Prynne*. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- Miller, Tyrus. *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts Between the World Wars*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Negrici, Eugen. *Literatura română sub comunism*, vol. 1: *Proza*. București: Editura Fundației PRO, 2002.
- Pop, Ion. *Poezia românească neomodernistă*. Cluj-Napoca: Școala Ardeleană, 2018.
- Simion, Eugen, Andrei Grigor and Lucian Chișu (eds.). *Cronologia vieții literare românești. Perioada postbelică: 1944–1969*, vols. 1–15. București: Muzeul Literaturii Române, 2010–2018.
- Šuvaković, Miško. “Remembering the Art of Communism. Analysis of Contradiction: Approaches and Transgressions.” *Third Text* 23.1 (2009): 15–24.
- — —. “Theories of Modernism. Politics of Time and Space.” *Filozofski vestnik* 35.2 (2014): 103–120.
- Terian, Andrei. “Faces of Modernity in Romanian Literature: A Conceptual Analysis.” *ALEA: Estudos Neolatinos* 16.1 (2014): 15–34.
- Tlostanova, Madina. *What Does It Mean to Be Post-Soviet? Decolonial Art from the Ruins of the Soviet Empire*. Durham, London: Duke University Press, 2018.
- Westgate, Geoffrey. *Strategies Under Surveillance: Reading Irmtraud Morgner as a GDR Writer*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2002.

Socialistični modernizem kot kompromis: prispevek o romunskem literarnem sistemu

Ključne besede: romunska književnost / socialistični modernizem / neomodernizem / socialistični esteticizem / pozni modernizem

V članku obravnavam izraz »socialistični modernizem«, natančneje njegovo uporabnost za označevanje literarne paradigme, ki se je v letih med 1960/1965 in 1980 uveljavila v romunski in v drugih vzhodnoevropskih književnostih. Članek je zgrajen tridelno. Najprej podajam diahroni pregled navedenega obdobja, posebej pa raziskujem vzroke, spričo katerih so pisatelji in komunistični oblastniki modernizem pojmovali kot razvojno smer, s pomočjo katere so lahko uspešno izrazili svoja zanimanja v obdobju, ko se je pričel umikati socialistični realizem. V drugem delu prispevka opredeljujem idejo »socialističnega modernizma« in analiziram njeno uporabnost za označbo omenjenega obdobja, predvsem dokazujem, zakaj je pojem uporabnejši od drugih, podobnih izrazov, ki so bili doslej v uporabi v Romuniji, kot sta »neomodernizem« ali »socialistični esteticizem«. Slednjič raziskujem, ali je ideja socialističnega modernizma omejena na rabo v okviru nacionalne, v

najboljšem primeru regionalne ravni, ali pa jo je mogoče uspešno povezati v nadnacionalno mrežo modernizma, in sicer tako, da ga primerjamo s t.i. »pozanim modernizmom«.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.135.1.09"1960/1980"

Nacionalna identifikacija v Kanadi: dve poglavji iz odnosov anglofone skupnosti do Združenih držav Amerike

Marcello Potocco

Fakulteta za humanistične študije Univerze na Primorskem, Oddelek za slovenistiko, Titov trg 5,
SI-6000 Koper
marcello.potocco@fhs.upr.si

Razprava podaja zgodovinski zaris odnosov angleško in francosko govorečih kanadskih skupnosti do Združenih držav Amerike. Ameriška ekspanzionistična politika je v devetnajstem stoletju kljub ustanovitvi avtonomne politične tvorbe spodbujala politično in kulturno povezavo Kanade z Veliko Britanijo; kanadski literarni nacionalizem se zato ni odpovedoval izražanju odvisnosti od britanskega imperija. Toda participacija na ameriškem založniškem trgu ter stiki z ameriško literaturo so se zrcalili tudi v prevzemanju literarnih vzorcev. Prispevek se osredotoča na dva primera recepcije ameriške literature. Najprej ob primeru konfederacijskih pesnikov pokaže, da je kljub deklarativnemu izražanju zvestobe britanskemu imperiju v njihovem odnosu do narave prisotna sled ameriškega transcendentizma, ki se najbolj dvoumno pokaže v poeziji Archibalda Lampmana. Tudi prek odnosa konfederacijskih pesnikov do narave pa se kontinentalni binom, torej odvisnost samoopredelitve kanadske identitete, kot ga najdemo zapisanega v delih Northropa Fryja, vpisuje v kanadski nacionalni imaginarij. Drugi val nacionalizma, ki mu pripadata tudi Frye in Margaret Atwood, neposredno kaže na zamolčevanje odnosnic z Združenimi državami Amerike. Leta 1969 je v nacionalističnih krogih v Torontu prišlo do eksplicitnega zavračanja ameriške sočasne poezije, čeprav so tudi v tej zaznavne vzporednice z Olsonovo teorijo projektivnega verza in z Ginsbergovo poezijo.

Ključne besede: kanadska književnost / kulturna identiteta / literarni nacionalizem / odnos do Amerike / konfederacijski pesniki / Lampman, Archibald / Acorn, Milton / Atwood, Margaret / Innis, Harold

Izraz »nation« v Kanadski enciklopediji nima enotne definicije, tam pa, kjer se nanaša na skupno nacionalno identifikacijo, najdemo dve nasprotujoči si pojmovanji, ki kažeta na problematično razmerje med

angleško in francosko govorečo skupnostjo pri definiranju skupne identitete (Dunton in Couture; Behiels). Razmerje je na eni strani razumljeno kot razmerje »dveh bojujočih se narodov v osrčju ene države«;¹ na drugi strani je govor o simbiotičnem »dvokulturnem značaju naroda«. Obe jezikovni skupini sta se ob iskanju identitete znašli v tipičnem kolonialnem konfliktu med privzetimi starimi vzorci in dejanskostjo svoje nove situacije (prim. Lee). Zlasti – čeravno ne izključno – za angleško govorečo skupnost je bil dodatna težava položaj, ki ga lahko opredelimo kot dvojno kolonialnega: svoja razmerja je morala opredeljevati tako v odnosu do Velike Britanije kot do Združenih držav Amerike; v tem »trikotniku« se je kot težavnejši izkazal odnos do slednjih.

Med scilo in dvema karibdama

Vse do dvajsetega stoletja je kulturno poenotenje na območju današnje Kanade ovirala odsotnost skupne, neodvisne države (New 24 isl.; Keith 9). Konfliktno razmerje med dominantnima jezikovnima skupinama je obstajalo od predaje kolonialnih ozemelj s francoske pod britansko oblast, vendar je do osnovnega poenotenja prišlo po obeh meščanskih revolucijah, saj so tako v kvebeški skupnosti kot med torijevskimi lojalisti zavračali republikanske ideje (New 29). Izredno dvoumen je bil položaj frankofonih prebivalcev, ki so kljub odvrčanju od političnega sistema v matični deželi ohranjali vez z njeno kulturno tradicijo (Stouck 9–10; prim. Moisan). Neuspeli poizkus ameriške invazije (1812–1814) je deloval kot dodatna spodbuda, da je tudi za francosko govorečo skupnost postala sprejemljiva distancirana politična naslonitev na Veliko Britanijo (prim. Lipset), ki jo je tako mogoče razumeti kot samoobrambno odločitev. Ustanovitev Dominiona Kanada (t. i. Konfederacije) leta 1867 je bila dejavnik politične zaščite pred Združenimi državami Amerike,² ki je Dominion ohranjala v okviru britanske tradicije (Watt 457), čeprav mu je prinesel delno politično

¹ Vsi prevodi iz tujejezičnih virov so delo Marcella Potocca.

² Združene države Amerike so tudi po ustanovitvi kanadske Konfederacije kazale težnjo po širjenju na sever; že uspešnost kanadske Konfederacije je bila odvisna od pridružitve Britanske Kolumbije, ki se je odločala med priključitvijo Združenim državam Amerike ali Dominionu. Negotovost se je pokazala tudi v aljaškem obmejnem sporu, v katerem so bile Združene države Amerike uspešnejše, saj se je Velika Britanija v arbitraži postavila proti zahtevam lastnega dominiona in je ozemlje prisodila Združenim državam Amerike.

avtonomijo.³ Izjave akterjev v kulturnem polju jasno izražajo dvoumnost nastale kolonialne situacije. V okviru nastalega kulturnega nacionalizma je prevladal anglokanadski nacionalizem, znotraj tega pa je intelektualna elita poudarjala idejo o umeščenosti kanadske kulture v britansko tradicijo; občasno jo je oblikovala v idejo o Kanadi kot dejavniku revitalizacije imperija (gl. npr. Daymond in Monkman). V literarnem polju izstopata retorika pesmi »Canada Speaks of Britain« (1941) Charlesa G. D. Robertsa (1860–1943), ki je sicer pozen primer konfederacijskega nacionalizma, in »The Lazarus of Empire« (1899) Williama W. Campbella (1860–1918). Obe Kanadčane pozivata, naj se dejavno vključijo v življenje imperija, Roberts celo na pragu druge svetovne vojne (Campbell 93; Roberts, *In Divers* 37). Prav tako urednik najpomembnejše izmed prvih antologij kanadskega pesništva *Songs of the Great Dominion* (1889) William D. Lighthall izrecno izpostavi vpetost Kanade v enotno britansko kraljestvo (Lighthall xxi–xxiii). Pozen, spričo vojaške mobilizacijske vloge specifičen, a ilustrativen primer britanskosti kanadskega nacionalizma pred drugo svetovno vojno je slednjič zbirka patriotskih pesmi *Flying Colours* (1942), v kateri med kanadskimi avtorji močno prevladujejo pesmi, ki izražajo željo po participaciji v imperiju (Roberts, *Flying* 6–51).

V časopisnem in založniškem podsistemu, kjer so na trgu prevladovali ponatisi nekanadskih avtorjev ter močna distribucija tujega časopisa in založnikov (Parker; New 34–35), je opazna nasprotna težnja. V desetletju po nastanku Konfederacije – torej po letu 1880 – se je v prevladi tujih tiskov obrnil trend, vendar ne v prid britanskim, temveč v prid ameriškim založnikom, razlog za spremembo pa sta bila rast založništva v Združenih državah ter dodatne carinske olajšave. Vse to je kanadske avtorje sililo k objavljanju na ameriškem založniškem trgu, kjer so dela kanadskih piscev enačili z romantičnim opisovanjem narave (Keith 9; Doyle). Politična in založniška situacija je sooblikovala pesništvo prve izrazitejše kanadske pesniške skupine, t. i. konfederacijskih pesnikov, ki je v literarni prostor vstopila po ustanovitvi Dominionu oziroma Konfederacije, v osemdesetih letih devetnajstega stoletja. Nastop skupine je tesno povezan s prvim valom nacionalizma, predvsem v Robertsovem pesništvu. Tudi njegovi hvalnici »Canada« in »An Ode to the Canadian Confederation« sta mešanica hvale novoustanovljeni državni tvorbi in izrazov lojalnosti matičnemu imperiju,

³ Šele s sprejetjem Westminsterskega statuta (1931) je Dominion v Commonwealthu dosegel dejansko politično avtonomijo, mdr. z lastno, neodvisno vojaško in zunanjo politiko.

zaradi česar se izkazujeta kot tipični primer britanskokanadskega nacionalizma, čeprav z omembami francoskih zgodovinskih figur v »Canadi« Roberts skuša obenem vključevati frankofono dediščino konfederacije (Roberts, *In Divers* 109–110). Nasprotno se drugi poglavitni pesnik skupine Archibald Lampman (1861–1899) s svojim opisovanjem narave očitneje od Roberta, a tudi bolj dvoumno naslanja tudi na ameriško literarno tradicijo.⁴

Ameriško ali kanadsko? Med podobnostjo in različnostjo v tekstu in kontekstu, prvič

Poezija Archibalda Lampmana – izdal je tri pesniške zbirke, zadnja je izšla posthumno⁵ – je bila najpogosteje razumljena kot romantična ali tudi postromantična, povezovali so jo z viktorijanstvom, med njenimi pesniškimi spodbudami pa je kanadska literarna veda naštevala Keatsa, Shelleyja in Tennysona (Ball, »Introduction«). Celo tam, kjer so bile podobnosti z angleško romantično tradicijo najočitnejše, denimo, v pesmi »The Frogs«, ki so jo najpogosteje primerjali s Keatsovo in Shelleyjevo poezijo, so literarni zgodovinarji dovolj zgodaj zaznali enako močan vpliv ameriške tradicije, in sicer Emersonovega transcendentizma, ki sta ga med prvimi poudarila Barrie Davies in Carl F. Klinck (Ball »Introduction«). V Lampmanovi poeziji dvoumnega odnosa do narave ni mogoče spregledati, tako John Ower kot Les McLeod opozarjata, da je ob namernem privzemanju angleškega romantičnega besednjaka v Lampmanovi poeziji prisotna potujitev in da Lampman ne le z retoričnimi figurami, temveč zlasti s semantičnim materialom ustvarja poudarjeno distanco med samozavedanjem lirskega subjekta in naravo (Ower; McLeod). Richard Arnold (33–56) je to dihotomijo neposredno postavil v odnos do ameriškega transcendentizma – in sicer z argumentom, da Lampman skuša slediti transcendentalistični filozofiji, a je ni sposoben popolnoma sprejeti.

Za ponazoritev Lampmanove dihotomije si lahko pogledamo razmeroma naključno izbrane, toda značilne odlomke besedil. McLeod Lampmanovo dihotomijo pokaže ob pesmi »April« iz zbirke *Among the Millet* (McLeod; Lampman, *Among* 2–4, v. 36–42):

⁴ Izraz konfederacijski pesniki v najožjem pojmovanju poleg Roberta in Lampmana zajema še dva pesnika, Blissa Carmana (1861–1929) in Duncana C. Scotta (1862–1947).

⁵ Zbirke, ki jih je za izdajo pripravil Lampman sam, so: *Among the Millet* (1888), *Lyrics of Earth* (1895) in *Alcyone and the other poems* (1899).

The old year's cloaking of brown leaves, that bind
 The forest floor-ways, plated close and true –
 The last love's labour of the autumn wind –
 Is broken with curled flower buds white and blue
 In all the matted hollows, and speared through
 With thousand serpent-spotted blades up-sprung,
 Yet bloomless, of the slender adder-tongue.⁶

McLeod v pesmi izpostavlja dvoumnost semantičnih konotacij besed »bind«, ki nakazuje hkrati povezanost in utesnjenost, ter »plated close«, ki listom pripisuje lastnost zlata, toda tudi pletenega in zopet utesnjujočega kovinskega oklepa (McLeod). Govorimo lahko o dvojni pomenskosti, kjer imajo leksemi dve nasprotujoči si konotativni vrednosti – površinsko in globinsko – ali pa sta površinska in globinska raven konotacij doseženi s kombinacijo različnih semantičnih polj. Na površinski ravni podobje kaže na subjektov napor, da bi se v skladu s transcendentalističnimi vzori poistovetil z naravo, na globinski ravni pa pomenske konotacije ta napor subvertirajo. V sonetu »Snow« iz zbirke *Lyrics of Earth* se površinska podoba mirne in lepe narave kaže v vodilnem semantičnem polju tišine, povezane s padajočim snegom, travniki, z vodo, gozdovi, zrakom in zemljo (Lampman, *Lyrics* 45); poistovetenje z idiličnostjo narave pa onemogočata dve nasprotni semantični polji: polje zabrisovanja, zabrisujejo se gozdovi, ceste, hribi in nebo, ter polje teže snega. V eni največkrat izpostavljenih Lampmanovih pesmi »Morning on the Lièvres« iz zbirke *Among the Millet* prikaz mirnega veslanja po reki subvertirajo dvoumni leksemi krvavečega potoka, reke, ki ga sesa vase, ter mrtvih debel, ki izzovejo asociacijo smrti in brodoloma (Lampman, *Among* 21–22 v. 26–30; gl. Potocco, »Water«).

Vidimo torej dve smeri, ki Lampmana povezujeta z angleško romantično tradicijo, pri čemer je običajno izpostavljena Keatsova poezija, in/ali pa z Emersonovo transcendentalistično filozofijo, iz katere naj bi izhajala Lampmanova težnja po poenotenju z naravo; obenem se prav temu poenotenju Lampmanova poezija izmika, v čemer so kanadski literarni zgodovinarji iskali specifiko Lampmanovega in kanadskega

⁶ V (mojem) slovenskem prevodu bi se pesem glasila takole:

Plašč rjavih listov, postaranega leta, ki veže
 poti čez gozd, stisnjen in pozlačen –
 zadnje ljubezni trud, ki jo jesenski piš poleže –
 zlomljen in s kodrastimi popki pobeljèn
 po vseh prekritih strganinah, ves prebodèn
 z zelenimi rezili, kačjejezikovkami, ki brez cvetov
 in brez števila so – vitke – zrasle čez okov.

odziva na naravo nasploh (Arnold). Eric Ball opozarja, da so – odvisno od interpreta – iste značilnosti Lampmanove poezije marsikdaj pripisane tako angleški romantični tradiciji kot ameriškemu transcendentizmu (Ball, »Introduction«). Izraža celo dvom, da je ločevanje med obema tradicijama potrebno. Vendar se zaradi konteksta, v katerega je bilo umeščeno Lampmanovo ustvarjanje, z njegovo trditvijo ni mogoče v celoti strinjati. Nedolgo po Lampmanovi smrti kanadska literarna veda beleži spor, ki zelo jasno kaže na dvojnost med britanskokanadskim nacionalizmom in vplivom ameriške literarne tradicije, ki je bila prisotna v kanadskem literarnem prostoru. Kanadska literarna veda je spor pogosto razumela kot nasprotje med zagovorniki (post)romantične literature in pristaši modernistične struje (Djwa), ki so imeli središče na montrealški univerzi McGill. Toda prav za to strujo je pesnik A. J. M. Smith (1902–1980) leta 1943 ob izdaji antologije *Book of Canadian Poetry* uveljavil vzdevek »kozmpoliti«. Spor je potemtakem možno razumeti kot spor med pesniškimi nacionalisti in antinacionalisti, čeprav razmerja med obojimi niso bila ne enostavna ne enoznačna.

Zagovorniki britanskokanadskega nacionalizma so imeli institucionalno podporo v Društvu kanadskih pisateljev in v publikaciji *The Canadian Bookman* (1919–1939), ki je bila med letoma 1921 in 1923 glasilo Društva kanadskih pisateljev. Oboje, publikacijo in društvo so zaradi nejasne vloge v literarnem sistemu in zaradi domnevno naivnega literarnega nacionalizma med letoma 1921 in 1925 napadali v reviji *The Canadian Forum* (1920–2000).⁷ Če je glede usmeritve *Canadian Bookmana* med letoma 1921 in 1923 možno poenostavljeno reči, da je spodbujal razvoj kanadske literature, včasih ne glede na njeno kakovost, je *Canadian Forum* kazal manj enovito podobo. Sandra Djwa ga označuje kot katalizator raznolikih mnenj, opozarjajoč, da je tudi *Forum* želel spodbujati kanadsko literarno produkcijo in celo nacionalno identifikacijo (Djwa); obenem tako Djwa kot Kathryn Chittick opozarjata, da je bilo v uredniškem konceptu revije poudarjeno sledenje kanadskega prostora mednarodnim literarnim tokovom (Chittick). Ustanovitelj revije *First Statement* (1942–1945) John Sutherland je o Smithu, tudi sodelavcu *Canadian Forum*a, zapisal, da je »pesnik, ki pridiga politiko v Audenovem slogu, enako kolonialen kot tisti, ki slavi

⁷ *The Canadian Bookman*, kot je razvidno iz polemik med njenim glavnim urednikom B. K. Sandwellom in sodelavci revije *The Canadian Forum*, v času, ko je bil tudi glasilo Društva kanadskih pisateljev, ni dobro ločeval vsaj dveh vrst svojih vlog: vloge glasila od vloge kulturne revije ter vloge kritiškega ocenjevalca literature od oglaševalca kanadske literature in njenih založnikov (gl. npr. Chittick; Mulvihill).

Britanijo v tennysonovskem metrumu« (Daymond in Monkman 324). Sutherlandov očitek ne preseneča, Djwa pokaže, da *Canadian Forum* včasih ni skrival simpatij do koncepta kontinentalizma, torej do enotjenja severnoameriškega kontinenta, vsaj na politični ravni (Djwa). Pri tem izpostavlja kolumne F. H. Underhilla, ki že z naslovom, prvim verzom narodne himne (»O Canada«), polemizirajo s predvsem britanskokanadskim nacionalizmom Robertsovega tipa (prim. Champion 80), in v katerih Underhill med drugim opozarja na neskladje med »teorijo« kanadskega protiamerištva in prakso prostovoljnega izpostavljanja ameriškim časopisom, radijskim programom itn. (Djwa).

Neskladje, ki ga v *Canadian Forumu* izpostavlja Underhill, z nekoliko drugačnega zornega kota osvetljuje tudi prakso konfederacijskih pesnikov. Izrecnih izjav nasprotovanja Združenim državam Amerike od njih ni bilo mogoče pričakovati vsaj zaradi njihovega vstopanja na ameriški revialni in založniški trg po letu 1880. Morebitna opozicija do Združenih držav se je tako po večini izkazala posredno, z deklarativnim vključevanjem svoje novo nastajajoče kulture v okvir britanskega imperija – tako kot v že omenjenih Robertsovih ali Campbellovih pesmih –, kasneje s sodelovanjem v *Canadian Bookmanu*; ni naključje, da sta se dva izmed njih, poleg Roberta še Duncan Campbell Scott (1862–1947), tik pred ukinitvijo pojavila v uredniškem odboru publikacije. A njihovo osredotočenje na poezijo z motiviko narave izdaja paradoksalno pozicijo, saj izkazuje odvisnost od tradicije, ki je bila od ameriške revolucije naprej britanskokanadskemu nacionalizmu nasprotna. Lampman je tisti izmed konfederacijskih pesnikov, ki ameriško transcendentalistično filozofijo najbolj dvoumno in v resnici najbolj izvirno vpelje v svoji prvi dve zbirki – toda Louis Dudek opozarja, da so tudi ostali konfederacijski pesniki, predvsem Bliss Carman in Roberts »ponavljali svoje sporočilo o spontani radosti [v naravi] tako pogosto, da človeku postane slabo, [in zalagali] s transcendentalizmom v količinah, ki človeka uspavajo« (Dudek 65).

Notranje protislovje, ki se je na ta način nakazalo pri konfederacijskih pesnikih, se je preneslo v splošno formulacijo kanadskega odnosa do narave kot središčnega elementa v konstrukciji nastajajočega nacionalnega imaginarija.⁸ Najznačilnejše so definicije Northropa Fryeja: Frye naravi pripiše attribute fizične in psihične meje, ki v z njo soočeni skupnosti spodbujajo odziv samoizolacije (Frye 830). Eli Mandel in kasneje Gaile

⁸ Imaginarij narave se je v konstrukciji nacionalnega mita – v delih t.i. tematskega kritičstva ter Northropa Fryeja – sicer v večji meri uveljavil z naslonitvijo na pesništvo E. J. Pratta (1881–1964) (prim. Potocco, »Prostor«), a so bili konfederacijski pesniki ter njihovi sodobniki s svojo orientacijo k naravi drugi temelj uveljavljajočega se kanadstva.

McGregor opozarjata, da koncept meje, ki ga je uporabil Frye, privzema vzorec teorije Fredericka Jacksona Turnerja o ameriški »zahodni meji« (Potocco, »Prostor« 7; McGregor). Koncept je sicer prilagojen kanadski »severni meji«, a je jasno, da celo kanadski nacionalni mit v svoji najradikalnejši obliki s tem vase vključuje kontinentalni binom: da torej nastaja v odnosu do matrike iz Združenih držav Amerike. Dihotomija hkratnega sprejemanja in zanikanja kontinentalizma se potemtakem izrazi najprej v kanadskem nacionalizmu neposredno po nastanku kanadske Konfederacije in nato ponovno v drugem valu nacionalizma, v območje katerega štejeemo Fryejevo delo, med šestdesetimi in osemdesetimi leti dvajsetega stoletja.

Ameriško ali kanadsko? Med podobnostjo in različnostjo v tekstu in kontekstu, drugič

Obenem z nacionalistično usmerjeno lavrencijsko šolo zgodovinarstva se je po tridesetih letih dvajsetega stoletja v Kanadi uveljavila šola politične ekonomske zgodovine, katere vodilna figura je bil Harold Innis (1894–1952) (Brandt 138–139).⁹ Innisove raziskave nacionalne ekonomske zgodovine, predvsem pa njegovo zavzemanje za liberalno tradicijo, ki bi se razlikovala tako od Velike Britanije kot od Združenih držav Amerike (Watson; Drache), sta delovala kot idejna podlaga za razvoj sistema kanadskih kulturnih institucij, v katerega je Innis občasno dejavno posegal.

Leta 1951 je Kraljeva komisija za nacionalni program razvoja literature, umetnosti in znanosti izdala t. i. Masseyjevo poročilo, v katerem so zbrana priporočila za delovanje kanadskega kulturnega trga. Najpomembnejše priporočilo je pozivalo k ustanovitvi vladnega svetovalnega telesa in platforme za financiranje kulturnih in humanističnih projektov Canada Council (Kanadski svet). V pozivu Masseyjevega poročila lahko vidimo zrcalo Innisovih prizadevanj: Innis je v letih 1940 in 1944 ustanovil dve združenji za podporo kanadski znanosti, ki sta si prizadevali najprej za ustanovitev Masseyjeve komisije, nato za ustanovitev Kanadskega sveta (Artibise). Obenem lahko Innisovemu vplivnemu območju pripišemo dvoumnosti Masseyjevega poročila, ki je kanadski kulturni trg utemeljevalo v nasprotovanju do Združenih držav Amerike in šele sekundarno kot odmik od britanskih kolonizacijskih praks. Tudi Innis je v času nastajanja Masseyjevega poročila

⁹ Lavrencijska šola je nastala kot protitež tedaj prebujajočemu se nacionalizmu v kvebeški historiografiji.

izraziteje izražal nasprotovanje Združenim državam: predvsem njihovo potrošništvo je razumel kot dejavnik destabilizacije kanadske identitete in koncepta kulture nasploh (Ziraldo 92). Zato ne preseneča, da je podprl ustanovitev Kanadskega sveta. Christiana Ziraldo se pridružuje mnenju Paula Litta, da je Masseyjevo poročilo nastajalo v okviru idej intelektualne elite, ki je s prepričanji, utemeljenimi v liberalni humanistični ideologiji, želela ustvariti novi kulturni nacionalizem (Ziraldo 94). Med nosilce z nacionalizmom prepletene ideologije v širšem smislu smemo poleg Innisa šteti tudi Fryeja, od šestdesetih let dalje pa pesnico in pisateljico Margaret Atwood (1939–).

Atwoodova, ki je s svojim kasnejšim tematskim kritištvom postala osrednja figura kanadskega nacionalizma (Potocco, »Prostor«), je v šestdesetih letih dvajsetega stoletja pripadala skupini piscev, ki so se zbirali v Torontu in pri katerih je bilo poudarjanje kanadske identitete ena od osrednjih skupnih točk. Idejna podstat tega, drugega vala literarnega nacionalizma je bila Innisova publicistika, tej se je po letu 1965 pridružila Fryejeva topocentrična predstava o specifični kanadskega imaginarija, istega leta pa je izšla še ena zanje vplivna knjiga *Lament for a Nation: The Defeat of Canadian Nationalism* filozofa Georga Granta (1918–1988). Tako kot Innis je tudi Grant nasprotoval kapitalizmu Združenih držav, in tako se je v idejnem horizontu skupine – ob iskanju srednje poti med Veliko Britanijo in Ameriko – zasidralo močno protiameriško razpoloženje (Sanfilippo 21–25; Potocco, »Prostor«).

Kako pomembno je odnos do Amerike zaznamoval pisce v Torontu, je razvidno iz dogajanja ob podelitvi nacionalne nagrade Governor General's leta 1969. Toronto, kjer so se poleg Atwoodove uveljavili John Robert Colombo (1936), Joe Rosenblatt (1933), Gwendolyn MacEwen (1941–1987) in starejši Milton Acorn (1923–1986), je bilo le eno od dveh središč kanadske pesniške produkcije. V Vancouveru revija *TISH*, ki so jo ustanovili George Bowering (1935), Fred Wah (1939) in Frank Davey (1940), ni tajila stikov s sočasnimi ameriškimi tokovi (gl. npr. New 223), z bitniki, s pesniško šolo Black Mountain in z Olsonovo teorijo projektivnega verza. Vancouver, ki so ga Allen Ginsberg, Robert Creeley, Robert Duncan in Charles Olson obiskovali, je bil pojmovan kot simbol ameriškega vpliva, akademske in apolitične poezije (Gudgeon). Zato odločitev žirije leta 1969, da namesto Acornove zbirke *I've Tasted My Blood* nagradi Boweringa kot vodilnega vancouverkega pesnika,¹⁰ na vzhodu Kanade ni mogla ostati brez

¹⁰ Bowering je nagrado Governor General's prejel za dve zbirki, *Rocky Mountain Foot* in *Gangs of Cosmos*.

odziva. Ost kritikov nagrade je bila uperjena zoper ameriški vpliv na kanadsko poezijo, posebej zoper člana žirije, rojenega Američana, sicer profesorja na Univerzi v Kolumbiji Warrena Tallmana. »Zdaj Američani vodijo naše Oddelke za angleški jezik, urejajo literarne revije in antologizirajo mlade pesnike,« je zapisal montrealški časopis *Ingluvin* (Gudgeon 139). V Torontu so Acornovi podporniki – pod vodstvom Elija Mandela (1922–1992) in Rosenblatta – Acornu podelili alternativno nagrado Canadian Poets Award (oz. People's Poet Award). Kot pravi Chris Gudgeon: »[S]por je postal simbol strahov in pričakovanj kanadskih nacionalistov« (prav tam). Med tistimi, ki so nasprotovali Boweringu, je veljalo prepričanje, da je »suverenost nad kanadskimi literarnimi nagradami enako pomembna kot suverenost na arktičnimi vodami«, spor je tako mogoče razumeti kot obrambo kanadske tradicije in »kanadskega idioma« (Lemm 158).

Dvojnost, ki se je na zunaj kazala kot konflikt, ima zapletenejšo znotrajtekstualno plat. Acorn je svojo poetiko delno izoblikoval ob pesništvu prijatelja in mentorja Ala Purdyja (1918–2000). »Ljudski verz«, kot William H. New imenuje pogovorni jezik in ritem, ki ga zaznava pri Acornu, a tudi pri drugih pesnikih tistega časa, ima svoj vir prav v Purdyjevi poeziji (New 238–239). Purdyjev pogovorni, kinetični, prosti verz je možno povezati s sprejemanjem poezije Charlesa Bukowskega, četudi ali prav zato, ker se je Purdy negativno izražal o šoli Black Mountain in celo na sploh o pesnikih iz slovite antologije Donalda Allena *The New American Poetry* (MacKendrick 138–139). Toda Acornov prosti verz je možno povezati tudi neposredno z Olsonom, Ginsbergom in Lawrencom Ferlinghettijem (Jewinski 53), kar je najjasneje vidno v pesmi »I Shout Love« iz nominirane zbirke *I've Tasted My Blood*. Pesem, ki je pogosto primerjana z Ginsbergovo »Howl«, je bila v prvi različici zapisana leta 1958, nato pa jo je Acorn leta 1963, dve leti po izidu »Howl«, znatno razširil, kot zatrjuje Gudgeon (103), »v zavestnem poizkusu, da bi poustvaril vtis« Ginsbergove pesmi. Vtis ni le površinski, saj »I Shout Love« izkazuje vrsto značilnosti, ki so ji skupne z Ginsbergovo poetiko: v prvi vrsti je to intenca biti »zvočna«, živo govorjena pesem, namenjena pesniškemu hepeningu,¹¹ s tem pa so povezani raziskovanje (dolžine) verza in pesniške sape/diha (Jewinski 53), raba kataloga kot verzne oziroma kitične enote ter anafore oziroma pri Acornu paralelizma členov kot dodatne osnove pesemskega ritma.

Zato ne preseneča, da je že Robert Weaver, eden od članov žirije za nagrado Governor General's, opozarjal, da je med Acornovo in Boweringovo poezijo več podobnosti, kot so pesniki iz Toronta želeli pri-

¹¹ Acorn je drugo verzijo pesmi recital javno, v enem od parkov v Torontu.

znati. »Čeprav so mnogi pisci [tega obdobja] skušali zanikati vpliv ameriških pisateljev, je dejstvo, da so pisci [kot so W. C. Williams, Ginsberg in Olson] spodbudili nove poti,« pravi Ed Jewinski. To še posebej velja za Acorna, tudi, in še posebej zato, ker je v njegovi poeziji vseskozi hkrati prisoten prepoznaven kanadski nacionalizem (Jewinski 29).

Če bi pesniški nacionalisti, ki so prav zaradi »amerikanizacije« nasprotovali Boweringu, pripoznali Acornov dialog z Ginsbergom in Olsonom, bi morali pripoznati tudi, da je njihova simbolna figura nacionalnega pesnika povezana z matriko oziroma z idiomom iz Združenih držav. Situacija je bila podobna tisti pri konfederacijskih pesnikih. V takšnem pripoznanju bi se skrivalo priznanje, da je kontinentalni binom v obliki razmerja ameriško/kanadsko prisoten že kot inherentni del kanadske identifikacije.

To pa je bilo v času, ko je država praznovala stoletnico Konfederacije, nekaj nezamisljivega.

LITERATURA

- Arnold, Richard. »'The Clearer Self': Lampman's Transcendental-Visionary Development«. *Canadian Poetry: Studies, Documents, Reviews* 8 (1981). Splet. 28. dec. 2018.
- Artibise, Alan F. J. »Social Science Federation of Canada«. *Encyclopedia of Music in Canada*. Splet. 17. maj 2011.
- Ball, Eric. *Archibald Lampman: Memory, Nature, Progress*. McGill-Queen's Press – MQUP, 2013.
- Behiels, M. D. »Francophone-Anglophone Relations«. *The Canadian Encyclopedia*. Splet. 16. jun. 2011.
- Brandt, Gail Cuthbert. »Canadian National Histories: Their Evolving Content and Uses«. *The History Teacher* 30.2 (1997): 137–144. JSTOR.
- Campbell, William W. *Beyond the Hills of Dream*. Boston: Houghton, Mifflin, 1899.
- Champion, C. P. *The Strange Demise of British Canada: The Liberals and Canadian Nationalism, 1964–68*. McGill-Queens Press – MQUP, 2010.
- Chittick, Kathryn. »'Making Literature Hum': Canadian Literary Journalism in the Twenties«. *Studies in Canadian Literature* 6.2 (1981). Splet. 31. maj 2011.
- Daymond, Douglas, in Leslie Monkman, ur. *Towards a Canadian Literature: Essays, Editorials, and Manifestos*. Ottawa: Tecumseh Press, 1984.
- Djwa, Sandra. »The Canadian Forum: Literary Catalyst«. *Studies in Canadian Literature* 1.1 (1976). Splet. 31. maj 2011.
- Doyle, James. »Canadian Poetry and American Magazines, 1885–1905«. *Canadian Poetry: Studies, Documents, Reviews* 5 (1979). Splet. 24. maj 2011.
- Drache, Daniel. »Harold Innis: A Canadian Nationalist«. *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes* 4.2 (1969): 7–12.
- Dudek, Louis. *Selected Essays and Criticism*. Ottawa: Tecumseh Press, 1978.
- Dunton, A. Davidson, in Claude Couture. »Biculturalism«. *The Canadian Encyclopedia*. Splet. 16. jun. 2011.

- Frye, Northrop. »Conclusion«. *Literary History of Canada: Canadian Literature in English*. Ur. Carl F. Klinck. Toronto: University of Toronto Press, 1965. 821–849.
- Gudgeon, Christopher. *Out of This World: The Natural History of Milton Acorn*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 1996.
- Jewinski, Ed. »Milton Acorn«. *Canadian Writers and Their Works: Poetry Series Vol 7*. Ur. Jack David, Ellen Quigley, in Robert Lecker. Toronto: ECW Press, 1991. 21–74.
- Keith, William J. »Third World America«. *Studies on Canadian Literature: Introductory and Critical Essays*. Ur. Arnold Davidson. New York: Modern Language Association of America, 1990. 5–16.
- Lampman, Archibald. *Among the Millet and Other Poems*. Ottawa: J Durie & Son, 1888. *Early Canadiana Online*. Splet. 9. jun. 2011.
- . *Lyrics of Earth*. Boston: Copeland and Day, 1895. *Early Canadiana Online*. Splet. 9. jun. 2011.
- Lee, Dennis. »Cadence, Country, Silence: Writing in a Colonial Space«. *Open Letter* 2.6 (1973): 34–53.
- Lemm, Richard. *Milton Acorn: In Love and Anger*. McGill-Queen's Press – MQUP, 1999.
- Lighthall, Willam Douw, ur. *Songs of the Great Dominion: Voices from the Forests and Waters, the Settlements and Cities of Canada*. London: W Scott, 1889. *Early Canadiana Online*. Splet. 30. maj 2011.
- Lipset, Seymour Martin. »Historical Traditions and National Characteristics: A Comparative Analysis of Canada and the United States«. *The Canadian Journal of Sociology / Cahiers canadiens de sociologie* 11.2 (1986): 113–155. JSTOR.
- MacKendrick, Louis. »Al Purdy«. *Canadian Writers and Their Works: Poetry Series Vol. 7*. Ur. Jack David, Ellen Quigley, in Robert Lecker. Toronto: ECW Press, 1991. 130–190.
- McGregor, Gaile. »A Case Study in the Construction of Place: Boundary Management as Theme and Strategy in Canadian Art and Life«. *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture* 5 (2003). Splet. 14. jun. 2011.
- McLeod, Les. »Canadian Post-Romanticism: the Context of Late Nineteenth-Century Canadian Poetry«. *Canadian Poetry: Studies, Documents, Reviews* 14 (1984). Splet. 9. jun. 2011.
- Moisan, Clément. *A Poetry of Frontiers: Comparative Studies in Quebec/Canadian Literature*. Victoria, BC: Press Porcépic, 1983.
- Mulvihill, James. »The 'Canadian Bookman' and Literary Nationalism«. *Canadian Literature* 107 (1985): 48–59.
- New, William H. *A History of Canadian Literature*. London: Macmillan, 1991.
- Ower, John. »Portraits of the Landscape as Poet: Canadian Nature as Aesthetic Symbol in Three Confederation Writers«. *Twentieth Century Essays on Confederation Literature*. Ur. Lorraine McMullen. Ottawa: Tecumseh Press, 1976. 140–151.
- Parker, George L. »Literary Journalism Before Confederation«. *Canadian Literature* 68–69 (1976): 88–100.
- Potocco, Marcello. »Prostor kot konstitutivni element kanadske imaginacije in njenih retoričnih ubeseditiv«. *Primerjalna književnost* 36 (2013): 195–213.
- . »Water in English Canadian Literature«. *Annales. Series Historia et Sociologia* 2011: 19–30.

- Roberts, Charles G. D., ur. *Flying Colours*. Toronto, Halifax: The Ryerson Press, 1942.
- Roberts, Charles G. D. *In Divers Tones*. Boston: E. Lothrop, 1886.
- Sanfilippo, Matteo. »Margaret Atwood, il Canada e gli Stati Uniti«. *Rivista di studi Canadesi / Canadian Studies Review* 7 (1994): 19–34.
- Stouck, David. »Notes on the Canadian Imagination«. *Canadian Literature* 54 (1972): 9–26.
- Watson, A. John. *Marginal Man, the Dark Vision of Harold Innis*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- Watt, Frank. »Literature of Protest«. *Literary History of Canada: Canadian Literature in English*. Ur. Carl F. Klinck. Toronto: University of Toronto Press, 1965. 457–473.
- Ziraldo, Christiana. »The Massey Report, Enacting the Nation«. *Rivista di studi Canadesi / Canadian Studies Review* 11 (1998): 89–102.

National Ideology in Canada: Two Examples of Literary Relations between Canada and USA

Keywords: Canadian literature / cultural identity / literary nationalism / relation to America / Confederation poets / Lampman, Archibald / Acorn, Milton / Atwood, Margaret / Innis, Harold

This article is a case study showing two examples of literary relations between Canada and the United States of America. Proceeding from a historical overview of the Canadian geopolitical situation and the situation in the publishing market in the nineteenth and twentieth centuries, the paper defines the basis of the newly established national ideology as shown in the poetry of the so-called Confederation poets. The basis of their ideas is no doubt British-Canadian cultural nationalism, but the paper focuses on the poetry of Archibald Lampman in order to show the dependence of their late-nineteenth-century literary idiom on both American ideas and the American literary market. In the topos of nature – specifically in the images of menacing nature, the ‘northern frontier’ etc. –, the binarism between the American source and its Canadian modification also becomes inscribed in the Canadian national imaginary. The most influential imagery of the standard Canadian national myth was explicated by Northrop Frye and Margaret Atwood during the second wave of Canadian nationalism in the 1960s. Nevertheless, during the second wave of nationalism, the denial of the continental binarism was at its peak. The reaction of nationalist circles to the presentation of the Governor General’s Award to George Bowering shows their explicit rebuttal of con-

temporary American poetry personified in the winner of the Award, despite the fact that Allen Ginsberg's poems and Charles Olson's theory of projective verse can be seen as co-shaping the poetry of several Canadian nationalist poets of the time.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.111(73).09

Epistemologija, ideologija in književnost: radikalni konstruktivizem, dekolonialne študije in književnost severnoameriških staroselcev

Špela Virant

Filozofska Fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
spela.virant@ff.uni-lj.si

Članek raziskuje razmerja med ideologijo in epistemologijo ter njihov odraz v književnosti. Teoretsko se opira na teorije radikalnega konstruktivizma, predvsem na dela Heinza von Foersterja, ter na dekolonialne študije, kakor so jih razvili Walter Dignolo, Santiago Castro-Gómez in drugi. Literarni primeri so izbrani iz del sodobne književnosti severnoameriških staroselcev, ker prav njihova literarna in literarnovedna dela najnazorneje tematizirajo tu obravnavano problematiko. Osrednja teza izhaja z ene strani iz konstruktivistične predpostavke o svobodni izbiri epistemologije in z druge strani iz ugotovitve dekolonialnih študij, da je ta svoboda ideološko omejena v konkretnih zgodovinskih okoliščinah. Povezava obeh teorij omogoča sklep, da epistemologija zunanjega opazovalca spodbuja in legitimira kapitalizem in kolonializem, ta pa ga, ko sta vzpostavljena, vsiljujeta podrejenim in izkoriščanim. Epistemologijo udeleženi, kakor se kaže v izbranih literarnih primerih, lahko v tem kontekstu razumemo kot obliko upora proti hegemonialni epistemologiji.

Ključne besede: literatura in ideologija / epistemologija / radikalni konstruktivizem / dekolonialne študije / ameriška staroselska književnost / Silko, Leslie Marmon / Alexie, Sherman / Momaday, N. Scott

Leta 1791 je Anton Tomaž Linhart v drugem delu *Poskusa zgodovine Kranjske*, v poglavju o značaju naroda, opozoril na problem opazovalca. Kadar so bili Kranjci sami, »so bili zelo ljubeznivi, poljubljali in objemali so se« (78). Do tujcev, zlasti do Nemcev, pa so nezaupljivi: »Svoje stare navade skrivajo vsakemu tujcu s pobožno skrbnostjo; težko bo kdaj kakemu Nemcu uspelo, da bi jih videl v njihovi čisti, pravi luči«

(77). Do zemljiških gospodov, tlačiteljev, so sovražni, ti pa jim očitajo maščevalnost in druge negativne lastnosti. Linhart nato odločno zavrne takšne očitke s trditvijo, ki ji nameni svoj odstavek, a je niti ne uvede niti ne pojasnjuje: »Lokavost, zvijača, prepirljivost so napake njihovih usod, ne pa naroda« (77). Linhart tu opozarja na epistemološki problem, da svet dojemamo drugače, kadar smo njegov del, in spet drugače, kadar ga gledamo od zunaj. Pri tem ne gre zgolj za vprašanje perspektive o nečem, kar je vedno identično. Vedénje Kranjcev se dejansko spremeni, kadar jih kdo opazuje, značaj spremembe pa je v veliki meri odvisen od družbenega in političnega statusa opazovalca. Linhart sicer ne eksplicira kavzalne povezave, jo pa implicira s sosledjem pripovednih opisov in kategoričnih izjav: tujci, Nemci, doživljajo Kranjce kot nezaupljive in sovražne zato, ker jim s svojim gospostvom krojijo usodo in jih sami silijo v nezaupljivost in sovraštvo. Poleg tega lahko ta Linhartov zapis beremo tudi kot komentar na sporno vprašanje o spoznavnosti drugega/tujega. Zatiralec v tem primeru ne more spoznati zatiranega – tudi če bi bilo takšno spoznanje načelno mogoče in če bi zatiralca to sploh zanimalo –, ker se ta skriva njegovemu pogledu. To nezaupljivo skrivanje pa ni le domislica komediografa, temveč ena redkih možnih oblik upora proti kolonialistom v času njihove popolne premoči, ki jo Linhart kot tako prepozna, a je ne denuncira.

Nekaj desetletij kasneje v delu *Popis navád in sadershanja Indijanov Polnozhbne Amerike* (1837)¹ Friderika Ireneja Barage naletimo na podoben problem opazovanja, vendar tokrat z drugačne perspektive. Baraga kot zunanji opazovalec, tujec, opisuje značaj severnoameriških »Indijanov« in ugotavlja, »de imajo Indijani le malo dobrih, veliko pa slabih lafnoft« (41), med katerimi sta poleg lenobe in nagnjenosti k pijančevanju predvsem maščevalnost in »potuha« (40), torej lastnosti, precej podobni tistim, ki jih po Linhartovem poročilu gosposki tujci pripisujejo Kranjcem. V predgovoru Baraga pojasni, da se je v šestih letih bivanja v Ameriki naučil angleškega jezika in nabral dovolj izkušenj, da se lahko opira na angleške vire o »Indijanih« in more tudi kaj svojega »perdjati« (s. p.). Ta podatek je dragocen, saj dopušča domnevo, da je Baraga, kot predstavnik ekspanzivne evropske kulture sicer tudi sam v privilegiranem položaju, ob študiju angleških virov privzel pogled angleških kolonialistov. Virov ne navaja in le redko se kritično distancira od tujih mnenj, kakor na primer z ugotovitvijo, da »Indijani« nimajo polti bakrene barve, temveč so take »farbe« kot »Lahi ali Hrovatje« (33). Šele po dveh desetletjih bivanja v Ameriki se je

¹ Jožica Narat ugotavlja, da je prevajalec izvirnika, ki je izšel istega leta, Jožef Kek (prim. Narat 251–266).

Baraga z objavo očipvejske² slovnice in slovarja distanciral od prevladujoče prakse prisilne anglizacije, ki se je dokončno uveljavila po porazu ameriških staroselcev ob koncu 19. stoletja.

Delo *Ancient Society* (1877) ameriškega antropologa Lewisa Henryja Morgana kaže, kako se je v desetletjih, ki so sledila, v antropologiji uveljavil strogo znanstven diskurz, katerega domnevna objektivnost in nevtralnost se med drugim utemeljuje na izključno zunanjem opazovalcu, ki ne dovoljuje menjavanja med zunanjo in notranjo perspektivo, kakršno je še poznal Linhart, ali pridajanja lastnih mnenj v prvoosebni obliki, kakršnega najdemo pri Baragi. Na tej »epistemologiji ničelne točke« (Mignolo, »Epistemic« 159)³ se vzpostavi evropska »epistemološka hegemonija« (Castro-Gómez 287), ki jo kritično osvetljujejo avtorji dekolonialnih študij. Te so se v preteklih letih razvile zlasti v Latinski Ameriki in izhajajo iz teze, da kolonializem ni izginil (in se zato tudi distancirajo od postkolonialnih študij), temveč se je v postmoderni dobi zgolj ustrezno reorganiziral (prav tam).

Sobivanje različnih načinov proizvodnje in posredovanja znanja je ukinjeno, ker se zdaj vse oblike človekovega znanja razvrščajo po eni epistemološki lestvici od tradicionalnega k modernemu, od barbarizma k civilizaciji, od skupnosti k individuu, od orientu k okcidentu. (Castro-Gómez 287)

Eno takšnih lestvic, ki razvoj človeka razsloji od najnižje oblike divjaštva prek barbarizma do civilizacije, najdemo v omenjenem Morganovem delu (prim. 12). Morgan v tej odmevni študiji, ki je izšla štiri desetletja po Baragovi študiji o »Indijanih« in katere obsežen del je posvečen natančnemu opisu zapletenega ustroja irokeške družbe, ne zavzame le »ničelne točke« objektivnega, zunanjega opazovalca, temveč kot glavni kriterij svoje lestvice civiliziranosti določi »nadvlado človeštva nad zemljo« (ix), s tem pa človeka in zemljo loči ter ju postavi v temeljno opozicionalno in potencialno hierarhično razmerje. Razmerje zunanjega opazovalca do objekta opazovanja (razmerje antropologa, ki je zunaj opazovanih družb in istočasno nad njimi) se zrcali v samem objektu opazovanja (v razmerju med človeštvom in zemljo, ki jo obvladuje). Gre torej za epistemologijo, ki se sama utemeljuje kot izraz najvišje stopnje civiliziranosti.

Antropološki diskurz 20. stoletja je to stališče temeljito revidiral, toda Morganova študija je vplivala prek meja stroke. Natančno sta jo

² Ob ponatisu slovarja leta 1992 je Anton Treuer ugotovil, da je, kljub pomanjkljivosti, še vedno pomemben za jezikoslovne študije (103).

³ Vsi prevodi iz tujejezičnih virov so delo Špele Virant.

brala tudi Karl Marx in Friedrich Engels. Marx je študijo ob branju komentiral, vendar iz zapiskov ni več uspel sestaviti samostojnega besedila.⁴ Engelsa pa je navdihnila k delu *Izvor družine, privatne lastnine in države* (*Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*, 1884), ki jo sam označuje kot »skromen nadomestek« (203) za študijo, ki je Marx ni uspel napisati. Engels v svojem delu poroča, da je Marx »večkrat povedal«, kako je pri ameriških staroselcih »našel ključ za razumevanje naše lastne pradobe« (272). Med teoretiki marksizma vlada nesoglasje glede usklajenosti te Engelsove študije z Marxovimi nazori: nekateri zagovarjajo, da je Engels zvesto upošteval Maxovo izročilo (prim. Herrmann 19), drugi pa se s tem ne strinjajo. Pesnik Franklin Rosemont v eseju »Karl Marx and the Iroquois« trdi, da se Marx ni ukvarjal z Irokezi zgolj iz nostalgичnega zanimanja za preteklost, temveč da je do smrti razmišljal revolucionarno in tu iskal nove poti v svobodno družbo. Rosemont je prepričan, da se Marx ni strinjal z »unilinearnim« modelom družbenega razvoja, kakor ga je predlagal Morgan in prevzel Engels in ki se je po Rosemontovem prepričanju uveljavil med »ortodoksnimi« marksisti (Rosemont 10–11). Prav ta model se še danes odraža v epistemološki lestvici, ki jo kritizira Castro-Gómez v zgornjem citatu. Vendar to ni edini razlog za odklonilno držo dekolonialnih teoretikov do marksizma. Takšno »unilinearno« lestvico je mogoče uveljaviti le, če se istočasno določi tudi edino možno gledišče nanjo. Walter D. Mignolo v svojih študijah zahteva radikalno »odklopitev«⁵ od kolonialistične epistemologije, ki pa v okviru marksizma ni mogoča, saj ta »predlaga le drugo vsebino, ne pa tudi druge logike« (90–91). Marksizem, ki bi se na ta način odklopil, bi po njegovem mnenju ne bil več marksizem (prav tam).⁶ Dekolonialni teoretiki kolonializma ne razumejo le kot neprijetni stranski učinek določene faze kapitalizma, temveč kot temno stran evropskega novega veka, kot predpogoj zanj in kot njegov konstitutivni del. »Odklopitev« torej mora poseči precej globlje, kot je to mogoče v okviru marksistične misli, ki se

⁴ Zapiske je transkribiral, uredil in komentiral Lawrence Krader ter jih objavil v publikaciji *The Ethnological Notebooks of Karl Marx* (1974).

⁵ Mignolo je o epistemski neposlušnosti napisal več študij, in sicer obsežno študijo v španščini, ki je prevedena v nemščino, v angleščini pa je s podobnim naslovom izšel krajši članek. V angleščini uporablja izraz »*delinking*«, v nemškem prevodu pa »*Entkoppelung*«.

⁶ Jens Kastner in Tom Waibel v uvodu k nemškemu prevodu Mignolove študije poudarjata marksistične elemente v Mignolovih razmišljanjih, ko opravičujeta izid študije v zbirki, namenjeni marksističnim teorijam (31–35). Mignolo sam ne zanika vplivov zlasti latinskoameriških marksistov, vendar se od njih nato jasno distancira.

je razvila znotraj imperialne logike in omogoča le emancipacijska gibanja v lastnem okviru, ne pa tudi izstopa iz nje: »*Odklopitev se začne z nezaupanjem in dvomom v iluzijo, da bi imperialni um lahko istočasno proizvedel osvobajajočega*« (Mignolo, *Epistemischer* 96).

Ambivalenten odnos do marksizma najdemo tudi v mnogih literarnih delih severnoameriških staroselcev, v katerih je sicer bolj ali manj eksplicitno formulirana kritika kolonializma in kapitalizma,⁷ ki sta botrovala genocidu v obeh Amerikah – verjetno največjemu genocidu v zgodovini človeštva –,⁸ istočasno pa tudi dvom v prepričanje, da je marksizem edina alternativa. »Marx se je navdihoval ob branju o določenih skupnostih ameriških staroselcev, ampak kot Evropejec seveda marsičesa ni dobro razumel«, je zapisala Leslie Marmon Silko v romanu *Almanac of the Dead* (519).⁹ Čeprav je ton, ki zaznamuje omembe Marxa in Engelsa v romanu, ironičen, kasneje zveni bolj prizanesljivo: »Toda Engels in Marx sta vsaj razumela, da zemlja ni nikogaršnja last. Noben človek, ne posameznik ne korporacija niti kartel narodov, si ne more 'lastiti' zemlje; zemlja poseduje ljudi in zemlja jih pokoplje« (749). Silko jedrnato prikaže kompleksnost spora med staroselci in evropskimi okupatorji, ki sicer je kolonialističnega značaja, ker so si slednji prisvojili zemljo, do katere niso imeli pravice, je pa tudi ideološki, ker so se staroselci borili proti samemu vsiljevanju koncepta zemljiške lastnine, ki ga ni mogoče razrešiti le z nadomestitvijo individualne lastnine s kolektivno. S poudarjanjem razumevanja pa Silko opozarja tudi na specifični vednostni sistem, v katerega se umešča takšno razmerje med človekom in zemljo. Eva Cherniavsky ugotavlja, da v nasprotju z »etnonacionalisti«, ki poudarjajo tradicijo, holizem in čistost staroselskih kultur (111), Silko v tem romanu upodablja »neorganske modalitete plemenskega znanja« (123). Vendar pa natančno branje lahko pokaže, da Silko ne nasprotuje tradicionalizmu, temveč ironizira naivne predstave, ki jih o njem gojijo Evroameričani. Poudarja žive in (post)moderne razsežnosti tradicionalnih spoznavnih postopkov, ki se lahko povezujejo ne le z marksizmom, temveč tudi s sodobnimi pojavi, kot so ekološka gibanja ali hekerska združenja. Toda v romanu tudi ta ne morejo zaobjeti kompleksnosti staroselskih epistemologij in ostajajo le začasni zavezniki v boju proti kolonializmu.

⁷ Prim. na primer študijo o delih Simona Ortiza (Dyck 2009).

⁸ Paula Gunn Allen k razlogom za genocid prišteva še »patriarhalni strah pred ginekokracijo«, saj ugotavlja, da so tradicionalne staroselske družbe po večini ginekokratske, »nikoli pa patriarhalne« (2–3).

⁹ Weaver, Womack in Warrior pa ugotavljajo, da so staroselske kulture prek Marxa in Engelsa vplivale tudi na kontinentalno literarno teorijo (119–120).

Slabi dve desetletji kasneje Castro-Gómez opozarja na nevarnosti takšnih delnih alians na primeru farmacevtske in prehranske industrije, ki izkoriščata znanje indigenih ljudstev o naravi tako, da ga z minimalnimi posegi patentira kot svojo last (prim. 292–297). Podobno kot je zgodnji kolonializem staroselsko pojmovanje zemlje prevedel v »naprednejši« vednostni sistem in iz nje naredil lastnino, ki jo je mogoče kupiti, prodati ali ukrasti, postmoderni kolonializem prevede znanje staroselcev v sistem dobičkonosnih patentov. Tu se vsiljuje sklep, da »napačno« prevajanje med različnimi vednostnimi sistemi ni plod tragične slepote, temveč eden bistvenih temeljev izkoriščanja. V kontekstu intrakontinentalnega kolonializma je bila nezaupljivost starih Kranjcev, ki jo je opisal Linhart, torej povsem upravičena.

Problemi unilinearne epistemološke lestvice, njen nastanek in njene posledice so razmeroma dobro raziskani, problem »ničelne točke« opazovanja pa si zasluži več pozornosti. Vprašanje opazovalca in točke, s katere opazuje, je temeljno vprašanje, iz katerega izhajajo epistemološka razmišljanja teoretikov radikalnega konstruktivizma.¹⁰ Intenzivno jih je v vrsti besedil razvijal zlasti Heinz von Foerster, v slovenskem prostoru pa se jim posveča Urban Kordeš (2004). V nadaljevanju bomo na kratko orisali ta razmišljanja in jih povezali z epistemološkimi vidiki dekolonialnih teorij ter jih tako poskušali bolje osvetliti.

Heinz von Foerster je v času med obema vojnama študiral fiziko na Dunaju, kjer so nanj vplivali tudi filozofi dunajskega kroga. Po drugi svetovni vojni se je preselil v ZDA in znanstveno deloval na Univerzi v Illinoisu. Ena temeljnih diferenciacij, ki jo uvede v svojih študijah, razlikuje med odločljivimi in neodločljivimi vprašanji. Prva so odločljiva, ker lahko znanost nanje poda dokazljivo pravičen odgovor v okviru

¹⁰ V literarni vedi je radikalni konstruktivizem znan predvsem kot spoznavnoteoretično izhodišče za empirično literarno vedo, kakor jo je zasnoval Siegfried J. Schmidt (prim. Hauptmeier in Schmidt, *Einführung* 26–29). Schmidt je zavračal hermentevtično metodo (prim. npr. Schmidt, »Text«), ki je bila v povojni, konservativni nemški literarni vedi še močno prisotna, in se istočasno intenzivno ukvarjal z radikalnim konstruktivizmom (prim. Schmidt, *Der Diskurs*). Literaturo in medije je razumel kot »orodje za konstruiranje realnosti« (Schmidt, »Die Wirklichkeit« 14), empirične literarnovedne in medijske študije – Sandbothe jih označi kot »empirično plavzibilizacijo konstruktivističnega mišljenja« (9) – je zasnoval kot raziskave družbenih in kulturnih okoliščin, ki poleg bioloških in kognitivnih pogojujejo konstruiranje realnosti (prim. Schmidt, *Kognitive* 16). Kasneje se je od te metode oddaljil (prim. Schmidt, *Geschichten*). Pričujoči prispevek se v nadaljevanju vrača h konstruktivizmu tako, da poudari doslej v literarni vedi nekoliko prezrte vidike Foersterjevega doprinosa h konstruktivizmu, pri tem pa se približuje Schmidtovemu postempiričnemu delu, v katerem zagovarja »teorijo zgodb in diskurzov« (Schmidt, *Geschichten* 143–152).

svojega sistema. Druga so neodločljiva, ker znanost ne more dokazati pravilnosti oz. nepravilnosti možnih odgovorov, prav to pa omogoča, da se o njih odločamo svobodno (prim. *Teil* 67). Eno bistvenih neodločljivih vprašanj po njegovem mnenju omogoča svobodno odločitev o tem, kakšno stališče zavzamemo do sveta, ta odločitev pa potem določa našo epistemologijo. Urban Kordeš to ponazori z vprašanjema: »Sem ločen od sveta?« ali »Sem del sveta?« (*Od resnice* 73). Opazovalec, ki pritrdilno odgovori na prvo vprašanje, si izbere zunanje gledišče, »locus observandi« (Foerster, *Teil* 67, 96), ki mu zagotavlja nevtralnost in objektivnost. S te točke ne vpliva na opazovano in sam ni pod vplivom opazovanega. Pritrdilni odgovor na drugo vprašanje pa implicira, da »vsakič, ko delujem (tudi spoznavanje je delovanje!), spreminjam sebe in hkrati tudi vesolje« (Kordeš, *Od resnice* 73). Foerster, ki se je eksplicitno odločil za udeležnost – za »locus producendi« (Foerster, *Teil* 96), torej za »epistemologijo udeležnosti« (Kordeš, *Od resnice*, passim) – in je to odločitev razumel tudi kot temelj svojih razmišljanj o etiki (Foerster, *Teil* 68), je postulat svobodne izbire epistemologij formuliral v znanstvenem okolju. Mignolo pa izbiro epistemologij obravnava v konkretnih zgodovinskih kontekstih ter ugotavlja, da zunanji opazovalec nikoli ni bil nevtralen, temveč vedno že zaznamovan, in da »epistemologija ničelne točke« nikoli ni bila objektivna, saj so jo osnovali in zasedali privilegirani Evropejci, predstavniki kolonialnih narodov. To trditev ponazori tudi z znanim dejstvom, da v znanosti vse do danes prevladuje raba jezikov nekdanjih kolonialnih narodov (Mignolo, »Epistemic« 164).

Po eni strani je treba Foersterjevo jasno diferenciacijo dveh možnih epistemologij in podmeno o svobodni izbiri med njima dopolniti s spoznanji dekolonialnih teorij, če jo hočemo aplicirati v konkretnih zgodovinskih kontekstih, saj je sama nastala v privilegiranem okolju znanosti. Po drugi strani pa lahko pripomore k reševanju določenih protislovij znotraj projekta dekolonialnih teorij: Mignolo s svojimi ugotovitvami ne implicira le, da izbira epistemologije ni svobodna, temveč tudi, da je vsiljena epistemologija nevtralnega zunanjega opazovalca slepilo, iluzija ali celo naklepna laž, ki prekriva svoje stališče udeležnosti, od koder kolonist deluje zgolj v lastno korist na škodo drugih. To je protislovno, saj je s stališča udeležnosti škodovanje drugim vedno tudi škodovanje sebi, česar pa kolonist ne prepozna.

Epistemologiji, kakor ju opredeli Foerster, ne tvorita izključujočega, opozicionalnega nasprotja. Razlika je predvsem v vzajemnem vrednotenju. S stališča udeležnosti je opazovalec, ki sebe ločuje od sveta, prav tako možni, legitimni del sveta, ki ga sooblikuje s svojim

načinom spoznavanja in delovanja. Opazovalec, ki se loči od sveta in dvigne nadenj, da bi ga nadvladal, pa se po epistemološki lestvici povzpne nad epistemologijo udeležnosti, ki ostaja del od njega ločenega, opazovanega sveta, in jo razvrednoti. Na temelju takšne hierarhizacije lahko evropski kolonist, ki parcelira zemljo, epistemologijo staroselcev deklasira kot divjaško ali barbarsko (po Morganovi terminologiji). »Mirno sobivanje epistemologij«, ki ga prepričljivo zagovarja Kordeš (*Od resnice* 83–97), je gotovo plodno v znanstvenem okolju, v konkretnih zgodovinskih, ekonomskih in političnih okoliščinah pa je težavno.¹¹ Epistemologija zunanjega opazovalca spodbuja in legitimira kapitalizem in kolonializem, ta pa ga, ko sta vzpostavljena, vsiljujeta podrejenim in izkoriščanim.

Foerster je trdil, da ima izbira epistemologije mnogo daljnosežnih, posrednih in neposrednih posledic. Da bi opisal vsaj nekatere od njih, se je zatekel k pripovedovanju zgodb iz svojega življenja in v dialoško avtobiografski knjigi *Teil der Welt* večkrat poudaril pomen zgodb, pripovedovanja in interakcije s poslušalci (prim. Foerster xxiii, 27, 35, 66, 98), vendar se ni nikoli ukvarjal s književnostjo samo. O posledicah izbora epistemologije za literaturo in literarno vedo lahko sklepamo le posredno. V okviru prvega epistemološkega modela je jezik koncipiran kot vmesnik in posrednik med zunanjim opazovalcem in svetom. Opazovalec ga lahko uporablja kot orodje za obvladovanje sveta ali pa ga de pragmatizira in estetizira ter mu pripiše avtonomijo. S stališča udeležnosti pa je tudi jezik del sveta in vsaka raba jezika je dejavnost, ki spremeni svet, kakor ga vsaka druga dejavnost, npr. dvig roke (Foerster, *Teil* 67) ali spoznavanje (Kordeš, *Od resnice* 73). V Foersterjevi epistemologiji udeležnosti se pri tem temeljno spremeni tudi status »jaza«. To pojasni v sklepnem odstavku članka »*Entdecken oder Erfinden*«: »Ostane še vprašanje: 'Kdo sem jaz?' Indijanci v širni preriji so vedeli: 'Sem vse sile in predmeti, ki se jih dotikam. Veter sem, drevje in ptice in temnina'« (Foerster, *Entdecken* 87).¹²

V pesmi z naslovom »Kaj je stric Tony povedal moji sestri in meni« (iz zbirke *Woven Stone*, 1992) pesnik Simon Ortiz podobno, vendar z druge strani, opiše spojitev »jaza« in sveta, njuno soudeležnost: »Spoštuj se. / Vse, kar je okoli tebe, / je del tebe« (47). Kakor je »jaz« del sveta, je svet del »jaza«. Le na prvi pogled se zdi protislovno, da se s to spojitvijo povečata pomen »jaza« in veljava njegovih dejanj, s tem pa tudi

¹¹ Tudi Foerster je moral ukiniti raziskovalni inštitut, *Biological Computer Laboratory*, ki ga je dolga leta uspešno vodil, ko je izgubil finančno podporo (prim. Foerster, *Teil* 166–271).

¹² Foerster brez navedbe strani citira iz Josepha Epesa Browna.

njegova odgovornost zanje. Pojem odgovornosti je osrednjega pomena tudi za Foersterja. Nanj se sklicuje pri opredelitvah epistemologije (*Teil* 12, 69), etike (*Teil* 49) in ljubezni (*Teil* 121). Čeprav se v svojih delih ni podrobneje ukvarjal z epistemologijo »Indijancev«, lahko v določenih sodobnih primarnih in sekundarnih besedilih severnoameriških staroselcev¹³ prepoznamo stične točke z njegovimi teorijami, kot je na primer poudarjanje udeležnosti in odgovornosti za dejanja in besede, ki soustvarjajo svet. V nadaljevanju si bomo ogledali še nekaj izbranih odlomkov iz teh literarnih besedil z vprašanjem, ali jih je mogoče brati kot literarni odraz epistemologije udeležnosti. Primeri niso izbrani iz ameriških staroselskih literatur le zaradi teh stičnih točk s Foersterjevim konceptom epistemologij, temveč tudi zato, ker jih zaznamuje dekolonialen impulz v družbeno-zgodovinskem kontekstu, ki ni postkolonialen, saj imajo staroselska ljudstva v ZDA še vedno status »domačih odvisnih narodov« (Cheyfitz 8). Nikakor pa iz izbranih primerov ni mogoče sklepati, da gre za značilnosti vseh literarnih del severnoameriških staroselcev, niti obratno, da teh značilnosti ni mogoče najti v drugih literaturah, še manj pa, da obstaja nekakšna enovita »indijanska epistemologija«. Gre predvsem za iskanje sledi alternativ in upora proti »hegemonialni epistemologiji«.

Studije o severnoameriških staroselskih literaturah in kulturah pogosto poudarjajo drugačnost njihove epistemologije, ki pa jo redko podrobneje opredelijo. Nekoliko konkretnejši je Cheyfitz, ki se v svoji študiji sklicuje tudi na druge vire in pojasni, da te kulture z epistemološkega vidika dajejo prednost pripovedovanju zgodb. Narativi so za

¹³ *Native American literature* je v ZDA sicer institucionalizirana, vendar tudi sporna oznaka. Ker so literarna dela, ki konstituirajo njen kanon, napisana predvsem v angleščini, je problematično njeno razmerje do evroameriške književnosti. Kriteriji za umestitev v to književnost upoštevajo obravnavane tematike (tj. zgodovina in sodobni socialni problemi staroselcev), oblikovne posebnosti (tj. vpliv staroselskih ustnih izročil) in deklarirano pripadnost avtorjev in avtoric posameznim staroselskim ljudstvom. Na tem mestu naj omenim le dve skrajni poziciji: Jace Weaver, Craig Womack in Robert Warrior, avtorji knjige *American Indian Literary Nationalism* (2006), zagovarjajo potrebo po tovrstnem nacionalizmu v kontekstu boja za enakopravnost in za ohranitev kulturnih identitet. David Treuer pa z natančno literarnovedno analizo izbranih kanoničnih del pokaže, da se navezujejo na evropsko in evroameriško literarno tradicijo, v katero se lahko po kakovosti povsem enakopravno umestijo. Problematičnost kriterijev za »indijansko« književnost pa ponazori na primeru »avtobiografskega« romana *The Education of Little Tree (Pot otroštva Malega drevesca*, 2012, prev. Katarina Macuh), ki je veljal za izrazit primer literature severnoameriških staroselcev, in sicer od izida leta 1976 do 1991, ko se je razvedelo, da se za psevdonomom Forrest Carter skriva Asa Earl Carter, ki ni bil staroselec, temveč vodja Ku Klux Klana (prim. D. Treuer 159–193).

njih najpomembnejša oblika pridobivanja in posredovanja znanja, to pa artikulirajo tudi sodobni avtorji v literarnih delih (Cheyfitz 65–66). Roman *Ceremony*, s katerim je Silko zaslovela leta 1977, je primer, ki po njegovem mnenju potrjuje to tezo. Če ga beremo natančno, jo tudi dopolnjuje, saj zgodbe tu niso zgolj medij, ki bi od njih neodvisno obstoječe znanje prelil v estetiziran govor (npr. zaradi boljše zapomnljivosti), ampak same proizvajajo in udejanjajo znanje. Šaman Betonie to védenje o zgodbah upodobi v zgodbi o zborovanju zlih čarovnikov: »Prav / kar daj / smej se če hočeš / toda medtem ko pripovedujem to zgodbo / se že začanja dogajati« (135). Ker zgodbe niso *a priori* dobre in zato tudi svet, ki ga ustvarjajo, ni nujno dober, mora človek pazljivo in odgovorno izbirati besede, kakor pojasni stari šaman Ku'oosh:

»Veš, vnuk, ta svet je krhek.«

[...] Dolgo je trajalo, da je razložil krhkost in zapletenost, ker nobena beseda ne obstaja sama zase in ker je razlog za izbiro besed moral razložiti z zgodbo o tem, zakaj je to nujno povedati na prav tak način. To je odgovornost, ki jo imamo, ker smo človeška bitja, je dejal stari Ku'oosh, povedati je treba zgodbo, ki se skriva za vsako besedo, da ne bi prišlo do nesporazumov o povedanem. To pa terja ogromno potrpežljivosti in ljubezni. (Silko, *Ceremony* 35–36)

Zgodba, ki se začne dogajati v Betoniejevi zgodbi o zlobnih čarovnikih, je zgodba o kolonialnem nasilju in genocidu, torej o dogajanju, o katerem je bralec že seznanjen iz zgodovinopisja in ve, da se je že zgodilo.¹⁴ Bolj kot pripovedna strategija dvojnega pripovednega okvira in poigravanje s fikcijo in zgodovino pa je na tem mestu pomembno poudariti, da to, kar »pričara« usodna zgodba, ni nič rokohitskega ali pravljичnega, temveč specifični, nasilni, medčloveški odnosi. Zgodbe in način, kako so povedane, so torej soudeleženi pri oblikovanju socialnih odnosov, procesov in njihovih posledic. Prav s prioriteto, ki jo daje odnosom, ki šele proizvedejo materialne temelje družbe, se Silko najbolj »odklopi« od kapitalističnih in tudi od marksističnih miselnih modelov.

Pomen pripovedovanja v tradicionalnem socialnem kontekstu poudarja tudi Simon Ortiz v predgovoru k že omenjeni pesniški zbirki *Woven Stone* (1992): »Ustno izročilo je vključujoče; vključuje dejanja, vedénje, odnose ter vse socialne, ekonomske in duhovne procese v življenju ljudi« (Ortiz 7). Cheyfitz pa poudarja, da estetske razsežnosti ustnega izročila ni mogoče ločiti od socialnih struktur, ki jih sooblikuje.

¹⁴ Podobno pripovedno strategijo leta 1986 uporabi tudi James Welch v romanu *Fools Crow* (*Ukani Vrano*, 1994, prev. Miriam Drev), za analizo prim. D. Treuer (102–107).

Zbirke staroselskih zgodb, ki so jih v angleškem prevodu zapisali etnologi, o socialnem kontekstu ne poročajo, zato je v teh primerih, tako Cheyfitz, »praktično vse izgubljeno v prevodu« (69). Ustno izročilo je kot konstitutivni del tradicionalnih staroselskih družb imelo kreativno socialno funkcijo, ki je v okviru žanrov novoveške književnosti kot umetnosti ne premore več. Cheyfitz v delih, kot so *Ceremony* vidi predvsem reprezentacijo tradicionalnih socialnih funkcij ustnega izročila (prim. 69). Ta reprezentacija pa v novem zgodovinskem kontekstu dobi nove politične funkcije v boju za enakopravnost.

Sledi epistemologije udeleženi v sodobni staroselski literaturi lahko prepoznamo, poleg že omenjene reprezentacije socialnih funkcij ustnega izročila, tudi v kritiki nereflektirane proliferacije besedil, ki jo formulirata tako Foerster v svojem avtobiografskem dialogu kakor tudi N. Scott Momaday v romanu *House Made of Dawn* (1968). Foerster jo usmeri predvsem v tisti del znanstvenih diskurzov, ki ga zaničljivo imenuje »sokalogija« (Foerster, *Teil* 315–326) – v navezavi na škandal ob objavi navidezno znanstvenega članka Alana D. Sokala v reviji *Social Text* (1996). Momaday pa v romanu, ki je bil leto po izidu odlikovan s Pulitzerjevo nagrado in je s tem zbudil pozornost ameriške javnosti za sodobno književnost staroselcev, pripoveduje o razpetosti staroselcev med tradicijo in sodobno ameriško družbeno realnostjo. Pri tem kritično omeni tudi odnos do jezika, ki je tuj staroselskim kulturam:

V svetu belcev se je spremenil tudi jezik – in način, kako belec razmišlja o njem. Belcu so takšne reči, kot so besede in književnosti, povsem samoumevne, dejansko ni v njegovem svetu nič bolj plehkega. Z vseh strani ga obdajajo milijoni besed, neskončna vrsta pamfletov in člankov, pisem in knjig, letakov in biltenov, komentarjev in razprav. Pomnožil in razvodenil je Besedo in zdaj ga besede stiskajo kakor obroč. Zasičen je in neobčutljiv; njegovo spoštovanje jezika – Besede – kot ustvarjalnega orodja je usahnilo skoraj do točke, od koder ni povratka. Lahko se mu zgodi, da bo s propadom Besede propadel tudi sam. (Momaday 95)

Z vidika zunanjega opazovalca pomeni množenje besed le množenje – koristnega ali nekoristnega – orodja za obvladovanje obstoječega sveta. S stališča udeleženi pa lahko jezik svet, ki ga ustvarja, tudi ogroža, če je rabljen brez ustreznega spoštovanja in odgovornosti. Mesto, ki ga Momaday namenja jeziku, bi torej lahko označili kot *locus producendi*. Roman, v katerem artikulira svoja kritična opažanja, kot zvrst sicer pripada evropski tradiciji in kljub odmevnosti ni spremenil hegemonialne epistemologije, je pa uspel spremeniti svet tako, da je v njem odprl možnosti za uveljavitev drugih staroselskih avtorjev v literarni javnosti,

zato je kasneje v literarnih zgodovinah obveljal kot začetek »renesanse severnoameriških staroselcev« (Monk 137).

Tretjo sled epistemologije udeleženosti lahko opišemo kot poskus poustvarjanja situacije ustnega pripovedovanja, ki evocira soudeležnost pripovedovalca in bralca v svetu, ki ga soustvarjata. Nazorno to kaže pesem Shermana Alexieja z naslovom »Hej, glej, brezno!« (»Hey, Look, the Abyss!«), ki je izšla leta 2016 v časopisu *The Stranger*.¹⁵ Pesem ima epski značaj, sestoji iz 36 štirivrstičnih kitic in govori o genocidu, ki je ena osrednjih tematik njegovega pisateljskega opusa. Njegovo pisanje odlikujejo lahkoten ton, humor in ostra kritika družbenih razmer. Prvoosebni pripovedovalec (zaradi značaja pesmi je to najprimernejši izraz), ki že v uvodni kitici pove, da je potomec genocida nad severnoameriški staroselci, svojo pripoved začne s spomini na Dachau, ki ga je obiskal kot turist. V nadaljevanju precej zviška kritizira odnos Nemcev do holokavsta in odnos Turčije do armenskega genocida ter se spomni vrste drugih zločinov in ugotovi, da se vedno nekje na Zemlji dogaja genocid, toda: »Nemočen sem, kakor vi vsi« (Alexie, »Hey«). Nato poroča o sporu v uglajeni družbi, ki ga je zanetila njegove kritika turškega zanikanja genocida. Ko razmišlja o razlogih za spor, postopoma izgublja vzvišeno, distancirano držo ter ugotovi, da genocide zakrivijo navadni ljudje, ki mislijo, da jih lahko zakrivijo le pošasti. »Kdo so pošasti? No, sranje, jaz / in ti. In ti. In ti. In ti. In ti.« (Alexie, »Hey«). Alexiejev sklep sicer spominja na ugotovite Hannah Arendt o banalnosti zla, vendar je Alexie radikalnejši. Hannah Arendt je v opisih sojenja Eichmannu ves čas ohranjala pozicijo distancirane opazovalke, ki objektivno presoja obsojenca in sodnike ter je še bolj verodostojna, ker izraža pomisleke o načinu sojenja.¹⁶ Ta način pripovedovanja bralcu omogoči, da se ji pridruži na oddaljenem »kraju opazovanja«. Alexiejev pripovedovalec pa postopoma izgublja zavetje distance, ko se zazre v »brezno« in se v njem prepozna. Pri tem pa tudi bralca, ki sledi njegovemu pogledu, popelje s sabo. *Locus producendi* nadomesti začetni *locus observandi*, Alexiejev pripovedovalec v teku pripovedi spremeni epistemologijo in se prepozna kot soustvarjalec sveta, kar pa ima v tem primeru neprijetno posledico, da se prepozna tudi kot soustvarjalec genocida. Sklepni nagovor bralca sicer vključuje v to spoznanje in ga vabi k takšnemu načinu spoznavanja, vendar mu ga ne vsiljuje, ker interpretacija literarnega dela ostaja svobodna odločitev. Odločitev za

¹⁵ Alexie, pesnik in avtor kratkih zgodb, je 2007 zaslovel z romanom *Absolutno resnični dnevnik Indijanca s polovičnim delovnim časom* (prev. Andrej E. Skubic, 2017).

¹⁶ Prim. npr. že prvo poglavje v Arendt (91–92).

epistemologijo udeležnosti torej ni le sentimentalno zretje v podobo modrih »Indijancev v širni preriji«, temveč nalaga odgovornost tudi za soočanje z genocidom. Ali, če parafraziramo Foersterjev citat: če sem del vetra, drevja in ptic, sem tudi del genocida.

Sledi epistemologije udeležnosti, kakor se kažejo v sodobni književnosti ameriških staroselcev, je mogoče razumeti v kontekstu dekolonialnih projektov kot radikalen upor proti »hegemonialni epistemologiji«. Upor je radikalen, ker skuša doseči korenine »imperialnega uma« in se že tam odklopiti od njega. V kratki zgodbi Shermana Alexieja z naslovom *Spletni iskarnik* (*The Search Engine*) fiktivni pesnik Harlan Atwater pripomni: »Verjamem, da poezija lahko reši svet. In presneto, to je vedno radikalna misel. Torej sem morda res radikalen, veš?« (Alexie, *Blasphemy* 383).

Za nadaljnje razprave še vedno ostajajo odprta vprašanja literarnovedne metodologije: kakšne bi bile posledice odločitve za epistemologijo udeležnosti za znanost o literaturi? Bi takšna odločitev ne postavila pod vprašaj uveljavljenega literarnovednega diskurza? Je takšna odločitev v času, ko prevladujoča kapitalistična ideologija še vedno vsiljuje epistemologijo zunanjega opazovalca, sploh mogoča? Ali pa je, ravno obratno, literaturo nemogoče reducirati na trivialni sistem,¹⁷ in so zato vsi poskusi takšne obravnave literature *a priori* obsojeni na neuspeh, čeprav se neskončno množijo? Če je v okviru epistemologije udeležnosti pripovedovanje zgodb privilegiran način ustvarjanja in posredovanja znanja, kakor kažejo citirani primeri Foersterjeve biografije in staroselske literature, bi se morala tako naravnana literarna veda odpovedati sistematičnemu diskurzu in sama postati narativ? Tzvetan Todorov, ki je iz povsem drugačnih teoretskih izhodišč prišel do podobnega problema, opisuje ga v »Epilogu« k *Osvojitvi Amerike*, išče rešitev v poskusu, »da bi znotraj enega samega besedila znova odkril komplementarnost narativnega in sistematičnega diskurza« (307). Prizna, da ga mika pripoved, ker se želi oddaljiti od sistematičnega diskurza, ki so si ga prilastili osvajaalci, vendar bi takšna izbira le potrdila dualizem in izključujočnost, ki ju vsiljuje slednji. Z združevanjem obeh diskurzov izkazuje zavedanje o udeležnosti v obeh diskurzih, ki sta – oba – del sveta, ki ga s svojim pisanjem sooblikuje. Je takšen »polimorfen diskurz«, štiri desetletja po izidu *Osvojitve*, metodološko še sprejemljiv? Pričujoči članek se z analizo literarnih in neliterarnih besedil ter s sklicevanjem na spoznavnoteoretske teorije umešča v sistematični diskurz, kakor ga pojmuje Todorov, s poskusom, da bi izsledke teh analiz kavzalno povezal in dra-

¹⁷ Podobno stališče zagovarja Kordeš (prim. »Dve vrsti« 13–22).

maturško razpel lok od Linharta do Alexieja, pa se približuje narativu (s samim jezikom, v katerem je formuliran, se tudi pridružuje uporabi proti postmoderni kolonizaciji znanja). Toda: je to, kar poskuša izraziti, sploh mogoče povedati drugače? Vsa ta vprašanja so že del druge razprave (ali druge zgodbe). Za začetek je morda vredno prisluhiniti temeljnim vprašanjem, ki jih zastavljajo dekolonialne teorije: »Kaj spoznavati, kako razumeti in čemu?« (Mignolo, *Epistemischer* 168).

LITERATURA

- Alexie, Sherman. *Blasphemy*. Melbourne: Scribe, 2012.
- — —. »Hey, Look, the Abyss!«. *The Stranger*, 15. 4. 2016.
- Allen, Paula Gunn. *The Sacred Hoop*. Boston: Beacon Press, 1992.
- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem*. München, Berlin in Zürich: Piper, 2017.
- Baraga, Friderik Irenej. *Popis navád in sadershanja Indijanov Polnozhne Amerike*. Ljubljana: Joshef Blasnik, 1837.
- Brown, Joseph Epes. *The North American Indians. A Selection of Photographs by Edward S. Curtis*. New York: Aperture, 1972.
- Castro-Gómez, Santiago. »The Missing Chapter of Empire: Postmodern Reorganization of Coloniality and Post-Fordist Capitalism«. *Globalization and the Decolonial Option*. Ur. Walter D. Mignolo in Arturo Escobar. London in New York: Routledge, 2010. 281–302.
- Cherniavsky, Eva. »Tribalism, Globalism, and Eskimo Television in Leslie Marmon Silko's Almanac of the Dead«. *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities* 6.1 (2001): 111–126.
- Cheyfitz, Eric. »The (Post)Colonial Construction of Indian Country. U.S. American Indian Literatures and Federal Indian Law«. *The Columbia Guide to American Indian Literatures of the United States Since 1945*. Ur. Eric Cheyfitz. New York: Columbia University Press, 2006. 3–124.
- Dyck, Reginald. »Indigenous Ways of Knowing Capitalism in Simon Ortiz's *Fight Back*«. *Crisscrossing Borders in Literature of the American West*. Ur. Reginald Dyck in Cheli Reutter. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 97–115.
- Engels, Friedrich. »Izvor družine, privatne lastnine in države«. Prev. Cene Vipotnik. Marx, Karl, in Friedrich Engels. *Izbrana dela IV*. Ur. Boris Zihel. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1975. 201–399.
- Foerster, Heinz von. »Entdecken oder Erfinden. Wie läßt sich Verstehen verstehen?«. *Einführung in den Konstruktivismus*. München: Pieper, 1998. 41–88.
- Hauptmeier, Helmut in Siegfried J. Schmidt. *Einführung in die Empirische Literaturwissenschaft*. Braunschweig in Wiesbaden: Vieweg, 1985.
- Herrmann, Joachim. *Einführung in Engels' Schrift Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*. Berlin: Dietz V., 1984.
- Kordeš, Urban. *Od resnice k zaupanju*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2004.
- — —. »Dve vrsti svobode«. *Časopis za kritiko znanosti* 44.265 (2016): 13–22.
- Kastner, Jens in Waibel, Tom. »Einleitung. Dekoloniale Optionen«. Mignolo, Walter D. *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*. Dunaj in Berlin: Turia + Kant, 2012. 7–42.
- Krader, Lawrence. *The Ethnological Notebooks of Karl Marx*. Assen: Van Gorcum, 1974.

- Linhart, Anton Tomaž. *Izbrano delo*. Celje: Mohorjeva založba, 1938. Prev. Alfonz Gspan.
- Mignolo, Walter D. *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*. Dunaj in Berlin: Turia + Kant, 2012.
- — —. »Epistemic Disobedience, Independent Thought and Decolonial Freedom«. *Theory, Culture & Society* 26.7–8 (2009): 159–181.
- Momaday, Scott N. *House Made of Dawn*. New York: Harper & Row, 1968.
- Monk, Nicholas. »The Native American Renaissance«. *The Cambridge Companion to the Literature of the American West*. Ur. Steven Frye. New York: Cambridge University Press, 2016.
- Morgan, Lewis Henry. *Ancient Society*. Chicago: Charles H. Kerr & Co., 1877.
- Narat, Jožica. »Kdo je avtor prvega slovenskega prevoda Baragovih Indijancev«. *Jezikoslovni zapiski* 7.1-2 (2001). 251–266.
- Ortiz, Simon J. *Woven Stone*. Tucson: The University of Arizona Press, 1992.
- Rosemont, Franklin. »Karl Marx and the Iroquois«. Splet. 3. 12. 2018.
- Sandbothe, Mike. »Vorwort«. Schmidt, Siegfried J. *Geschichten und Diskurse. Abschied vom Konstruktivismus*. Reinbek: Rowohlt, 2003. 7–22.
- Schmidt, Siegfried J. (ur.). *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. Frankfurt: Suhrkamp, 1987.
- Schmidt, Siegfried J. *Geschichten und Diskurse. Abschied vom Konstruktivismus*. Reinbek: Rowohlt, 2003.
- — —. *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1994.
- — —. »Text — Rezeption — Interpretation«. *Rezeptionsforschung zwischen Hermeneutik und Empirik*. Ur. Elrud Ibsch in Dick H. Schram. Amsterdam: Rodopi, 1987. 23–46.
- — —. »Die Wirklichkeit des Beobachters.« *Die Wirklichkeit der Medien: Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Ur. Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt in Siegfried Weischenberg. Wiesbaden: Westdeutscher, 1994. 1–17.
- Silko, Leslie Marmon. *Ceremony*. New York: Penguin, 1986.
- — —. *Almanac of the Dead*. Harmondsworth: Penguin, 1992.
- Todorov, Tzvetan. *Osvojitev Amerike. Vprašanje drugega*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2014. Prev. Mojka Žbona.
- Treuer, Anton. »A Dictionary of the Ojipwey Language. By Frederic Baraga«. *Oshkaabewis Native Journal* 2.1 (1995): 103.
- Treuer, David. *Native American Fiction. A User's Manual*. Minneapolis: Graywolf Press, 2006.
- Weaver, Jace, Craig S. Womack in Robert Warrior. *American Indian Literary Nationalism*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006.

Epistemology, Ideology, and Literature: Radical Constructivism, Decolonial Studies, and Native American Literature

Keywords: literature and ideology / epistemology / radical constructivism / decolonial studies / Native American literature / Silko, Leslie Marmon / Alexie, Sherman / Momaday, N. Scott

The article focuses on the relations between ideology and epistemology, and their reflections in literature. It starts from the theories of radical constructivism, especially the work of Heinz von Foerster and decolonial studies as introduced by Walter D. Mignolo and Santiago Castro-Gómez, to continue with the discussion of selected excerpts from Native American literature and criticism, as they deal explicitly with this topic. While Foerster assumed the free choice of epistemology, decolonial studies discern that in certain historical circumstances this freedom is limited by ideologies. The conclusion drawn from both theories is that the epistemology of the excluded observer enables and legitimizes capitalism and colonialism, which, once established, force this epistemology upon the exploited. The epistemology of an included observer/producer, as it shows up in the selected literary texts, can be read as a form of resistance against the hegemonial epistemology.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.0:316.7

21.111(73).09

NAVODILA ZA AVTORJE

Primerjalna književnost objavlja izvirne razprave s področij primerjalne književnosti, literarne teorije, metodologije literarne vede, literarne estetike in drugih strok, ki obravnavajo literaturo in njene kontekste. Zaželeni so tudi meddisciplinarni pristopi. Revija objavlja prispevke v slovenščini ali angleščini, izjemoma tudi v drugih jezikih. Vsi članki so recenzirani.

Prispevke pošiljajte na naslov: marijan.dovic@zrc-sazu.si.

Razprave, urejene v programu Word, naj **ne presegajo 50.000 znakov** (vključno s presledki, sinopsisom, ključnimi besedami, z opombami, bibliografijo in daljšim povzetkom). Besedilo naj bo v pisavi Times New Roman, 12 pik, enojni razmik. Drugi prispevki – poročila, recenzije ipd. – lahko obsegajo največ 20.000 znakov (vključno s presledki).

Naslovu razprave naj sledijo **ime in priimek, institucija, naslov, država in e-naslov** avtorja oziroma avtorice.

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

Glavni tekst je obojestransko poravnan; lahko je razčlenjen na poglavja s podnaslovi (brez številčenja). Med odstavkoma ni prazne vrstice, prva beseda v novem odstavku pa je umaknjena v desno za 0,5 cm (razen na začetkih poglavij, za citati in za ilustracijami).

Sprotne opombe so oštevilčene tekoče (arabske številke so levostično za besedo ali ločilom). Količina in obseg posameznih opomb naj bosta smiselno omejena. Bibliografskih referenc ne navajamo v opombah, temveč v kazalkah v sobesedilu neposredno za citatom oziroma povzetkom bibliografske enote.

Kazalka, ki sledi citatu ali povzetku, v okroglih oklepajih prinaša avtorjev priimek in številko citirane ali povzete strani: (Juvan 42). Kadar avtorja citata navedemo že v sobesedilu, v oklepaju na koncu citata zapišemo samo številko citirane ali povzete strani (42). Če v članku navajamo več enot istega avtorja, vsako enoto po citatu oziroma povzetku v kazalki označimo s skrajšanim naslovom: (Juvan, *Literary* 42).

Citati v besedilu so označeni z dvojnimi narekovaji (» in «), citati v citatih pa z enojnimi (' in '); izpusti iz citatov in prilagoditve so označeni z oglatimi oklepaji. Daljši citati (štiri vrstice ali več) so izločeni v samostojne odstavke brez narekovajev; celoten citat je zamaknjen desno za 0,5 cm, njegova velikost je 10 pik (name

sto 12), nad in pod njim pa je prazna vrstica. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata.

Ilustracije (slike, zemljevidi, tabele) so priložene v ločenih datotekah z minimalno resolucijo 300 dpi. Objavljene so v črno-beli tehniki. Položaj ilustracije naj bo označen v glavnem tekstu (Slika 1: [Podnapis 1]). Avtorji morajo urediti tudi avtorske pravice, če je to potrebno.

V **bibliografiji** na koncu članka so podatki izpisani po standardih MLA:

– članki v periodičnih publikacijah:

Kos, Janko. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca«. *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.

– monografije:

Juvan, Marko. *Literary Studies in Reconstruction. An Introduction to Literature*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.

– zborniki:

Leerssen, Joep, in Ann Rigney, ur. *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe*. Basingstoke in New York: Palgrave Macmillan, 2014.

– poglavja v zbornikih:

Novak, Boris A. »Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu«. *France Prešeren – kultura – Evropa*. Ur. Jože Faganel in Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

– članek v spletni reviji:

Terian, Andrei. »National Literature, World Literatures, and Universality in Romanian Cultural Criticism 1867–1947«. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013). Splet. 21. 5. 2015.

– knjiga v podatkovni bazi:

García Landa, José Angel, in John Pier. *Theorizing Narrativity*. Berlin: De Gruyter, 2008. *eBook Collection (EBSCOhost)*. Splet. 15. 2. 2016.

– drugi spletni viri (URL dodati v primeru zahtevnejše identifikacije):

McGann, Jerome. »The Rationale of HyperText«. Splet. 24. 9. 2015. <<http://jefferson.village.virginia.edu/~jjm2f/rationale.htm>>.

GUIDELINES FOR AUTHORS

Primerjalna književnost (Comparative Literature) publishes original articles in comparative literature, literary theory, literary methodology, literary aesthetics, and other fields devoted to literature and its contexts. Multidisciplinary approaches are also welcome. The journal publishes articles in either Slovenian or (American) English, occasionally also in other languages. All published papers are peer-reviewed.

Articles should be submitted via e-mail: marijan.dovic@zrc-sazu.si.

Articles should be written in Word for Windows, Times New Roman 12, single-spaced, and **not longer than 50,000 characters** (including spaces, abstract, keywords, summary, and bibliography).

The full title of the paper is followed by author's **name, institution, address, country, and email address**.

Articles must have an **abstract** (1,000–1,500 characters, in italics) and **keywords** (five to eight), both set directly before the main text.

The **main text** has justified alignment (straight right and left margin) and can be divided into chapters with unnumbered subheadings. There are no blank lines between paragraphs. Each paragraph begins with the first-line indent of 0.5 cm (except at the beginning of a chapter, after a block quotation, or after a figure).

Footnotes are numbered (Arabic numerals follow a word or a punctuation directly, without spacing). They should be used to a limited extent. Footnotes do not contain bibliographical references, because all bibliographical references are given in the text directly after a citation or a mention of a given bibliographical unit.

Each **bibliographical reference** is composed of round brackets containing the author's surname and the number of the quoted or mentioned page: (Juvan 42). If the author is already mentioned in the accompanying text, the bracketed reference contains only the page number (42). If the article refers to more than one text by a given author, each respective reference includes a shortened version of the quoted or mentioned text: (Juvan, *Literary* 42).

Quotations within the text are in double quotation marks (“and”); quotations within quotations are in single quotation marks (‘ and ’). Omissions are marked with square-bracketed ellipses ([...]), and adaptations are in square brackets ([and]). Block quotations (four lines or longer) have a right indent of 0.5 cm, are set in Times New Roman 10 (not 12), and are preceded and followed by a blank line.

Illustrations (images, maps, tables etc.) should be provided in separate files at minimal resolution of 300 dpi. They are published in black and white. The preferred positioning of illustrations is marked in the main text (Figure 1: [Caption 1]).

The bibliography at the end of the article follows the MLA styleguide:

– Journal articles:

Kos, Janko. “Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.” *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.

– Books:

Juvan, Marko. *Literary Studies in Reconstruction. An Introduction to Literature*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.

– Edited volumes:

Leerssen, Joep, and Ann Rigney, eds. *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2014.

– Chapters in edited volumes:

Novak, Boris A. “Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu.” *France Prešeren – kultura – Evropa*. Eds. Jože Faganel and Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

– Articles in e-journals:

Terian, Andrei. “National Literature, World Literatures, and Universality in Romanian Cultural Criticism 1867–1947.” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013). Web. 21 May 2015.

– Books in databases:

García Landa, José Angel, and John Pier. *Theorizing Narrativity*. Berlin: De Gruyter, 2008. *eBook Collection (EBSCOhost)*. Web. 15 Feb. 2016.

– Other digital sources (if necessary, add URL to avoid ambiguity):

McGann, Jerome. “The Rationale of HyperText.” Web. 24 Sept. 2015. <<http://jefferson.village.virginia.edu/~jjm2f/rationale.htm>>.

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST ISSN (tiskana izdaja/printed edition): 0351-1189
Comparative literature, Ljubljana ISSN (spletna izdaja/online edition): 2591-1805

PKn (Ljubljana) 42.1 (2019) 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

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*)

© 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: 20,00 €, za študente in dijake 10,00 €.

TR 02010-0016827526, z oznako »za revijo«.

Cena posamezne številke: 10,00 €.

Annual subscription (outside Slovenia): € 40,00.

Naklada *Copies:* 350.

PKn je vključena v *PKn is indexed/abstracted in:*

Arts & Humanities Citation Index, Current Contents/ A&H,
Bibliographie d'histoire littéraire française, ERIH, IBZ and IBR,
MLA Directory of Periodicals, MLA International Bibliography, Scopus.

Oblikovanje *Design:* Narvika Bovcon

Stavek in prelom *Typesetting:* Alenka Maček

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

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

Agencija za raziskovalno dejavnost RS.

Oddano v tisk 17. maja 2019. *Sent to print on 17 May 2019.*