

# Primerjalna književnost

PKn (Ljubljana) 43.2 (2020)

TEMATSKI SKLOP / THEMATIC SECTION

Literatura v postsocialističnih kontekstih

Literature in Postsocialist Contexts

Uredil / Edited by: Alen Širca

Marija Mitrović: **Predgovor / Introduction**

Boris A. Novak: **Listanje *Sarajevskih zvezkov* v spominskem zrcalu**

Vladimir Gvozden: **The Serbian Novel After the End of Utopia**

Marko Avramović: **The Memory of the Avant-Garde and the New Wave in the Contemporary Serbian Novel**

Igor Žunkovič: **Kognitivistična interpretacija družbene funkcije empatije v drami *Kassandra* Borisa A. Novaka**

Alen Širca: **Neodločljivost v poeziji Tomaža Šalamuna**

Varja Balžalorsky Antić: **Dialoškost v sodobni slovenski poeziji**

RAZPRAVE / ARTICLES

Monika Deželak Trojar: **Teoretska opredelitev in vloga dramatike v jezuitskem redovnem ustroju**

Miloš Zelenka: **Avtorske pravice v češki literaturi na prelomu 19. in 20. stoletja**

Ana Beguš: **Prevajanje ideoloških referenc**

Danica Čerče: **Preoblikovanje identitet v *Temnih skrivnostih* avstralske staroselske pesnice Jeanine Leane**

Dušan Živković: **Mythological Transformations in the Poem “The Tyger” by William Blake and the Cycle “There Was a Tiger Here” by Gregor Strniša**

Bojana Vujin, Sonja Veselinović: **Charles Simic, American Poetry, and Serbian Critical Reception**

## TEMATSKI SKLOP / THEMATIC SECTION

Literatura v postsocialističnih kontekstih

Literature in Postsocialist Contexts

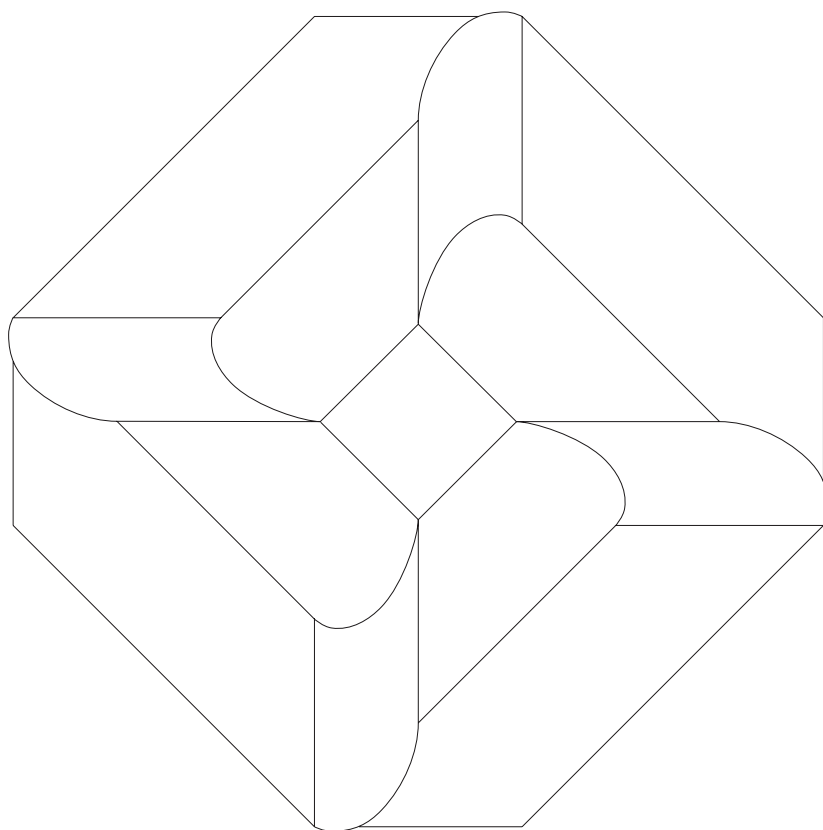
Uredil / Edited by: Alen Širca

- 1 Marija Mitrović: **Med omejenostjo in brezmejnostjo: Literatura v postsocialističnih kontekstih (predgovor)**
- 9 Marija Mitrović: **Between *Boundedness* and *Boundlessness*: Literature in Postsocialist Contexts (An Introduction)**
- 17 Boris A. Novak: **Listanje *Sarajevskih zvezkov* v spominskem zrcalu**
- 41 Vladimir Gvozden: **The Serbian Novel After the End of Utopia: “Reconstructive” Versus “Deconstructive” Writing?**
- 61 Marko Avramović: **The Memory of the Avant-Garde and the New Wave in the Contemporary Serbian Novel**
- 85 Igor Žunković: **Kognitivistična interpretacija družbene funkcije empatije v drami *Kassandra* Borisa A. Novaka**
- 103 Alen Širca: **Neodločljivost v poeziji Tomaža Šalamuna**
- 119 Varja Balžalorsky Antić: **Dialoškost v sodobni slovenski poeziji: vpeljava persone kot vidik zunanje dialoškosti**

## RAZPRAVE / ARTICLES

- 141 Monika Deželak Trojar: **Teoretska opredelitev in vloga dramatike v jezuitskem redovnem ustroju**
- 171 Miloš Zelenka: **Avtorske pravice v češki literaturi na prelomu 19. in 20. stoletja: Jiráskov spor za *Pasjeglavce***
- 189 Ana Beguš: **Prevajanje ideoloških referenc: primer *Alana Forda***
- 215 Danica Čerče: **Preoblikovanje identitet v *Temnih skrivnostih* avstralske staroselske pesnice Jeanine Leane**
- 233 Dušan Živković: **Mythological Transformations in the Poem “The Tyger” by William Blake and the Cycle “There Was a Tiger Here” by Gregor Strniša**
- 247 Bojana Vujin, Sonja Veselinović: **Charles Simic, American Poetry, and Serbian Critical Reception**

# *Primerjalna književnost*

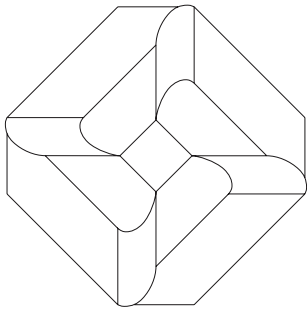


## **Tematski sklop / *Thematic section***

Literatura v postsocialističnih kontekstih

*Literature in Postsocialist Contexts*

Uredil / *Edited by* Alen Širca



# Med omejenostjo in brezmejnostjo: Literatura v postsocialističnem kontekstu (predgovor)

Marija Mitrović

Če v brskalnik Cobissa vpišem besedo »postsocializem«, dobim kar 866 zadetkov.<sup>1</sup> In vendar se jih le kakih deset nanaša na postsocializem in književnost. Med temi je na prvem mestu brošura s povzetki referatov, predstavljenih na mednarodni konferenci »Literatura v postsocialističnih kontekstih«, ki so jo organizirali komparativisti ljubljanske Filozofske fakultete septembra leta 2019. Posebno bibliografsko enoto na tem Cobissovem seznamu si je zagotovil tudi Uvod za omenjeno brošuro izpod peresa Vanese Matajc. Podobna tematika je bila predmet nekega simpozija na zagrebški Filozofski fakulteti leta 2015; zbornik referatov s tega srečanja *Tranzicija i kulturno pamćenje*<sup>2</sup> se dobi v dveh knjižnicah v Sloveniji, čeprav je več kot 500 strani obsegajoči zbornik dvakratno omejen, prvič zato, ker se posveča problemu tranzicije le na prostoru nekdanjega srbsko-hrvaškega jezika in se ne dotika celotnega jugoslovanskega prostora, ter še zato, ker pogled obrača predvsem v preteklost. Želi izvedeti, kako danes vidimo svet, v katerem smo živeli včeraj, česa se spominjamo in na kakšen način.

Izmed prikaznih enot pozornost pritegne študija Nikolaja Jeffsa »Od postkolonializma do postsocializma«, objavljena v reviji *Literatura* leta 2003. In vendar se beseda (post)socializem pojavi šele v njenem zadnjem odstavku, in sicer z neko splošno sugestijo, da bi metode in teorije postkolonializma mogoče pripomogle v iskanju odgovora na probleme, ki so v literaturi in sploh v kulturi nastale v času postsocializma. Ta čas in njegove odmeve v literaturi je šele treba preučevati.

Seznam študij na Cobissu nas pouči, da je bil postsocializem večkrat opisan in premišljen s političnega, družboslovnega, etnološkega in antropološkega vidika, medtem ko je na področju literature ta tematika ostala nekako ob strani, čeprav je očitno prinesla fundamentalne spremembe v literarno življenje vsaj od devetdesetih let naprej. Nekaj

---

<sup>1</sup> Preverjeno 22. februarja 2020.

<sup>2</sup> Zbornik uredili: Virna Karlič, Sanja Šakić, Dušan Marinković (Zagreb: Srednja Europa, 2017).

zbornikov je objavljenih zunaj jugoslovanskega prostora. Menda prvi med njimi je nastal v ZDA z naslovom *After Yugoslavia: The Cultural Space of a Vanished Land*.<sup>3</sup> Zbornikov s to tematiko je še nekaj, čeprav jih žal na Cobissu ni; na slavistični katedri v Gradcu je bil leta 2014 pogovor na temo tranzicije v različnih umetnostih na področju nekdanje Jugoslavije: Renate Hansen Kokoruš je potem uredila zbornik z naslovom *Facing the Present: Transition in Post-Yugoslavia*.<sup>4</sup> Zbornik *Post-Yugoslav Constalations* že v podnaslovu omeji čas in prostor: »Archive, Memory, and Trauma in Contemporary Bosnian, Croatian, and Serbian Literature and Culture«.<sup>5</sup> Tam, kjer bi pa po naslovu pričakovali kaj več razmišljanj o odnosu literature in novih ideoloških in geopolitičnih kontekstih – recimo v zborniku *Samizdat, Tamizdat, and Beyond: Transnational Media during and after Socialism*<sup>6</sup> –, so v središču zanimanja kulture dežel iz sovjetskega bloka; na jugoslovanske razmere se nanaša en sam tekst, ki obravnava povezavo beograjskega radija B92 in avstrijskega ORF. O literaturi niti ene besede. Dva dragocena tovrstna zbornika sta izšla na Hrvaškem, in sicer oba leta 2013: *Socijalizam na klupi: jugoslovensko društvo očima nove postjugoslovenske humanistike*<sup>7</sup> ter *Komparativni postsocijalizam: slavenska iskustva*.<sup>8</sup>

Medtem ko je razprava o postsocializmu v kulturi pritegnila pozornost raziskovalcev zunaj bivše Jugoslavije in na Hrvaškem, je v Sloveniji ta šele na začetku. Pa bi se ravno zaradi tega spodobilo, da bi omenjene publikacije prišle vsaj v slovensko nacionalno knjižnico. Tem pomembnejša je naloga skupine entuziastov Oddelka za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete v Ljubljani, in sicer: premisliti, kako na literaturo vplivajo nove ekonomske in politične ideologije. Predvsem pa: Kako in kaj se dogaja s knjižno produkcijo tistih dežel, v katerih postsocializem sovпада z vzpostavitvijo novih geopolitičnih meja? Do nedavnega so te literature delovale znotraj istih zgodovinskih

---

<sup>3</sup> Zbornik je uredila Radmila Gorup, izšel pa je v Stanfordu (Stanford university Press, 2013).

<sup>4</sup> Zbornik je izšel v Hamburgu (Verlag Dr. Kovač, 2014).

<sup>5</sup> Zbornik sta uredila Vlad Beronja in Stijn Varvaet, izšel pa je leta 2016 pri založbi Walter de Gruyter (Berlin/Boston).

<sup>6</sup> Zbornik sta uredili Friederike Kind-Kovács in Jessie Labov (New York/Oxford: Bergahn Books, 2013).

<sup>7</sup> Zbornik sta uredili Lada Duraković in Andrea Matošević (Zagreb/Pula: Srednja Europa; Sa(n)jam knjige u Istri; Sveučilište Jurja Dobrile, 2013).

<sup>8</sup> Zbornik je uredila Maša Kolanović (Zagreb, Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola; Hrvatski seminar za strane slaviste, 2013). – Naj dodam, da je beograjska revija *Kultura* eno svojo številko posvetila literaturi postjugoslovanske dobe: št. 156 za 2019 leto (dostopno na domeni casopiskultura.rs).

pogojev in delile s sorodnimi narodi skupno, socialistično državo. Sedaj pa so nove državne meje tam, kjer jih ni bilo več kot 70 let. Sprememba je torej dvojna: ne le zamenjava socialističnega sistema s kapitalističnim, temveč tudi nadnacionalnega jugoslovanskega okvira z nacionalnimi literaturami, ki naj bi sedaj samostojno nastopale na evropski in svetovni literarni sceni.

Če je res, da se v nekdanjem jugoslovanskem prostoru tematika komparativnih preučevanj postsocialistične dobe v literaturi nekako ni prebila v ospredje, je po drugi strani res, da je kmalu po tragičnem in krvavem razpadu Jugoslavije, že leta 2002, v Sarajevu začela izhajati revija *Sarajevski zvezki*, ki je, kot beremo v prispevku Borisa A. Novaka »Listanje *Sarajevskih zvezkov* v spominskem zrcalu«, objavljenem v tej številki *Primerjalne književnosti*, v bistvu prva jugoslovanska publikacija v pravem pomenu:

Paradoks kulturnega in umetniškega življenja v Jugoslaviji je bil, da t. i. *jugoslovanske kulture* nikoli ni bilo oziroma točneje: da je šlo za ideološki konstrukt, ki ni imel pokritja v stvarnosti jezikovnih, kulturnih in religioznih razlik kompleksne in nasprotij polne jugoslovanske državne tvorbe. Še večji paradoks s presenetljivo pozitivnimi umetniškimi in kulturnimi posledicami pa je bil, da so prav kulturne razlike izžarevale tisto vrednost, ki je bila v Jugoslaviji najbolj zanimiva in plodna. Če je »*jugoslovanska kultura*« sploh kje bila, je bila – paradoksalno – prav v razlikah, v spoštovanju in čudenju drugim in drugačnim, prav zaradi razlik navdihujočim kulturam. Jugoslavija je bila svet v malem, zato je preseganje ozkih meja nacionalnih kultur pomenilo odpiranje v širši prostor, k drugim in drugačnim obzorjem.

Ker ta revija ni bila več politično in ideološko usmerjana, temveč je bila namenjena in sposobna prikazati posebnosti in razlike tistih literatur, ki so nastajale in so še vedno prisotne na nekdanjem jugoslovanskem prostoru, je pravi vir in iztočnica za preučevanje postsocialistične literarne produkcije na tem področju. Novak je bil eden izmed pobudnikov revije in je odličen opisovalec prilog in sodelavcev, med katere je nekoč sodil tudi sam.

Revija se je ustavila po 51. številki; »duše« celotnega projekta Vojke Smiljanić Đikić ni več, ta svet je zapustila še cela vrsta sodelavcev in pobudnikov (in vsakemu med njimi Novak posveti posebno pozornost); pomembno pa je, da so vse številke in arhiv dostopni v elektronski obliki (na domeni sveske.ba).

Pričujoči tematski blok pod naslovom »Literatura v postsocialističnih kontekstih« je skromen, a pomemben poskus vzpostavitve novega regionalnega komparativnega pristopa v slovenski literaturi, ki je nastajala

jala v različnih, a vendarle sorodnih jezikih, znotraj podobnega družbenega postsocialističnega konteksta. Tuji gosti iz tujine obsegajo eno tretjino avtorjev; vsi so iz srbskih znanstvenih inštitucij. Večina udeležencev je prispevke zastavila tako, da bo bralcu jasno, da gre v bistvu predvsem za medsebojno spoznavanje; prispevki naj bi Drugemu predstavili značilnosti literarnih tekstov, nastalih v obdobju zrahljanih ali celo neobstoječih kontaktov med literaturami, ki so enkrat živele znotraj meja iste države. Povsem naravno in, lahko rečemo, pričakovano je, da je s slovenske strani v ospredju tematika, povezana s poezijo, ki je bila v časih boljših medsebojnih stikov v nekdanji Jugoslaviji pogostoma prevajana in recenzirana v srbskem jezikovnem območju. Zato je prispevek Alena Širce o poeziji Tomaža Šalamuna kot »največjem slovenskem literarnem izvozu« – danes, ko Šalamuna ni več, a se njegova poezija še vedno širi in izvaža – vsekakor zanimiv ne le za slovenskega, temveč tudi za bralca iz srbskega jezikovnega področja. Ravno tako prispevek Varje Balžalorsky Antić o dialoški v sodobni slovenski poeziji, ki pa je, ravno nasprotno od Šalamunove, precej neznana srbski publiki. Razen poezije so se »domačini« predstavili s premišljanjem o gledališču v prispevku Igorja Žunkoviča, ki je analiziral dramo *Kassandra* Borisa A. Novaka. Iz tega prispevka, še bolj pa iz pričevanja samega avtorja drame, ugotavljamo, da so vojne iz devetdesetih let, kakor so prikazane v tej drami, imele v Ljubljani povsem drugačen odmev od tistega v Beogradu. Ista postavitev je naletela na zelo topel in navdušen sprejem na področju, kjer je pred kratkim besnela vojna, v Ljubljani pa je bila sprejeta zadržano, hladno. To navaja k zaključku, da publika tudi v postsocialistični družbi dramo doživlja kot politično gesto.

Prispevki kolegov iz Srbije so se ustavili ob romanu, kar je povsem v soglasju z ustvarjeno podobo, ki jo je ta literarna zvrst, kakršna se je realizirala v Srbiji v prejšnjih obdobjih, imela med slovenskimi bralci. Marko Avramović piše o novem valu srbskega romana, v katerem opaza reference in spomine na avantgardo. V njegovem fokusu so trije romanopisci: Vladimir Pištalo, Mileta Prodanović in Vladimir Tasić. Vladimir Gvozden pa obravnava srbski roman iz perspektive zgodovinske tematike, ki je od nekdanj eno najpomembnejših tematskih središč srbskega romana. Ugotavlja, da v poznih osemdesetih in v devetdesetih letih prevladuje smer, ki jo Gvozden metaforično imenuje rekonstruktivno (Milorad Pavić, Vladislav Petković in Goran Petrović), medtem ko v novem tisočletju zaznava dekonstruktivno smer zgodovinske romaneskne tematike (predstavi pa romane Davida Albaharija in Vladimira Tasića). Naj dodam, da trije izmed tukaj omenjenih avtorjev že dolgo živijo na drugi strani oceana (Pištalo v ZDA, Tasić in Albahari



pa v Kanadi); disidentstvo bi lahko bilo tema nekih prihodnjih srečanj o literaturi, ki nastaja na območju nekdanje skupne države.

V spremenjenih ideoloških, ekonomskih in geopolitičnih pogojih nastaja tudi nova imagologija: iz slovenskega jezika bo verjetno morala izginiti oznaka »južnjaški; južnjaško« s pomenom, ki naj bi pokrival prostor nekdanje Jugoslavije, izvzemši Slovenijo. Ta oznaka se sedaj čuti ravno tako »kolonialistična« kot italijanska oznaka »slavo; sciavo« za vse, kar je slovanskega od Slovenije do Vladivostoka. Razvite, dodelane in strogo oddeljene nacionalne literature prostora, ki ga pokrivajo jeziki nastali iz štokavskega narečja, zahtevajo tudi graditev novih podob o hrvaški, srbski, bosanski ter črnogorski literaturi in kulturi. Naj dodam še neko osebno izkušnjo, ki sem jo doživela junija leta 2019 v Padovi,<sup>9</sup> ko sem poslušala kolegico rusistko Donatello Possamai.<sup>10</sup> Govorila je o nostalgiji in brisanju spominov na socialistično obdobje, na obdobje pred letom 1989 v današnji Rusiji. Presenetilo me je dejstvo, da se kulturna klima, založniška dejavnost in položaj literature v današnji Rusiji v bistvu ujemajo s stanjem na področju nekdanje Jugoslavije. Kljub razlikam, ki so na vseh teh področjih nedvomno obstajale med jugoslovanskim in sovjetskim socializmom, so danes v vseh teh deželah Vzhodne Evrope koncepti kulture, umetnosti in literature popolnoma neoliberalni: povsod sta literatura in umetnost pojmovani kot kreativna industrija, ki naj se preživlja sama; država pa naj bi pomagala le tistim manifestacijam, ki so obenem zanjo dobra politična propaganda. Cvete predvsem književnost, ki smo jo v prejšnjem sistemu označevali kot »šund«: torej kriminalke, *chiclit* in priročniki za različne dejavnosti, ki so daleč od racionalnega mišljenja ...

Seveda bo v bodoče treba soočiti čim več sodobnih literarnih praks. Ker so v regionalnem območju, ki nas tukaj zanima, vse nacionalne literature namenjene zelo omejenemu številu bralcev, ker gre za t. i. male literature z omejenim vplivom na širši kulturni prostor, bo nujno premisliti, kako na te literature vpliva ravno omejenost, meja kot taka. V knjigi *Confini: l'altra Italia* (Brescia: Scholé, 2019) Cristina Benussi, tržaška profesorica italijanistike, ugotavlja, da je podoba italijanske literature in kulture, ki se začneja in konča v centru te dežele, precej drugačna od podobe, ustvarjene iz perspektive njenih meja, predvsem

<sup>9</sup> 7. junija 2019 je bil na Univerzi v Padovi enodnevni pogovor na temo »Fra nostalgia e rimozione: l'Europa Centro-Orientale prima e dopo il 1989«. Zaenkrat ni predvidena objava zbornika na to temo.

<sup>10</sup> Teze, ki jih je kolegica Possamai ustno prezentirala v Padovi, so razvite in podkrepljene z vrsto primerov v njeni knjigi *Al crocevia dei due millenni: viaggio nella letteratura russa contemporanea* (Padova: Esedra editrice, 2018, 110 str.).

slovenske, avstrijske in švicarske. In sicer ne le zaradi manjšin, ki so vedno številčne z obeh strani (nekdanje) meje, temveč tudi zaradi zgodovinskih premikanj meja ter zaradi ideološko-političnih razlik in celo konfliktov, ki so bili ali pa so še prisotni. Benussi postavlja pod vprašaj trdno demarkacijo med kulturami različnih narodov in še posebej med nacionalnimi kanoni, ki ne upoštevajo vplivov, do kakršnih prihaja na robovih neke nacionalne književnosti. Ta ideja bi lahko postala spodbuda ne le za nove primerjalne raziskave, temveč celo za nova branja vsake nacionalne literature. Na drobnem vzorcu razlike v recepciji drame *Kasandra* smo že ugotovili obstoj bistvene razlike v pojmovanju neke značilnosti znotraj nacionalne književnosti, če se ta razširi preko meja lastnega nacionalnega koda.

Postsocialistični kontekst zahteva preseganje mej nacionalnih kano- nov že zato, ker je ideološka in politična tranzicija od socializma h kapitalizmu, globalizaciji in neoliberalizmu dolg proces, ki se je začel že v šestdesetih letih in je še vedno v teku. Opaziti je mogoče določeno vzporednost med to dolgo tranzicijo in procesi preimenovanja nacionalnih literatur na področju nekdanje Jugoslavije. Res je, da je Slovenija že od petdesetih let imela dodelane šolske in univerzitetne programe preučevanja slovenske književnosti, medtem ko je termin »jugoslovanska književnost« pokrival vse programe študija južnoslovanskih književnosti v velikem delu Jugoslavije. Šele od srede šestdesetih let se je ta pojem pojavil v pluralni obliki, predmet pa se je imenoval »Jugoslovanske književnosti«. V osemdesetih letih pa je v Zagrebu nastala močna smer komparativnega preučevanja nacionalnih literatur znotraj okvira jugoslovanskih književnosti. Franjo Grčević je med 1983 in 1987 uredil tri zbornike tovrstnih tekstov pod naslovom *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti*,<sup>11</sup> Zvonko Kovač pa je leta 2011 objavil *Međuknjiževne rasprave: poredbena ilili interkulturalna povijest književnosti*.<sup>12</sup> Verjetno je tudi zbornike, ki so do sedaj izšli na Hrvaškem o postsocializmu v literaturah na prostoru nekdanj skupnega jezika, treba razumeti kot svojevrstno nadaljevanje regionalne komparacije, nastale tam že v osemdesetih letih.

Omeniti je treba še, da so na področju jezikov, ki so se razvili iz štokavskega narečja (srbski, hrvaški, bosanski, črnogorski) pregledi in zgodovine nacionalnih književnosti precej nemočni pred pojavom večkulturalnosti določenih pisateljev. Ne le pisatelji prejšnjih generacij –

<sup>11</sup> Ta in naslednja dva zbornika istega naslova sta izšla v Zagrebu pri Zavodu za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta in v Varaždinu pri Uredništvu časopisa Gesta, 1983–1988 (Varaždin: Tiskara Varteks).

<sup>12</sup> Obsežna knjiga (433 str.) je izšla v Beogradu, pri založniku Službeni glasnik.

Ivo Andrić, Petar Petrović Njegoš, Vladan Desnica ... –, temveč tudi nekateri današnji pisatelji objavljajo in delujejo (fizično in s svojimi deli) na srbskem, hrvaškem in bosanskem področju: Miljenko Jergović, Dubravka Ugrešić, Andrej Nikolaidis, Nenad Veličković ... Znotraj slovenske književnosti je tak primer Josip Osti, slovenski in obenem tudi bosanski pesnik in pisatelj. Uveljavlja pa se še en pojav večkratne pripadnosti, in sicer med novimi »disidenti« oziroma pisatelji, ki so kot zelo mladi ali celo otroci zbežali iz razpadajoče se Jugoslavije in danes živijo in pišejo v tujih jezikih, pripadajo torej ameriški (Aleksander Hemon), nemški (Saša Stanišić, Marica Bodrožić ...), ali pa francoski književnosti (Velibor Čolić) in vendar tudi srbski, hrvaški, bosanski ... Takšni in podobni primeri prestopanja mej znotraj več nacionalnih literatur morajo nujno postati predmet ne le nacionalnih, temveč tudi regionalnih komparativnih študij.

Nove meje kličejo, zahtevajo nove in brezmejne pristope primerjalnih tehnik, ki se ne nanašajo le na književnost, temveč na kulturo, in sicer v najširšem pomenu te besede. Ker pa se je vse to zgodilo skupaj s spremembo ideološkega in političnega sistema od socializma k brutalnemu, neoliberalnemu kapitalizmu, je pomembno istočasno spremljati obe spremembi.



# Between *Boundedness* and *Boundlessness*: Literature in Postsocialist Context (An Introduction)

Marija Mitrović

If I conduct a search for the term ‘postsocialism’ in COBISS, the major Slovenian bibliographical database, I get as many as 866 search results.<sup>1</sup> Yet, only about 10 of these deal with postsocialism and literature. At the very top of the list is the brochure with the abstracts of papers presented at the international conference “Literature in Postsocialist Contexts,” which was organized by the comparatists from the Faculty of Arts in Ljubljana in September 2019. Another individual bibliographic unit on this COBISS list pertains to the “Introduction” to this brochure, written by Vanesa Matajč. A similar topic was the subject of a symposium at the Faculty of Arts in Zagreb in 2015; the collection of papers from this symposium entitled *Transition and Cultural Memory*<sup>2</sup> is available in two Slovenian libraries. However, the more than 500-page collection is limited in two respects: first, because it focuses on the issue of transition only in the former Serbo-Croatian language and does not touch upon the entire Yugoslav area, and second, because it is primarily concerned with the past. It attempts to establish how we nowadays see the world that we lived in yesterday, what we remember and in what way.

Among the individual studies listed in the aforementioned search results, Nikolai Jeffs’s study “Od postkolonializma do postsocializma,” published in the journal *Literatura* in 2003, attracts attention. However, the term (post)socialism is first mentioned only in the last paragraph of the study in the framework of a general suggestion that the methods and theories of postcolonialism might be helpful in finding an answer to the issues that arose in the literature and in culture generally during the postsocialist period. This era and its echoes in literature have yet to be studied.

---

<sup>1</sup> The search was conducted on 22 February 2020.

<sup>2</sup> The collection was edited by Virna Karlič, Sanja Šakić and Dušan Marinković (Zagreb: Srednja Europa, 2017).

The list of studies in COBISS shows that postsocialism has been repeatedly described and considered from a political, social, ethnological, and anthropological point of view, while in the field of literature, this topic has remained somewhat neglected, although it has obviously brought fundamental changes to literary life since at least the 1990s. Some of the collections were published outside the area of former Yugoslavia. Possibly the first among these was published in the USA and is entitled *After Yugoslavia: The Cultural Space of a Vanished Land*.<sup>3</sup> A few more collections on this topic exist, although unfortunately none is listed in COBISS. In 2014, the topic of transition in various arts in the area of former Yugoslavia was discussed at the Institute of Slavic Studies in Graz; Renate Hansen Kokoruš then edited a collection entitled *Facing the Present: Transition in Post-Yugoslavia*.<sup>4</sup> The collection entitled *Post-Yugoslav Constellations* limits the period and area in its very subtitle: “Archive, Memory, and Trauma in Contemporary Bosnian, Croatian, and Serbian Literature and Culture.”<sup>5</sup> In the collection *Samizdat, Tamizdat, and Beyond: Transnational Media during and after Socialism*,<sup>6</sup> in which—because of its title—one would expect further reflections on the relation between literature and the new ideological and geopolitical contexts, the focus is on the cultures of the Soviet bloc; a single text discusses the Yugoslav situation, i.e. it addresses the connection between Belgrade’s radio B92 and the Austrian ORF. There is not a single word about literature. Two valuable collections of this kind were published in Croatia—both in 2013: *Socijalizam na klupi: jugoslovensko društvo očima nove postjugoslovenske humanistike*<sup>7</sup> and *Komparativni postsocijalizam: slavenska iskustva*.<sup>8</sup>

While the debate about postsocialism in culture has attracted the attention of researchers outside the former Yugoslavia and in Croatia,

---

<sup>3</sup> The collection was edited by Radmila Gorup and it was published in Stanford, CA (Stanford University Press, 2013).

<sup>4</sup> The collection was published in Hamburg (Verlag Dr. Kovač, 2014).

<sup>5</sup> The collection was edited by Vlad Beronja and Stijn Varvaet, and it was published in 2016 by the publishing house Walter de Gruyter (Berlin/Boston).

<sup>6</sup> The collection was edited by Friederike Kind-Kovács and Jessie Labov (New York/Oxford: Berghahn Books, 2013).

<sup>7</sup> The collection was edited by Lada Duraković and Andrea Matošević (Zagreb/Pula: Srednja Europa; Sa(n)jam knjige u Istri; Sveučilište Jurja Dobriše, 2013).

<sup>8</sup> The collection was edited by Maša Kolanović (Zagreb, Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola; Hrvatski seminar za strane slaviste, 2013). Let me add that in 2019, the journal *Kultura* in Belgrade devoted issue 156 to literatures from the post-Yugoslav era (available online on [casopiskultura.rs](http://casopiskultura.rs)).

in Slovenia this debate is just beginning. This is precisely why it would be appropriate for these publications to become available, at least in the Slovenian National Library. Thus, the task of a group of enthusiasts from the Department of Comparative Literature and Literary Theory at the Faculty of Arts in Ljubljana is all the more important: to consider how the new economic and political ideologies are affecting literature. And above all: What is happening with the book production in the countries where postsocialism coincides with the establishment of new geopolitical borders? Until recently, these literatures operated under the same historical conditions and shared a common, socialist state with related nations. Now, however, there are new state borders where there had been none for more than 70 years. The change is therefore twofold: not only the replacement of the socialist system with a capitalist one, but also the replacement of the transnational Yugoslav framework with national literatures, which are now supposed to appear independently on the European and world literary scene.

If it is true that in the former Yugoslavia the topic of comparative studies of the postsocialist period in literature somehow failed to come to the fore, on the other hand, it is also true that as early as in 2002, soon after the tragic and bloody disintegration of Yugoslavia, the journal *Sarajevske sveske* began to be published. As Boris A. Novak's article on *Sarajevske sveske* in this volume states, this was essentially the first Yugoslav publication in the true sense of the word:

The paradox of the cultural and artistic life in Yugoslavia was that the so-called *Yugoslav culture* never existed, or more precisely: that it was an ideological construct that had no coverage in the reality of the linguistic, cultural and religious differences of the complex and highly contradictory Yugoslav state formation. An even greater paradox, with surprisingly positive artistic and cultural consequences, was that it was precisely the cultural differences that radiated the value that was most interesting and fruitful in Yugoslavia. If "Yugoslav culture" existed anywhere at all, it existed—paradoxically—precisely in the differences, in the respect and admiration for others and those different from us, precisely because of the culture inspiring differences. Yugoslavia was a microcosm; therefore transcending the narrow borders of national cultures meant opening up to a wider space, to other and different horizons.

Since this journal was no longer politically and ideologically oriented, but intended and was able to show the peculiarities and differences of the literatures that came into existence and are still present in the area of former Yugoslavia, it is a real source and starting point for studying postsocialist literary production in this area. Novak was one of the

initiators of the journal and an excellent descriptor of the supplements and collaborators, of which he was one.

The magazine ceased publication after the 51<sup>st</sup> issue; Vojka Smiljanić Đikić—the ‘soul’ of the whole project—is gone; many collaborators and initiators have also passed away (and Novak devotes special attention to each and every one of them); thus, it is important that all issues and the entire archive are now available online (on sveske.ba).

The present collection of articles in the thematic section titled ‘Literature in Postsocialist Contexts’ is a modest but important attempt to establish a new regional comparative approach in Slovenian literature, which came into existence between different, but related languages, within a similar social postsocialist context. Guests from abroad account for one-third of the participants; they are all from Serbian academic institutions. Most of the participants structured their papers in a way that made it clear to the readers that it was essentially a matter of getting to know each other; the papers were intended to present to the Other the characteristics of literary texts created during a period of loose or even non-existent contacts between literatures that had once existed within the borders of the same country. It is quite natural that the Slovenian participants focused on topics related to poetry, since in the times of better mutual contacts in the former Yugoslavia, Slovenian poetry was often translated and reviewed in the Serbian speaking area. That is why Alen Širca’s paper on Tomaž Šalamun’s poetry as “Slovenia’s greatest literary export”—now that Šalamun is no more alive, but his poetry is still circulating and being exported—is certainly interesting not only for Slovenian readers but also for those from the Serbian-speaking area. The same is true for Varja Balžalorsky Antič’s paper on the dialogicity in contemporary Slovenian poetry, which, in contrast to Šalamun’s, is rather unknown to the Serbian audience. Apart from poetry, the ‘locals’ presented reflections on drama and theatre in a paper by Igor Žunkovič, who analyzed the play *Kassandra* by Boris A. Novak. From this article, and even more so from the testimony of the author of the play himself, we find that the echo of the wars of the 1990s, as portrayed in this play, was met with a completely different response in Ljubljana than when it was performed in Belgrade. The same performance was received very warmly and enthusiastically in an area where war had recently been raging, while in Ljubljana it was received with reserve and coldness. This leads to the conclusion that an audience in a postsocialist society also perceives plays as a political gesture.

The papers of colleagues from Serbia deal with novels, which is also in complete accordance with the image created about this liter-



ary genre—as it was realized in Serbia in previous periods—among Slovenian readers. Marko Avramović discusses a new wave of Serbian novels, in which he finds references and memories of the avant-garde. He focuses on three novelists: Vladimir Pištalo, Mileta Prodanović, and Vladimir Tasić. Vladimir Gvozden discusses the Serbian novel from the perspective of historical themes, which has always been one of the most important thematic centres of the Serbian novel. Gvozden notes that in the late 1980s and 1990s, a direction that he metaphorically calls ‘reconstructive’ (Milorad Pavić, Vladislav Petković and Goran Petrović) is prevalent, while in the new millennium, he perceives a deconstructive direction as far as the historical theme of novels is concerned (he presents novels by David Albahari and Vladimir Tasić). Let me add that three of these authors have been living on the other side of the ocean for a long time (Pištalo in the US, Tasić and Albahari in Canada); dissent could be the topic of future meetings on literature emerging in the area of our former common country.

In the altered ideological, economic and geopolitical conditions, a new imagology is also emerging: the label ‘southern’ (bearing a meaning that is supposed to refer to the area of former Yugoslavia, with the exception of Slovenia) will probably have to disappear from the Slovenian language. This label now sounds just as ‘colonialist’ as the Italian label ‘slavo/sciavo,’ which denotes everything Slavic from Slovenia to Vladivostok. These developed, complete and strictly separated national literatures of the area covered by languages that emerged from the Shtokavian dialect also require the construction of new images of the Croatian, Serbian, Bosnian, and Montenegrin literature and culture.

Let me add a bit of personal experience from June 2019 in Padua,<sup>9</sup> when I attended a talk by a Russian scholar Donatella Possamai.<sup>10</sup> She spoke about nostalgia and erasing memories of the socialist period, of the period before 1989 in present-day Russia. I was surprised by the fact that the cultural climate, publishing activity and the position of literature in contemporary Russia essentially coincide with the situation in the area of former Yugoslavia. In spite of the differences that undoubtedly existed in all these fields between Yugoslav and Soviet

<sup>9</sup> On 7 June 2019, the University of Padua held a one-day meeting entitled “Fra nostalgia e rimozione: l’Europa Centro-Orientale prima e dopo il 1989”. No publication is forthcoming for the time being.

<sup>10</sup> The theses that Possamai presented orally in Padua are developed and substantiated in her book *Al crocevia dei due millenni. Viaggio nella letteratura russa contemporanea* (Padua: Esedra editrice, 2018).

socialism, today in all these countries of Eastern Europe, the concepts of culture, art and literature are completely neoliberal: everywhere literature and art as a whole is perceived as a creative industry that should survive on its own; the state is supposed to support only those manifestations that are at the same time good political propaganda for it. The only literature that is flourishing is of the kind that in the previous system was described as ‘trashy literature’: crime novels, chick lit, handbooks for various activities which are far removed from rational thinking, etc.

Of course, in the future it will be necessary to confront as many contemporary literary practices as possible. Because in the region that concerns us here, all national literatures are intended for a very limited number of readers, and because we are dealing with what are called ‘small literatures’ with a limited impact on the wider cultural space, it will have to be considered how these literatures are affected by this very limit, the border as such. In the book *Confini: l'altra Italia* (Brescia: Scholé, 2019, p. 183), author Cristina Benussi, a professor of Italian studies in Trieste, remarks that the image of Italian literature and culture that begins and ends in the centre of this country is substantially different from the image created from the perspective of its borders—especially from the Slovenian, Austrian and Swiss borders. Not only because of the minorities that are still numerous on both sides of the (former) border, but also because of the historical shifting of the borders and because of the ideological and political differences and even conflicts that were or are still present. Benussi questions the firm demarcation between the cultures of different nations and especially between national canons that do not take into account the influences from the borders of a certain national literature. This idea could become an impetus not only for new comparative research, but even for new readings of any national literature. In a small sample of the disparate receptions of the play *Kassandra*, we have already established the existence of significant differences in the perception of a certain characteristic within a national literature when it expands beyond the boundaries of one’s own national code. The postsocialist context almost requires the transcending of national canons simply because the ideological and political transition from socialism to capitalism, globalization and neoliberalism is a long process that began in the 1960s and is still ongoing. A certain parallel could be established between these long processes of social transition and the processes of renaming the national literatures in the area of the former Yugoslavia. It is true that, since the 1950s, Slovenia has had well-developed school

and university programs for the study of Slovenian literature, while the term 'Yugoslav literature' encompassed all programs for the study of South Slavic literature in a large part of Yugoslavia. It was not until the mid-1960s that this concept appeared in the plural form and the subject began to be called 'Yugoslav Literatures.' In the 1980s, however, a strong movement toward comparative studies of national literatures within the framework of Yugoslav literatures emerged in Zagreb. Between 1983 and 1987, Franjo Grčević edited three collections of such texts titled *Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti*,<sup>11</sup> and in 2011 Zvonko Kovač published *Međuknjiževne rasprave: poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti*.<sup>12</sup> The collections on postsocialism in literatures in the area of the once common language published so far in Croatia can probably be understood as a kind of continuation of the regional comparisons that originated there as early as the 1980s.

It should also be noted that in the area of languages that developed from the Shtokavian dialect (Serbian, Croatian, Bosnian, and Montenegrin), reviews and histories of national literatures are rather powerless in the face of the emergence of the multicultural realization of certain writers, i.e. writers active in multiple national cultures. Not only writers of previous generations (Ivo Andrić, Petar Petrović Njegoš, Vladan Desnica, etc.), but also some of today's writers publish and are present both physically and with their works in the Serbian, Croatian and Bosnian areas: Miljenko Jergović, Dubravka Ugrešić, Andrej Nikolaidis, Nenad Veličković, etc. Within Slovenian literature, a similar example is Josip Osti, a Slovenian and at the same time a Bosnian poet and writer. However, another phenomenon of multiple affiliation is gaining prominence, namely among the new 'dissidents,' i.e. writers who fled from the disintegrating Yugoslavia at a very young age or even as children and today live and write in foreign languages. They therefore belong to American (Alexander Hemon), German (Saša Stanišić, Marica Bodrožić, etc.) or French literature (Velibor Čolić), but also to Serbian, Croatian, Bosnian literature, etc. These and similar examples of transcending borders should become the subject not only of national, but also of regional comparative studies.

New borders are calling, demanding new and borderless approaches to comparative techniques that relate not only to literature but to cul-

<sup>11</sup> This and the following two collections with the same title were published in Zagreb by the Institute of Science of Literature at the Faculty of Arts and in Varaždin by the editorial board of the newspaper *Gesta*, 1983–1988 (Varaždin: Tiskara Varteks).

<sup>12</sup> This extensive book (433 pages) was published in Belgrade by Službeni glasnik.

ture in the broadest sense of the word. However, since all of this has happened along with a change in the ideological and political system from socialism to a brutal, neoliberal capitalism, it is important to keep an eye on both changes simultaneously.

# Listanje *Sarajevskih zvezkov* v spominskem zrcalu

Boris A. Novak

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana  
boris-a.novak@guest.arnes.si

*Članek je posvečen zgodovini Sarajevskih zvezkov, pogumnega, umetniško in intelektualno ambicioznega projekta ponovne graditve komunikacijskih mostov med pisatelji različnih narodov nekdanje Jugoslavije, ki so se po tragičnih vojnah znašli ločeni z visokimi mejami novonastalih držav. Avtor, slovenski pesnik, prevajalec in profesor primerjalne književnosti, je bil eden izmed ustanovnih članov uredništva te publikacije. Ustanovitelji Sarajevskih zvezkov, ki sodijo med najboljše pisatelje in intelektualce svojih jezikov in kultur, niso imeli nikakršnega namena ožvljati propadlo Jugoslavijo ali pa ustanoviti novo, tretjo Jugoslavijo (po kraljevini in socialistični federativni republiki). Njihova ambicija je bila v političnem smislu neprimerno skromnejša, v umetniškem, intelektualnem in etičnem smislu pa kar najvišja – literarno artikulirati stanje sveta ter eksistencialno počutje posameznika po koncu velikih utopičnih zgodb, razpadu jugoslovanskega projekta »bratstva in enotnosti« ter padcu socializma, velikega političnega projekta 20. stoletja, ki je najprej ideološko skrepenel v totalitaristično strahovlado, spričo spodletele demokratizacije pa se je v obdobju jugoslovanskih vojn še zadnjič vrnil kot vampir krvoločnega nacionalizma.*

Ključne besede: literatura in politika / Jugoslavija / jugoslovanske književnosti / literarne revije / *Sarajevski zvezki* / Evropa / Balkan / kulturna zgodovina / kulturna identiteta / nacionalizem / emigracija

*spominu Bogdana Bogdanovića, Jozefine Dautbegović, Aleša Debeljaka, Daše Drndić, Vojke Smiljanić Đikić, Mirka Kovača, Nikole Kovača, Tvrčka Kulenovića, Tarasa Kermaunerja, Predraga Matvejevića, pokojnim članicam in članom redakcije, sodelavkam in sodelavcem Sarajevskih zvezkov*

Ne more biti nobenega dvoma, da so *Sarajevski zvezki* najboljša jugoslovanska literarna revija vseh časov – paradoks tega prvenstva pa je v dejstvu, da so se *Sarajevski zvezki* zgodili šele po krvavi in tragični

vojni, ki je v devetdesetih letih razdejala Jugoslavijo. Še več: *Sarajevski zvezki* so postali možni šele po razpadu Jugoslavije, po padcu političnega sistema, ki je zapovedoval »bratstvo in enotnost« tudi na področju kulture in umetnosti. Pri književnosti je ta ideološka floskula trčila ob trdovratno bariero – jezikovne razlike. Ni naključje, da se je proces boja za samostojnost Slovenije začel v zgodnjih osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je jugoslovanska partijska nomenklatura, odtrgana od stvarnosti, v paničnem strahu pred prihodnostjo po Titovi smrti lansirala koncept »skupnih jeder« pouka književnosti na celotnem ozemlju Jugoslavije, ki bi imel pogubne posledice za pouk slovenske književnosti, saj bi bila velika večina imen slovenske literarne zgodovine kratko malo izbrisana.

Narava nekdanje federacije je sicer narekovala obstoj »zveznih«, »vsejugoslovanskih« kulturnih revij; prav zaradi dejstva, da so bile te revije politično motivirane in kontrolirane, pa niso bile kvalitetne; v njih so objavljali »uradni« pisatelji, v avtentičnih pisateljskih krogih pa niso veliko pomenile. Kvalitetne literarne revije so nastajale na polju »nacionalnih« kultur. In če so bile kvalitetne, so bile tudi odprte do drugih kultur ter prej ali slej obsojene na spopad s političnim sistemom, včasih pa tudi s kazenskim zakonikom, kot v primeru serije slovenskih disidentskih revij *Beseda*, *Revija 57* in *Perspektive*.

Paradoks kulturnega in umetniškega življenja v Jugoslaviji je bil, da t. i. *jugoslovanske kulture* nikoli ni bilo oziroma točneje: da je šlo za ideološki konstrukt, ki ni imel pokritja v stvarnosti jezikovnih, kulturnih in religioznih razlik kompleksne in nasprotij polne jugoslovanske državne tvorbe. Še večji paradoks s presenetljivo pozitivnimi umetniškimi in kulturnimi posledicami pa je bil, da so prav kulturne razlike izžarevale tisto vrednost, ki je bila v Jugoslaviji najzanimivejša in najplodnejša. Če je »*jugoslovanska kultura*« sploh kje bila, je bila – paradoksalno – prav v razlikah, v spoštovanju in čudenju drugim in drugačnim, prav zaradi razlik navdihujočim kulturam. Jugoslavija je bila svet v malem, zato je preseganje ozkih meja nacionalnih kultur pomenilo odpiranje v širši prostor, k drugim in drugačnim obzorjem.

Pomenljivo je dejstvo, da je pobuda za to revijo kmalu po koncu jugoslovanskih vojn prišla prav iz Sarajeva, mesta, ki je bilo izpostavljeno nečloveškemu trpljenju v letih 1992–95, in da smo vsi ustanovitelji takoj in s prepričanjem podprli naslov *Sarajevski zvezki*.

20. stoletje se je začelo in končalo prav v Sarajevu: strašni začetek najbolj strašnega stoletja v dosedanji zgodovini je bil atentat Gavrila Principa na nadvojvodo Franca Ferdinanda I. 1914 v Sarajevu, kjer se je strašno stoletje tudi končalo z nekajletnim obleganjem. Zgodovina

Jugoslavije je bila zgodovina 20. stoletja v malem: rodila se je po prvi svetovni vojni l. 1918, umrla pa je v agoniji jugoslovanskih vojn v devetdesetih letih: obe osmrtnici, tako Jugoslaviji kot 20. stoletju, so pisali ostrostrelci, ki so s hribov okoli Sarajeva pobijali civiliste, svoje dočerajšnje sosede.

Zato ni moglo biti drugače, kot da se revija, ki je po krvavem razpadu Jugoslavije ponovno zbrala cvet avtoric in avtorjev različnih narodnosti nekdanje federalne države, imenuje *Sarajevski zvezki*, s sedežem redakcije – kje neki? – prav v Sarajevu. S tem simboličnim imenom smo člani/-ce redakcije ter vse sodelujoče avtorice in avtorji izrazili spoštovanje Sarajevu kot prestolnici bolečine, kar je že samo po sebi impliciralo kritiko nacionalističnih ideologij, ki so povzročile tragične vojne.

In ker so te vojne s svojo krvavo pisavo nazorno pokazale, kam pelje politična absolutizacija principa ene in edine nacije ter zatiranje drugih, smo ime revije na naslovnica vseh števil vseh natisnili večjezično: z belimi majuskulami na sivi podlagi smo dali enak poudarek petim jezikovnim variantam, ki smo jih vseskozi doživljali kot enakopravne: *Sarajevske sveske* (bosansko) – *Sarajevske bilježnice* (hrvatsko) – *Сарајевске свеске* (srbsko) – *Sarajevski zvezki* (slovensko) – *Сарајевски тетрапки* (makedonsko), na naslovnici pa je vselej bil natisnjen tudi angleški prevod *Sarajevo Notebook* ter prevodi v devet drugih jezikov.

Pobudnica *Sarajevskih zvezkov* je bila gospa Vojka Smiljanić Đikić (1932–2016), bosanska pesnica, prevajalka in publicistka. Pomembne so njene pesniške zbirke *Pepelnica* (1997), *Druga dežela* (*Druga zemlja*, 2000) in *Prevajanje morja* (*Prevodenje mora*, 2004), še posebej pa velja omeniti baladno pesnitev *Knjiga mrtvih Smiljanićev v Sarajevu* (*SZ*, št. 32–33, 2011), pretresljivo spominsko pričevanje o strašni usodi večine Vojkinih prednikov in sorodnikov, ki so jih nacisti pobili med drugo svetovno vojno. Ta pesnitev se s svojo tragično intonacijo vpisuje v veliko tradicijo balad in elegij v bosanski literarni zgodovini, kakršna je *Stojanka, mati Knežopoljka* Skenderja Kulenovića.

Okoli Vojke Smiljanić Đikić je stal krog vrhunskih bosanskih pisateljev in intelektualcev. Dobro sem jih poznal, z nekaterimi sem sodeloval in prijateljeval že pred vojno, vsi pa so bili na seznamu humanitarne pomoči, ki sem jo organiziral, najprej v imenu Slovenskega, potem pa tudi Mednarodnega Pena. Svetovna pisateljska organizacija jo obravnava kot eno izmed največjih humanitarnih akcij v svoji zgodovini.

Skozi celotno zgodovino *Sarajevskih zvezkov* je Vojka Smiljanić Đikić požrtvovalno in inovativno igrala vlogo izvršne urednice, funkcijo glavnega in odgovornega urednika pa je nadvse odgovorno, korektno in z velikim poslušom za vse mogoče razlike med člani redakcije in

sodelavci opravljal Velimir Visković, hrvaški literarni zgodovinar in publicist, sicer univerzitetni profesor in visoko profilirani urednik Hrvaške enciklopedije. Med ustanovitelji *Sarajevskih zvezkov* sva bila tudi Aleš Debeljak in podpisani, pozneje pa se je pridružil tudi Mitja Čander.

Že pred izidom prve številke je Vojka s svojimi diplomatskimi sposobnostmi in izjemno prepričljivostjo priskrbela finančno podporo Bosne in Hercegovine, Švedske, Norveške, Finske, Švice, Francije, Portugalske, Španije in Velike Britanije. Še posebej pomembna je bila v naslednjih letih izdatna norveška subvencija, sicer v okviru pogodbe med to skandinavsko državo in Evropsko unijo, po kateri je Norveška kompenzirala dostop na evropski trg s subvencioniranjem kulturnih projektov. Izdajatelj *Sarajevskih zvezkov* je bil Mediacentar Sarajevo, katerega direktor Boro Kontić je bil strastno predan našemu projektu. Slovenija se je tudi plodno vključila v to podporno mrežo; nekaj let je bila pomoč Slovenije ključna tudi organizacijsko in logistično. Pri tem velja hvaležno omeniti razumevanje, ki sta ga za potrebe *Sarajevskih zvezkov* izkazala dr. Dimitrij Rupel kot zunanji minister RS in dr. Janez Potočnik kot komisar Evropske komisije za širitev EU, znanost in okolje, zato sta z uvodnikoma nagovorila mednarodno občinstvo v obeh angleških številkah *Best of Sarajevo Notebooks* – Rupel v številki 18 (2008), Potočnik pa v številki 34 (2011). V tem obdobju je velik del skrbi za organizacijo in logistiko prevzela Študentska založba (Beletrina), sedež uredništva pa je še ostal v Sarajevu. Za gladko funkcioniranje te mednarodne revije, ki je delovala v zelo kompleksnih in kompliciranih mednarodnih razmerah, si je z velikim čutom odgovornosti in z brezhibno profesionalnostjo prizadeval Mitja Čander kot »dvojni agent« *Beletrine in Sarajevskih zvezkov.*

Finančna podpora različnih držav, ki je bila v prvih letih spodobna (prispevki so bili celo honorirani), je polagoma, iz leta v leto, kopnela. Sestava redakcije se je menjavala in se skozi leta tudi večala. Nekateri člani in članice so zaradi različnih razlogov, tudi političnih, izstopili iz uredništva, vendar je treba priznati, da smo kljub različnim pogledom na določena vprašanja delovali kot nenavadno dobro uigrana ekipa. Razlike v pogledih smo večinoma zdržali modro in dostojanstveno, pogosto tudi z dobršno mero humorja, ironije in avtoironije. Prioriteta, ki smo jo vsi čutili kot kategorični imperativ, je bila ponovno navezovanje pretrganih literarnih, kulturnih in osebnih vezi. V primerjavi s tem imperativom so bile estetske in ideološke razlike manj važne.

Zaradi finančnih in organizacijskih razlogov so bile številke izjemno obsežne; sleherna med njimi je pravzaprav tvorila zbornik, in tej nujnosti smo prilagodili tudi uredniški koncept rubrik. Največji problem



je bila distribucija števil, saj zaradi pretrganih komunikacijskih mrež in pomanjkanja sredstev pošiljanje izvodov po pošti ter njihova prodaja po knjigarnah novih državnih prestolnic ni bila mogoča; zato smo morali nenehno tihotapiti te izjemno težke izvode čez nove državne meje in jih deliti objavljenim sodelavcem, knjižnicam in novinarjem.

Tu so imena članic in članov redakcije v različnih obdobjih, navedena po abecednem zaporedju tako držav kot priimkov:

– iz BiH publicisti in univerzitetni profesorji Zdravko Grebo, Enver Kazaz in Tvrtko Kulenović, pisatelj Dževad Karahasan, kritik, prevajalec in diplomat Nikola Kovač, pisateljica Alma Lazarevska, literarna zgodovinarica Andrea Lešić, publicist Senadin Musabegović, prevajalec Zoran Mutić ter pesnik Marko Vešović;

– iz Črne Gore pesnik Balša Brković in pisatelj Andrej Nikolaidis;

– s Kosova pesnik in publicist Basri Kapriqi;

– iz Makedonije pesnica Ljiljana Dirjan, pesnica in literarna komparativistka Elizabeta Šleva ter publicist Robert Alagjovovski;

– s Hrvaške zgodovinar Ivo Banac, pesnica Ana Brnardić Oproiu, pisateljici Daša Drndić in Ivica Duhović-Žaknić, pisatelj Miljenko Jergović (sicer rojen v Sarajevu), pisateljica in profesorica književnosti Julijana Matanović, pesnica in pisateljica Sibila Petlevski ter dramatik Slobodan Šnajder;

– iz Slovenije pesnik in profesor sociologije Aleš Debeljak, urednik in publicist Mitja Čander ter podpisani;

– iz Srbije pesnik Jovica Aćin, pisateljica Ljubica Arsić, literarni zgodovinar Tihomir Brajović, prevajalka Drinka Gojković, publicist Zoran Hamović, esejistka in prevajalka Milica Nikolić, pisatelj Radoslav Petković, pisatelj in profesor književnosti Mihajlo Pantić, publicistka in univerzitetna profesorica Tatjana Rosić, umetnostni teoretik Miško Šuvaković, pesnik in literarni zgodovinar Gojko Tešić ter pisatelj Dragan Velikić.

Sekretar redakcije je najprej bil Zoran Mutić (odličen prevajalec, ki je zavetje pred vojno našel v Ljubljani, po vojni pa je bil prevajalec Sodišča za vojne zločine na območju nekdanje Jugoslavije v Haagu), nato pa dolgo vrsto let prijazna Aida El Hadari-Pediša. Vesel sem, da se je našega simpozija udeležil tudi briljantni prof. dr. Tihomir Brajović z Univerze v Beogradu, dvojni kolega, tako po stroki kot po redakciji *Sarajevskih zvezkov*.

Prva številka je izšla l. 2002; v embrionalni obliki je vsebovala celoten konceptualni diapazon *Sarajevskih zvezkov*. Visković je v »Uvodniku«  
zapisal:

Nacionalistične elite, ki so imele svoje ideologe prav v literarnih krogih, so vsilile »govorico sovraštva« kot zaželen model odnosa do sosednjih, dočerašnjih t. i. bratskih narodov. Po koncu vojn se na teh tleh še zmeraj vzdržuje stanje »hladne vojne« na področju kulturnih stikov. (Visković, »Uvodnik« 7)

Ena izmed stalnih rubrik *Sarajevskih zvezkov* je bila *Dialog*. Že v prvi številki sta Dane Zajc in Aleš Debeljak visoko postavila kriterije literarne vrednosti in osebne iskrenosti tovrstnega dialoga. V drugi številki, ki je izšla l. 2003, sledi *Dialog* srbskih pisateljev Davida Albaharija in Mihajla Pantića.

Od druge številke naprej je značilnost *Sarajevskih zvezkov* vsakokratni tematski sklop. Prvi med njimi je posvečen *Ženski pisavi*, kar je vzpostavilo nujno potrebno protiutež divjanju patriarhalnega nasilja v jugoslovanskih vojnah. (Ob tem le pripomba: feministično gibanje se je v prostorih nekdanje Jugoslavije nujno soočilo s strašnim moralnim bremenom množičnih posilstev, ki so prisilila mednarodno pravo, da posilstvo prvič v zgodovini opredeli kot vojni zločin.) Sklop je pripravila ter uvodno razmišljanje prispevala Jelena Lukić (*Žensko pisanje in ženska pisava v devetdesetih letih*), Andrea Zlatar je analizirala poetiki hrvaških pisateljic Irene Vrkljan in Daše Drndić, Lada Čale Feldman se je posvetila adaptaciji *Medeje* hrvaške dramatičarke Ivane Sajko, Nirman Moranjak Bamburač je v članku »Signature smrti in etičnost ženske pisave« razgrnila položaj bosanskih pisateljic, Vladislava Gordić Petković se je posvetila srbski ženski prozi devetdesetih let, Biljana Dojčinović Nešić romanekski poetiki Ljubice Arsić, Tatjana Rosić *Slovarju* Branke Arsić (*Postmoderne strategije zapeljevanja in tradicija/ bodočnost 'ženske pisave'*), Jasna Koteska pa je prispevala razmišljanje »Makedonska ženska književnost od asimbolike k feminizmu«.

Nosilni tematski sklop 3. številke (2003) je bil *Pisatelji na meji (Pisci na granici)*, ki sem ga uredil podpisani. V uvodniku v ta tematski blok, naslovljenem »Zakaj 'pisatelji na meji'« (*»Zašto 'pisci na granici'«*) sem med drugim zapisal:

Identiteta nikoli ni monolitna, zaprta, nespremenljiva, enkrat za vselej dana posamezniku in skupnosti, temveč je večplastna, odprta, kompleksna, spreminljiva. Tematski sklop z naslovom *Pisatelji na meji* je koncipiran z željo, da damo besedo tistim pisateljem, ki so s svojo osebno in/ali literarno usodo navezani na dva ali več kulturnih prostorov. [...]

Noben narod ni nikoli etnično čist (hvala bogu!). Njegova ustvarjalna moč je odvisna od zmožnosti, da vase vključi druge in tuje elemente ter se na ta način odpre v svet. Absolutizacija etnične čistosti je prizadejala veliko zla prostorom nekdanje Jugoslavije. [...]

Kljub neizbežnim političnim konotacijam naš namen z objavo tematkega sklopa *Pisatelji na meji* nikakor ni političen. [...] Države nastajajo in propadajo, po vsaki vojni se zemljevidi menjavajo in popravljajo, notranja geografija pisatelja pa ostaja nespremenjena: njegova čustvena in kulturna izkušnja z določenim življenjskim okoljem ostaja izvir njegovega navdiha. Identiteta ne izvira iz političnih proklamacij, ampak iz kulturnega in čustvenega spomina. [...]

Naslov *Pisatelji na meji* pa izžareva še en pomen: prepričani smo, da se nove in plodne umetniške in kulturne pobude ne porajajo v središču zgodovinskega dogajanja, ampak na njegovem robu, *na meji*. (Novak, *Pisci* 33–35)

Sibila Petlevski, hrvaška pisateljica makedonskega rodu, ki piše tudi v angleščini, je v boleče iskrenem zapisu »Literarno iskanje izgubljene resnice in identitete« zapisala: »*Svojo identiteto doživljam kot pravico do izbora: ne nujno do izbora iz vnaprej ponujenega materiala svoje lastne genetske in kulturne dediščine.*« (54)

Veliki srbski pisatelj in publicist Bora Čosić, avtor duhovitega in pretresljivega, odmevnega romana *Vloga moje družine v svetovni revoluciji* (1969) ter izjemne teoretične knjige *Mixed media* (1970), s katero je globoko vplival na jugoslovanska avantgardistična raziskovanja v sedemdesetih letih, je v šokantnem nasprotju z očarljivim humorjem, ironijo in avtoironijo svojega literarnega in teoretičnega pisanja podal boleče streznjujoč odgovor na strašno vprašanje, ki muči slehernega izgnanca in ki ga je postavil v naslov svojega razmišljanja »Vrnitev iz izgnanstva«:

Zdaj, ko se mnogim ljudem v Srbiji zdi, da je zmagala nekakšna demokracija, me včasih kdo povpraša, ali se bom vrnil tja, v svojo deželo. Zveni, kot bi imel s svojo domovino podpisano nekakšno pogodbo z mnogimi preciznimi postavkami. Katerih se morava držati tako jaz kot država moje preteklosti. In če gredo tam stvari na bolje, da bi se tudi sam moral priključiti temu izboljšanju. Toda ko sem od tam odhajal, nisem, kolikor se spomnim, ničesar podpisal. [...]

Potem pa se moram spomniti, v kateri prostor naj bi se sploh vrnil. Zato ker sem del tistih tal, čeprav v najmanjši možni količini, odnesel s seboj, zato tam, na kraju mojega nekdanjega življenja, ni ničesar več. Zato si ves čas predstavljam, da hodim po svojih lastnih tleh, ki so le delno preseljena sem. Gostoljubna tla moje nove dežele na severu so se malce razmaknila, da bi se vanje lahko umestil del mojih starih tal. To se itak dogaja pri dramatičnih preobratih, tistih tektonskih, ko cele planine drsijo v neznano smer, nekdanje doline pa se zapirajo kot strani prebrane knjige. [...]

Zato se jaz ne morem več vrniti v prostor svojega nekdanjega življenja, kakor stari filozof ni mogel dvakrat stopiti v isto reko. (55–57)

David Albahari je svoj esej »Meje« začel s trenutkom lastnega padca v resnico zgodovine:

O mejah sem začel razmišljati na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja. Pred tem nisem verjel tistim, ki so trdili, da obstajajo. [...] Pisatelj, denimo, se lahko počuti kot Srb ali kot Jud, ne da bi karkoli od tega zaznamovalo prozo ali poezijo, ki jo piše. Kafka je primeren primer: če rečemo, da je bil Jud, ki je v Pragi pisal na nemškem jeziku, kam ga bomo uvrstili? [...] Kadar, denimo, Kundera piše v francoščini, je on češki ali francoski pisatelj? In ko *Škvorecki*, ki je kanadski državljani, piše v češčini, mar je on etnični kanadski pisatelj, ki obstaja zahvaljujoč politiki multikulturalizma, ali češki pisatelj, ki se ne želi več vrniti domov? (59–62)

Kdor pozna biografski kontekst življenja in dela tega senzibilnega pisatelja, bo seveda razumel, da David Albahari z modro diskretnostjo tu pravzaprav govori o sebi. Po nekaj letih bivanja v Kanadi, kamor se je zatekel v devetdesetih letih, se je Albahari vrnil v Beograd.

Mimogrede: Susan Sontag, ki sem ji pred njenim odhodom v Sarajevo med vojno prek Karen Kennerly, izvršne direktorice Ameriškega Pena, poslal dolgo pismo z natančnimi razlagami boleče kompleksne situacije v obleganem mestu, vključno s seznamom pisateljev, ki smo jim iz Ljubljane pošiljali pomoč, mi je v poznejši korespondenci zatrjevala, da evropske države niso najbolj primerna destinacija za izgnanstvo sarajevskih pisateljev, češ da je kultura starega kontinenta že tako etabliрана, da lahko pisateljski imigranti računajo kvečjemu na delo taksistov, ne pa na možnost pisateljskega udejstvovanja. Trdila je, da so za pisatelje na begu najprimernejše tiste države, ki so se pred sto leti tudi same formirale z doseljevanjem ekonomskih in drugih emigrantov – se pravi ZDA, Kanada in Avstralija. Susan Sontag, ta velika duša, se je še posebej angažirala pri iskanju zavetja za narodnostno mešane družine, med drugim pri dramatičnem reševanju mojih dragih prijateljev, štiričlanske družine Gorana in Amele Simić. Amela je bila prevajalka Susan Sontag med njenim bivanjem v obleganem Sarajevu, pesnik Goran Simić pa je kot predsednik srbskega kulturnega društva bil neformalni vodja tistih Srbov, ki so ostali lojalni bosanski vladi. Goran in pesnica Ferida Duraković sta bila požrtvovalna in korektna razdeljevalca pomoči, ki smo jo pošiljali iz Ljubljane.

V tem kontekstu velja s spoštovanjem omeniti velikodušno pomoč, ki jo je v Sarajevo iz Nemčije prinašala Maruša Krese (1947–2013). Zanimivo je, da se je ta izkušnja zapisala bolj v njeno poezijo kot prozo. Šele pred kratkim, l. 2019, so njene izbrane *Pesmi* doživele natis v Sloveniji, pri založbi Goga, saj je Maruša Krese vse svoje pesniške zbirke

objavila v Avstriji, tudi zaradi nestrinjanja z nacionalizmom, ki je po razglasitvi samostojnosti Slovenije dolgo prevladoval v našem kulturnem življenju.

Dragan Velikić, eden izmed tistih srbskih pisateljev, ki so se pogumno uprli Miloševići ideologiji in nasilni praksi, je v vrsti svojih romanov artikuliral fenomen tujstva, izgnanstva in tragične nostalgije, začevši že s svojim romanesknim prvencem *Via Pula* (1990). V »Postscriptumu« k eseju »Meja, identiteta, literatura« Velikić s posluhom detektira domotožje kot eksistencialno stanje izgnancev, ki živijo v dveh stvarnostih hkrati:

Sprehajam se po ulicah Berlina, mesta, v katerem trenutno živim, in nena doma med fasadami hiš, mimo katerih hodim vsak dan, vznikne hiša, ki je tu nikoli ni bilo, ki je nihče razen mene ne vidi, ker se ta hiša pravzaprav sploh ne nahaja v Berlinu, ampak v Beogradu, mestu, v katerem sem rojen in v katerem sem preživel največji del svojega življenja. Ta hiša je skočila iz preteklosti, ki nikakor ne preteče in ne odteče in se je ugnedila tukaj, v Berlinu, porajajoč na ta način neko le meni vidno berlinsko ulico, neki le meni dostopen svet. To je torej stvarnost. Niz intimnih prizorov, zbirka privatnih občutkov, nestalna zbirka, ki se vsak dan menjava, ki spreminja tudi mene in mi ne dovoli, da bi zanesljivo vedel, kje sem, v katerem mestu in v katerem času. (70)

Podpisani sem v tematskem bloku *Pisatelji na meji* sodeloval z esejem »Besede, ki tečejo proti toku časa«, kjer na poetičen način reflektiram svojo razpetost med Beogradom, mestom svojega otroštva, ter Slovenijo svojega poznejšega življenja: »*Ne morem drugače, kot da sebe povsem enačim s časom. Jaz sem čas. Odkar se zavedam sebe, se dogajam v času. [...] Jaz sem čas, zgodovina pa se name spušča kakor ptica roparica na svoj plen.*« (Novak, »Besede« 125)

Številka 4 (2003) je bila osredotočena na temo *Književnost in nacionalistična ideologija*. Visković je v uvodnem eseju s pomenljivim in udarnim naslovom »Ideologi zločina« poudaril:

V osemdesetih letih je bil očiten proces politizacije literarnih, filozofskih, novinarskih in drugih (akademij, PEN klubov itd.) združb intelektualcev. Bilo je jasno, da gre za obdobje krušenja socialističnega družbenega reda, ki je temeljil na vodstveni vlogi komunistične partije, vendar še ni obstajala politična oziroma strankarska infrastruktura, ki bi se pojavila kot alternativa. V tem trenutku so alternativno vlogo prevzele literarne in intelektualne združbe. (65)

Sijajna srbska teatrologinja Mirjana Miočinović, prva žena Danila Kiša, lucidna in pogumna intelektualka, je tu objavila »Poziv k previdnosti v odnosu do pisateljskega poklica«:

Ta magična avra, ki jo je svet že na veliko snel z glav svojih pisateljev in intelektualcev, poučen z njihovimi velikimi izdajstvi, pa še naprej krasi glave pisateljev iz teh naših prostorov, pa naj si bodo srbski, bošnjaški ali hrvaški, še naprej so neke vrste vrači – ranocelniki, učitelji, ki nam povedo, kaj moramo narediti, ki nam tolmačijo pomen pojavov in vsega, kar se za njimi skriva. (83)

Predrag Matvejević (1932–2017), pisatelj, publicist in mislec mednarodnega formata, katerega *Mediterranski brevir* je preveden v številne jezike, je bil v jugoslovanskih časih eden izmed pionirjev boja za svobodo izražanja, disidentska vloga pa mu je bila usojena tudi v obdobju samostojne Hrvaške, ko ga je nacionalistično naravnana oblast predsednika Tuđmana sodno preganjala zaradi kritičnih izjav, tako da se je iz Rima, kjer je predaval književnost (tudi slovensko) na slavističnem oddelku univerze La Sapienza, vrnil v Zagreb šele proti koncu življenja. Svoj »Predlog za razmišljanje« je začel *in medias res*:

Ni prvič v zgodovini Evrope, da se nacionalna kultura sprevrže v ideologijo nacije. Tovrstna ideologija izdaja in ponižuje samo kulturo. V njenem imenu so se zgodili zločini. [...] Del inteligence, opit z nacionalizmom, nosi krivdo za to, kar se je zgodilo. Imena krivcev nam niso neznana. Živijo med nami. (69)

Klanjam se spominu Predraga Matvejevića. Ure dolgih in vselej prekratkih pogovorov s tem plemenitim, pogumnim, modrim, očarljivim človekom, ponavadi med okusnimi mediteranskimi večerjami v Parizu in Rimu, Zagrebu in Ljubljani, sodijo med lepe ure mojega življenja.

Enako ostra je Slavenka Drakulić, hrvaška pisateljica, ki je bila skupaj z Dubravko Ugrešić in nekaterimi drugimi intelektualkami deležna medijskega linča (imenovali so jih »čarovnice«), češ da izdajajo domovino v času obrambne »domovinske vojne«, kar je obe pisateljici pognalo v izgnanstvo:

Radovan Karadžić je zloglasni srbski vojni zločinec, ki ga išče Mednarodno sodišče v Haagu. Obenem je psihiater in pesnik. Edvard Limonov je manj znan od Karadžića, vendar je tudi on prišel na slab glas, potem ko je s strojnico streljal po Sarajevu s hriba nad mestom, o čemer so poročali svetovni mediji. Ni treba poudarjati, tudi on je pesnik. Karadžić ni sam in ni niti izjema. Tekst bi lahko, na primer, pričela tudi s hrvaškim režiserjem Slobodanom Praljkom, ki je ukazal uničenje štiri stoletja starega mostu v Mostarju. (71)

Na dan zaključka redakcije tega članka sem izvedel, da je »Edička« Limonov umrl. Tudi podleži namreč umirajo.

Filip David, srbski judovski pisatelj in dramaturg, je bil neustrašen kritik Miloševićevega nacional-stalinizma. V članku »Nacionalizem

kot ideologija« takole detektira »večno vračanje istega« po padcu Miloševića:

Preteklo je že več kot tri leta od padca Miloševićevega režima in zmage 'demokratske revolucije' v Srbiji, še zmeraj pa ni veljavne analize vsega tistega, kar se je dogajalo v temnih časih nacionalističnega populizma, ni javne kritike vloge škodljivcev, ki so jo odigrali vplivni intelektualci, pisatelji, slikarji, glasbeniki, znanstveniki, filozofi pri nastajanju in razvoju režima, odgovornega za nesrečo, ki je zadela velik del nekdanje Jugoslavije. (77)

Filip David se pri analizi naslanja na koncept *palanke* (neprevedljiv izraz, približen opis bi bil »provincialno, malomeščansko mestece«), ki ga je razvil legendarni srbski mislec Radomir Konstantinović v prelomni knjigi *Filosofija palanke* iz l. 1969. Mimogrede: ta ključna analiza je v zadnjem času ponovno deležna posmehljivega razvrednotenja s strani srbskih nacionalistov, na kar v svoji apologiji Konstantinovića upravičeno opozarja Latinka Perović. S pridom pa se Filip David sklicuje tudi na pionirsko kritiko služnosti intelektualcev nacionalistični vulgarnosti, ki jo je Julien Benda napisal že daljnega leta 1927 v knjigi *La trahison des clercs*, kar so svojčas površno prevajali kot *Izdajstvo uradnikov*, v skladu z avtorjevo intenco rabe srednjeveškega pomena besede *clerc* (»pisar«) pa pravzaprav pomeni *Izdajstvo intelektualcev*.

V kontekst analize teme *Književnost in nacionalistična ideologija* sodi tudi dolg pogovor, ki sem ga opravil s Tarasom Kermaunerjem, naslovljen »O komunizmu in nacionalizmu, književnosti in politiki, Sloveniji in Jugoslaviji, bolečini in Bogu« (19–61), v katerem Kermauner razgrinja polemično stališče do slovenskih nacionalistov. Prav v obdobju, ko so se odnosi v jugoslovanski federaciji začeli resno krhati in se je Društvo slovenskih pisateljev uprlo diktatu ponovne ideološke unifikacije tako kompleksne državne tvorbe, *Nova revija* pa je februarja 1987 objavila 57. številko s prelomnimi *Prispevki za slovenski nacionalni program*, je Kermauner začel objavljati kritike slovenskega nacionalizma (»gentilizma«), kar je nato strnil v dveh medsebojno povezanih knjigah, *Pismo slovenskemu prijatelju* in *Pismo srbskemu prijatelju* (oboje 1989), v katerih je opozoril, da princip bratske ljubezni, ki jo nacionalistična ideologija dviga na vrednostni piedestal, pomeni smrtni objem in bratomor. Njegova analiza se je nekaj let pozneje, ob izbruhu jugoslovanskih vojn, izkazala za preroško, vendar je ob izidu pripeljala do ostrih polemik med Kermaunerjem ter vodilnimi filozofi in pisatelji *Nove revije*. Moj položaj je bil paradoksalen: kot eden izmed ustanoviteljev *Nove revije* sem po odstavitvi odgovornega urednika Dimitrija Rupla in glavnega urednika Nika Grafenauerja zaradi proskribirane 57. številke

postal – na predlog uredništva in zbora sodelavcev – vršilec dolžnosti glavnega in odgovornega urednika *Nove revije*. Edini spor, ki sem ga v tem skrajno napetem in z veliko medsebojno solidarnostjo zaznamovanem obdobju imel s »trdim jedrom« *Nove revije*, je zadeval prav objavljane kritičnih Tarasovih analiz. Iskreno povedano, sem tu kratko malo vsilil svojo voljo in naprej objavljaj Tarasa.

Povsem logično je, da je na straneh *Sarajevskih zvezkov* nenehno odzvanjala nedavno končana vojna. Velik del objavljene proze in poezije je poskušal umetniško artikulirati še sveže rane in grobove, tej travmi pa je bil posvečen tudi intenziven miselni napor. Eden izmed rezultatov je bil v 5. številki (2004) tematski sklop *Vojna pisava (Ratno pismo)*. Nirman Moranjak Bamburač v članku »Ali je kaj vojne v vojni pisavi?« zastavlja temeljno vprašanje možnosti in nemožnosti govora o vojni po vojni. Tako kot je Adorno sežeh vso grozo druge svetovne vojne v stavku, da »po Auschwitzu poezija ni več možna«, je bosanska profesorica zajela stisko pričevanja o vojni »med molkom in kletvico«, kot se glasi podnaslov (79).

V dvojni številki 6/7 (2004) so *Sarajevski zvezki* načeli veliko in občutljivo temo – *Nevropska Evropa*. Uvodni tekst s pomenljivim naslovom »Vzhod, 'temna stran' Evrope« je prispeval – kdo drug?! – Aleš Debeljak. Izjemno zabaven, a z dvojnimi dnom temne resnice, je esej Andreja Blatnika »Mickey Mouse potuje na Vzhod« s podnaslovom »Kulturne spremembe v postkomunistični Evropi«, kjer s pomočjo disneyjevskega imaginarija metaforično opiše kulturne spremembe v nekdanjih socialističnih državah po političnih spremembah. Razliko med »pred« in »potem« udarno definira s formulacijo »komunistična represija, postkomunistična depresija« (145). Dragan Velikić je naslovil svoj duhoviti in grenki esej s pomenljivim naslovom »Evropa 'B'« (149).

Hrvaški filozof Žarko Paić je svojo analizo »Prevladovanje Zahoda?« podnaslovil kot »Zablode okcidentalizma«, ki ga definira kot površno ideološko kritiko Zahoda:

S prevzemanjem že zaključenega koncepta Saidove kritike orientalizma sta avtorja Avishai Margalit in Ian Buruma objavila kontroverzen esej, naslovljen Occidentalism. Za njiju je pojem okcidentalizma kratko malo vsota podob in idej o Zahodu v glavah tistih, ki ga sovražijo. Esaj izhaja iz teze, da je sedanje sovraštvo Vzhoda do Zahoda, pri čemer se to nanaša predvsem na dežele t. i. Tretjega sveta ob levičarskih in desničarskih kritikah Amerike v Evropi, rezultat zgodovinske tendence boja zoper univerzalizem razsvetljskega projekta novega veka. (169)



V kontekstu vseh teh tem smo neizogibni in neusmiljeni refleksiji morali izpostaviti tudi pojma *Balkana* in *balkanizacije*.

Pojem *balkanizacija*, ki ga je mednarodna politična terminologija pogosto uporabljala ob prelomu 19. in 20. stoletja (nedvomno v zvezi z dramatičnimi zgodovinskimi konflikti, ki so prek dveh balkanskih vojn pripeljali do prve svetovne vojne), je sto let pozneje doživel reaktualizacijo, ker je žal posledica tragičnih vojn na ozemlju nekdanje Jugoslavije. *Balkan* je ponovno postal karseda negativen in celo zaničljiv pojem, kar se vidi tudi po tem, da se ga vsi otepajo: Italijani in Avstrijci trdijo, da se Balkan začinja na meji s Slovenijo, Slovenci trdijo, da se Balkan začinja na meji s Hrvaško, Hrvati trdijo, da se Balkan začinja na meji s Srbijo, Srbi sprejemajo izraz *Balkan* le kot zemljepisno, ne pa tudi politično oznako za svojo družbeno stvarnost itd. itd. Za časa skupnega življenja v federalni Jugoslaviji smo Slovenci pojem *Balkan* razumeli kot slabšalen simbol za kulturno, ekonomsko in politično zaostalost, kot prostor, kjer vladajo čustva, ki so večinoma divja in agresivna, kot nasprotje zaželenemu principu racionalnega urejanja medčloveških razmerij ... Skratka: *Balkan* je v nerefektiranem vsakdanjem žargonu učinkoval kot simbolno nasprotje edino zveličavnemu pojmu *Evrope* (v smislu *Zahodne Evrope*, od osemdesetih let dalje tudi *Srednje Evrope*), kamor Slovenci tako radi projiciramo svojo zgodovinsko in kulturno pripadnost. Zato smo nekoliko nejevoljni, da nas politični žargon administracije Evropske unije uvršča na *Zahodni Balkan*, kakor se glasi najnovejša geopolitična oznaka.

V kulturi južnoslovanskih narodov je pojem *Balkan* doživljal tudi pozitivna ovrednotenja; spomnimo se pojma »*balkanskega barbarogenija*«, ki ga je srbski avantgardist Ljubomir Micić lansiral v dvajsetih letih, pesmi »Krvava pravljica« (»Krvava bajka«) srbske pesnice Desanke Maksimović o nacističnem streljanju otrok 21. 10. 1941 v Kragujevcu, na *brdovitem Balkanu*, ali pa hvalnice »Balkane moj« zagrebške rock skupine Azra v osemdesetih letih. Vendar je vrtinec zgodovine odpihnil te pozitivne vrednostne artikulacije in v splošni zavesti uveljavil razumevanje Balkana kot sinonima za zlo. Diametralno nasprotna je idealizacija Balkana, značilna za t. i. jugonostalgijo, ki pa je prav tako slepa za zgodovinsko realnost ter nagnjena k idealiziranju nekdanjega »*bratstva in enotnosti*«, ne da bi razumela, da je ideološko povzdigovanje sožitja zabrisovalo realne probleme in zgodovinske rane ter bistveno prispevalo k temu, da je Jugoslovanska »ljudska« armada – dinozavrski ostanek virulentnega stalinizma – v smrtonosnem objemu z Miloševićevim nacionalizmom l. 1991 pahnila Balkan nazaj h krvavemu pomenu svojega imena.

Imaginarij Balkana je z lucidnostjo in občutljivostjo, ki še danes vzbujata občudovanje, zahodnim kulturam približala angleška pisateljica Rebecca West z obsežnim potopisom »Črno jagnje in sivi sokol« (*Black Lamb and Grey Falcon*), ki je sad njenih potovanj po Jugoslaviji proti koncu tridesetih let. Sicer pa zahodna javnost uporablja pojem Balkan kot oznako za regijo, kjer vladajo neusmiljeni spopadi na podlagi etničnih in religiozних razlik. Mediji v Zahodni Evropi in Severni Ameriki so pogosto definirali vojne v nekdanji Jugoslaviji kot *plemenske vojne* (»tribal wars«). Ta oznaka vsebuje prezirljiv podton in je rezultat prikrite arogance domnevno civiliziranega sveta, ki se zgraža nad primitivnimi razlogi za te vojne, fanatično zaslepljenostjo bojevnikov in njihovimi krvavimi metodami.

V malone vsaki številki smo objavili tudi rubriko (ponavadi kot uvodnik), ki se je na jezikih, ki jih slovanski lektorati na svetovnih univerzah zdaj poučujejo pod skupno kratico BCMS (Bosnian, Croatian, Montenegrin, Serbian) imenovala »U PRVOM LICU«, v slovenščini pa bi se glasila z zgoščeno eleganco pojma »PRVOOSEBNO«. V številki 6/7 jo je zapolnil Mirko Kovač (1938–2013) s pretresljivimi spomini na vprašanje svoje identitete – »Hrvat po očetu, Črnogorec po materi, ki ga je dojila muslimanka« (13) – ter na različne obtožbe in grožnje, ki jih je bil deležen zaradi svoje etnične »nečistosti«. Ta rasni pripovednik in humanist je bil izbrisan iz srbskega literarnega kanona, ker se je l. 1991 uprl Miloševiću in demonstrativno zapustil Srbijo; odtlej je živel v Rovinju, kjer je l. 2013 tudi umrl. Čigav pisatelj je torej Mirko Kovač – črnogorski, srbski ali hrvaški? Vseeno. Dober pisatelj je.

Dvojna številka 8/9 (2005) je bila posvečena delikatnemu in eksplozivnemu vprašanju »Nacionalnega literarnega kanona«. Seveda: vprašanje kánona je še posebej občutljivo in kot neeksplodirana bomba nevarno v trenutku, ko utihnejo kánoni in se strategija osvajanja teritorija preseli z bojnega na literarno oz. jezikovno polje. Profesorica komparativistike s sarajevske univerze Nirman Moranjak Bamburać je v uvodnem članku »Težave s 'kanonizacijo'« udarno in nazorno ilustrirala problem refleksije in intelektualne artikulacije kanonizacijskega početja:

Kdo je sploh poklican, da govori o taki temi, kot je nacionalni literarni kanon? Tisti/-e, katerih pripadnost in lojalnost sta prežeti s tako intenzivnimi čustvi, da se jim normative in orientacijske vrednosti takega kanona zdijo samo-umevne? Ali tisti/-e, katerih »dokazana« nelojalnost naredi slednjo razpravo za brezpredmetno? Pisatelji/-ce, kritiki/-čarke, teoretiki/-čarke, študentje/-ke književnosti? [...] Elita ali množično občinstvo? (51)

Miško Šuvaković, profesor na Glasbeni akademiji v Beogradu ter mednarodno priznani strokovnjak za zgodovino avantgarde, je prispeval analizo s topovsko udarnim naslovom »Mnogostranski obrazi kanona: КАНОН ali kanoni (množica vprašanj z odgovori)«:

Vprašanje o kanonu je politično vprašanje. To vprašanje je politično, ker kanon ni zgolj preprosta vsota estetskih, umetniških, literarnih, kulturnih, etičnih in družbenih norm (navad, pravil, vrednot, kriterijev, zavestnih odločitev, brezinteresnih sodb). [...] Vprašanje o kanonu ni nevtralnno vprašanje aksiološko orientirane estetike, temveč teorije kulture, ko se sprašuje o ideoloških aparatih ter njihovih številnih in večpomenskih učinkih v konkretnih zgodovinskih in zemljepisnih praksah. (111)

Naj mi bo dovoljena (avto)biografska digresija: z Miškom sva bila sošolca na osnovni šoli »22. decembar« v Beogradu. To dejstvo tu navam zato, da bi na anekdotičen način poudaril, kako zelo smo bili pisatelji in intelektualci v nekdanji Jugoslaviji medsebojno povezani in kako globoko in boleče so vojne zarezale v to skupno človeško tkivo. Zato ni naključje, da je razredni časopis *Pionirski list*, v katerem sva oba pri starosti desetih let začela literarno pot, našel svoj spominski odmev tudi v mojem epu *Vrata nepovrata* (1. knjiga: *Zemljevidi domotožja*, 2. zvezek: *Zgodovinski atlas zapuščenih domovanj*, 27. spev: »Redakcije«). In če je bil *Pionirski list* Miškova in moja »Prva redakcija«, potem so *Sarajevski zvezki* bili »druga redakcija« (Novak, *Zemljevidi* 280).

Ostro kritiko kanonizacije izpelje tudi sarajevski literarni zgodovinar in univerzitetni profesor Enver Kazaz: v članku *Nacionalni literarni kanon – mesto moči* ugotavlja, da je »zgodovina kanona v južnoslovenskem kulturnem prostoru enaka zgodovini podrejanja literarne vede nalogam politične ideologije« (124).

Ker se je radikalno prevrednotenje literarnih kanonov v novonastalih državah na ozemlju nekdanje Jugoslavije zgodilo na podlagi absolutizacije principa nacionalne pripadnosti, se je najhuje godilo tistim pisateljem, ki s svojim poreklom, imenom in pogledi niso potrjevali identitetnega etničnega kriterija. Naj kot primer vzamem Josipa Ostija, sarajevskega pesnika, ki je začel svojo pot v okviru avantgardističnega gibanja in se uveljavil kot eden izmed vodilnih bosanskih pesnikov. Začetek vojne ga je presenetil med bivanjem v Sloveniji, kjer si je ustvaril nov dom ... tudi v umetniškem smislu. Ustvaril je nekaj najlepših pesniških zbirk, kdaj koli napisanih v slovenskem jeziku. Pomenljiva je primerjava njegovega slovenskega pesniškega opusa in prejšnje poezije, napisane v »jeziku mojih spominov«, kot ga Osti posrečeno imenuje:

Čeprav se navezuje na bistvene značilnosti Ostijeve pesniške govorice (plodna sinteza lirске zgoščenosti in pripovednega loka, na ljudsko ritmiko naslonjenega verza ter svežih podob), se zdi, kot da bi ob prestopu v drug in drugačen jezik Ostijev pesniški glas doživel določene spremembe v tonaliteti: pesmi zvenijo mehkeje, kot da bi mu slovenščina pomagala, da vzpostavi distanco do tragedije z vojno uničene bosanske domovine. Pesmi, ki pričujejo o grozi vojne, so še zmeraj polne bolečine, vendar je ta bolečina čista in presvetljena, izkristalizirana skozi prizmo jezika, ki ga vojna ni razdejala. [...] Če je Ostijeva »bosanska« poezija imela v sebi marsikaj epskega, je za njegovo slovensko poezijo značilna radikalna lirizacija. To seveda ne pomeni, da Osti ne uporablja več pripovednih postopkov. Obratno: narativnost ostaja ena izmed poglavitnih značilnosti njegove poezije, a zdaj služi lirskemu, povsem osebnemu vide-nju sveta, ki ga izreka izraziti lirski subjekt, medtem ko je prej bila vključena v pripovedovanje kolektivnih zgodb. (Novak, *Izgon* 385–386)

In vendar se ta izjemni pesnik sooča z zagatnim problemom: ker ne pripada nobenemu izmed treh konstitutivnih narodov BiH (ne Bošnjakom ne Srbom ne Hrvatom), je bolj ali manj izbrisan iz zgodovine književnosti BiH, ki jo po tragičnih vojnah določajo kanoni teh treh etnij. Ker pa je treba zmeraj pomesti tudi in predvsem pred lastnim pragom, bodi povedano tudi naslednje: čeprav je Osti iz slovenščine prevedel 136 knjig, je le stežka dobil slovensko državljanstvo. In čeprav je eden izmed najbolj prevajanih avtorjev in tudi med slovenskimi ljubitelji književnosti izjemno priljubljen, ga slovenska literarna zgodovina, še zmeraj nacionalistično bornirana, ne obravnava kot »našega pesnika«. Tem slabše za »nas«!

V številki 27/28 (2010) je objavljen tematski blok *Tranzicija in kultura*. Enver Kazaz v uvodnem članku »Tranzicijska etnokulturna puščava« z grenko ostrino razgrinja nemožnost Bosne in Hercegovine, da se iztrga iz smrtonosnega primeža vojne: »Bosanskohercegovaška tranzicijska, z etnonacionalizmom razdrta in razdeljena družba je zaznamovana z nemožnostjo izhoda iz kolektivnih travm vojne.« (83)

Tatjana Rosić, literarna zgodovinarica iz Beograda, vidi v članku »Slepa pega realnega« temeljni »škandal tranzicije« v manipulacijah medijev in marketinga (149).

V kontekstu številke, posvečene temi *Tranzicije in kulture*, pa tudi refleksiji nacionalizmov ter demonizacije drugih in drugačnih, je izjemno zanimiv in ploden prispevek Mirta Komela *Kultura in nacionalizem*, ki se končuje z lucidno pohvalo in kritiko romana Gorana Vojnovića *Čefurji raus!*:

Tisto, kar je Vojnovićeva največja zasluga, je hkrati tudi njegov največji problem: omogočil je »Slovcem«, da se legitimno norčujejo na račun »Čefurjev«,

to pa je lahko storil le tako, da ga je izgovoril iz pozicije »Čefurja« (kakor že Magnifico). Vojnović je iz tega zornega kota prenehal biti »največji Čefur« in je postal največji »Slovenec«. (338)

Ena izmed ključnih tem je bila *Nomadizem* v št. 23/24 (2009). Uvodnik »Zemljevidi za potepuhe: nomadizem in kaos konca zgodovine« je prispeval hrvaški filozof Žarko Paić, ki upravičeno opozarja:

Smisel nomadizma danes v dobi konca zgodovine se ne nanaša na nič literarnega. Ne gre za nikakršno literarno figuro, za nikakršno literarno ali umetniško gibanje. Nomadizem je v tem smislu zgolj metafora za stanje nenehnega gibanja pri potovanju po svetu, odkar je po obdobju zahodnjaške kolonizacije svet postal prostor-čas kapitalistične ekspanzije. Nomadizem ni nikakršno duhovno stanje občutja nepripadanja in nezakoreninjenosti v prostoru razvoja moderne nacije-države. Ta modni pojem se je razširil po prelomnem spisu poststrukturalizma Gillesa Deleuzea / Felixa Guattarija *Anti-Ojdip* v sedemdesetih letih 20. stoletja. V njunem delu ima nomadizem povsem drugačen pomen od toliko opevanega umetniškega sinonima za postmoderne potepuhe po svetu kot blodnjaku novih medijev. (108–109)

Številka 43/44 (2014) je bila posvečena stoletnici Velike vojne. Uvodnik »De te fabula narratur: 1914« je napisal Lev Kreft. Začne se z resnico, ki ji ni mogoče oporekati: »*Moč in zgodovina* sta v trajni partnerski zvezi,« (13) konča pa z lucidno in grenko ugotovitvijo:

Povod prve svetovne vojne [...] ni bil atentat l. 1914, temveč aneksija Bosne in Hercegovine. Stališče, ki ga je zavzela socialdemokracija, tako tista balkanska kot tista svetovna, pa je bilo uvod v poznejšo podporo socialdemokracije vojni, v njen razpad na komunistično in socialdemokratsko mednarodno gibanje ter v neslavno vlogo, ki jo je njen največji del odigral pri gašenju povojne revolucije v Evropi. (21)

Pisateljica Daša Drndić (1946–2018) je prispevala spominsko besedilo »Vojaški Tanz« (»Ratni Tanz«), v katerem priklicuje spomine na svojega deda, vojaka v Veliki vojni:

Galicija, Galicija, je ponavljal moj ded. Ob litrčku malvazije iz lastnega vinograda, kamor je rad primešal tudi nekaj žlic medu svojih čebel, je pripovedoval in pripovedoval, jaz pa sem slišala le Galicija, Galicija. Imela sem sedem let. In tudi pozneje, vse dokler smo poleti odhajali v srce Istre, vse dokler moj ded ni umrl, je Galicija vselej prisedla za mizo. Moj brat in jaz sva zajtrkovala skupaj z Galicijo, in z Galicijo sva odhajala spat.

Galicija se je kotalila po sobah kot skrivnost, kot črna pernata žogica, ki se je zdaj večala in zdaj manjšala, da bi na koncu, nikoli ujeta, odskakljala v mit.

Galicija ni bila lepa, bila je zastrašujoča, tako skrivnostna in meglena. Nikoli do konca razumljena, nikoli do konca slišana. (111)

Daša Drndić je ena izmed ključnih pisateljic te regije; med drugim je z mojstrsko, presunljivo besedo osvetlila mnoge temne strani naše skupne zgodovine. Naj tu omenim le *Sonnenschein* (2007), mednarodno odmeven roman, ki ga imamo tudi v slovenščini, zahvaljujoč odličnemu prevodu Đurđe Strsoglavca. Avtorica je tu med drugim na laž postavila floskulo, da fašistična Italija ni preganjala Judov (v roman je vključen imenski seznam judovskih žrtev, ki s svojim skrajnim asketizmom učinkuje pošastno in inovativno razširja izrazne možnosti romaneskne umetnosti), med drugim pa je opisala tudi usodo Judov na slovenskih ozemljih, temo, ki – z izjemama romanov *Marpurgi* Zlate Vokač Medic in *Biljard pri Dobrayju* Dušana Šarotarja – predstavlja slepo pego slovenske književnosti. (Mimogrede: paradoksalna specifičnost endemičnega slovenskega antisemitizma je, da gre za antisemitizem brez Judov.) V tem kontekstu bodi povedano tudi to, da je prav Daša Drndić prva, ki je – prav v tem romanu – na dokumentaren način osvetlila pošastno vlogo nacističnega zločinca Odila Globočnika, našega domačega, slovenskega nacističnega klavca, ki je prenovil in izmojstril tehniko pogona množičnega pobijanja.

Naj bo v tem pričevanjskem zapisu dovoljeno dodati, da sva se z Dašo veliko pogovarjala o najini skupni življenjski izkušnji – življenju v Beogradu. Tam je Daša srečno preživela večino svojega življenja (delala je kot radijska novinarka), začetek jugoslovanskih vojn pa jo je prisilil, da se je vrnila v domovino svojih staršev, na Hrvaško. Zadnjič sem jo srečal na pogrebu Aleša Debeljaka februarja 2016.

*Sarajevski zvezki* so nenehno posvečali kar največjo pozornost živi literarni produkciji. Petdeset številčk te revije predstavlja najboljšo možno antologijo literature te regije na začetku 21. stoletja. Nekatere številke pa so bile še posebej posvečene literarnim vrstam in drugim umetnostim: dvojna številka 11/12 (2006) sodobni drami, številka 14 (2006) sodobni prozi, dvojna številka 15/16 (2007) sodobni poeziji, številka 17 (2007) pa sodobni kritiki.

Številka 21 (2008) je bila posvečena temi *Mesto*. Uvodnik, naslovljen »Pisatelj in mesto«, je napisal Mirko Kovač: »Z mesti je tako kot z ljudmi; znajo vam biti ljubi, simpatični ali zoprni; vanje se lahko zaljubite na prvi pogled ali zgradite trajno prijateljstvo. Mesto je živo bitje ...« (13)

Samo po sebi se razume, da je bil kot vrhunski avtoriteta za vprašanje mest k sodelovanju povabljen vizionarski nekdanji župan Beograda,

arhitekt Bogdan Bogdanović, ki je zaradi kritike diktatorskega in militarističnega Miloševićevega režima skupaj z ženo pokončno odšel v eksil na Dunaj. Prav Bogdanović je podal eno izmed najbolj lucidnih analiz razlogov tragičnih vojn v nekdanji Jugoslaviji: s terminom *urbicid* je prodorno definiral grozljiv pojav rušenja mest (Vukovarja, Dubrovnika, Sarajeva, Starega mostu v Mostarju itd.), ki je značilen za sovražno nasilje primitivne ruralne kulture nad urbano. Če smo čisto natančni, za izbruh nasilja do mest ni kriva ruralna kultura kot taka, saj temelji na izraziti etiki; povzročitelji zla v vojnah na tleh nekdanje Jugoslavije so bili ljudje, ki so izgubili arhaično ruralno kulturo, urbane kulture pa nikoli niso osvojili, zato so sovražili mesto kot simbol njim nedosegljivega načina življenja. Resnici na ljubo so inicialno vlogo pri tem genocidnem besu odigrali nekateri intelektualci, pri katerih se žal ne moremo tolažiti, da gre za primitivce, ki ne vedo, kaj počnejo.

Problematika mest je primerna točka k pritegnitvi premisleka sodelovanja Aleša Debeljaka pri *Sarajevskih zvezkih*.

Gre za osrednjega pesnika slovenskega postmodernizma, saj je v osemdesetih letih na umetniško močan in inovativen način izrazil razpršeno, drseče eksistencialno občutje časa »po koncu« časa (*Imena smrti*, 1985; *Slovar tišine*, 1987). Zato sem sintetično študijo o njegovi poetiki pred leti naslovil »Aleš Debeljak, pesnik poznega časa« (*Zven in pomen: študije o slovenskem pesniškem jeziku*, 2005). Pozneje se je odmaknil od esteticistične samozadostnosti pesniškega jezika k čedalje bolj izrazitemu upesnjevanju izvenjezikovne stvarnosti, kar je bilo znamenje naraščajoče zavesti o bivanjski odprtosti v svet in ranljivosti posameznika; ta metamorfoza prihaja do besede v zbirki *Mesto in otrok* (1996), kjer radikaliziranje jezikovne in estetske strategije dobi tudi etično utemeljitev. Naslov *Mesto in otrok* gre torej razumeti kot razpetost med tragično izkušnjo zgodovine in izkušnjo rojstva otroka, ki vzbuja upanje. Obe izkušnji – smrt mest in rojstvo otrok – sta pesnika pripravili do skrušene skromnosti pred človeško usodo. *Mesto in otrok* je poezija Groze in Radosti. K tematiki mesta se Debeljak vrne v zbirki *Tihotapci* (2009) ter v svoji zadnji, čudovito poetični knjigi pesmi v prozi *Kako postati človek* (2015), kjer upesnjuje Ljubljano svojega otroštva. Ta zbirka bi s svojim odkritim, avtobiografskim tonom lahko pomenila nov začetek v razvoju Debeljakove poetike, če je ne bi nenadna pesnikova smrt 28. 1. 2016 za vselej spremenila v poslednjo.

Tu žal ni mogoče analizirati Debeljakovega znanstvenega delovanja na poljih literarne vede, sociologije kulture in religiologije. Naj tu zgolj skiciram njegov dramatičen intelektualni in znanstveni razvoj od

pionirja teorije postmodernizma na Slovenskem (*Postmoderna sfinga*, 1989) prek premisleka razmerja med literaturo in narodom (*Individualizem in literarne metafore naroda*, 1998; *The Hidden Handshake: National Identity and Europe in the Post-Communist World*, 2004) do lucidne in pretresljive refleksije usode književnosti in književnikov na območju nekdanje Jugoslavije (*Balkanska brv: eseji o književnosti »jugoslovanske Atlantide«*, 2010). Prav s podobo mitične potopljene Atlantide je izrazil uničevalno resnico zgodovine ter bistveno vplival ne le na intelektualno ozračje *Sarajevskih zvezkov*, temveč tudi na temeljno orientacijo literarne zgodovine, ki raziskuje poetike in nesrečne usode kroga vrhunskih pisateljev in pisateljic po razpadu Jugoslavije, raztresenih po svetu, v orbito eksilantov in nomadov, ali ujetih v notranjo emigracijo.

V pesniški zbirki *Pod gladino* (2004) je nosilna metafora potapljanja pod gladino in utopitve. Debeljak jo je pozneje uporabil tudi v izvenpesniškem kontekstu, kot temeljno definicijo svoje literarnozgodovinske, kulturološke in sociološke raziskave fenomena »jugoslovanske Atlantide«. Kot sem zapisal v svojem poslovilnem govoru, ki sem ga prebral na Aleševem pogrebu (Novak, *In memoriam* 35):

Južnoslovanske književnosti so revnejše za literarnega zgodovinarja,  
ki jim je pretanjeno prisluhnil v času vesoljnega potopa,  
potapljača in podvodnega arheologa, edinega, ki se je bil sposoben  
s spominsko kapaciteto svojih pljuč na dah  
potopiti do dna potopljene Atlantide, kot je poimenoval  
kulturno zavest, ki je izginila s političnih zemljevidov sveta.  
*Pod gladino* je zagledal sanjske podobe s koralami spomina obraslih ruševin.

V številki 49/50 (2016) so objavljeni kar trije nekrologi za Alešem; napisali smo jih Vojka Smiljanić Đikić, Mihajlo Pantić in jaz. Naj citiram začetek in konec Vojkinega slovesa od Aleša, ki je naslovljen »Kako se začne ljubezen« in za katerega se je izkazalo, da je napoved Vojkinega konca in konca *Sarajevskih zvezkov*:

Kako se je začelo? To je najbrž najtežje vprašanje. Ljudje se najbolj spominjamo konca. Vsi se seveda spominjamo tistega, kar je preteklo, začetek pa se vsem izmika. Tako da se moram vrniti v dneve, ko smo sanjali Sarajevske zvezke.

Ko smo se začeli zbirati okoli te ideje, sem se med Slovenci najprej spomnila – Borisa Novaka. Vzljubila sem ga že v času vojne. Ko smo ostali sami, ni zgolj prihajal, temveč je v oblegano Sarajevo prinašal pomoč. Vsem pisateljem. Zdaj pa pripravljamo redakcijo, Boris, seveda, a potrebovali smo še nekoga iz Slovenije. Pokličem Borisa, on pa kar takoj: Aleš Debeljak. Nato zavrtim še nekaj števil v Ljubljani. In poglejte zdaj mojo neobveščenost. Povedo mi, saj on je v Sarajevu, govori v Muzeju književnosti. O Prešernu. [...]



Nisem pristopila k Alešu, sedla sem na atrij iz granitnih kock pod kupolo vedrega večernega neba. Čakam, da začne. Na oder pride mlad, vitek človek, napet kot lok puščice, in z zvonkim glasom, brez kakšnega posebnega uvoda, prične govoriti o svoji veliki ljubezni, Prešernu. To ni bilo predavanje, bila je to pesem o pesmi Prešernovi. Ena sama velika strast, oblikovana kot slap besed. [...]

Nekoč mi je med pogovorom dejal: »Veš, ko sem vstopil v redakcijo *Sarajevskih zvezkov*, sem verjel, da bo to le ena izmed mojih dejavnosti. Zdaj, kadar se v kabinetu ozrem in za hrbtom vidim ta niz petdesetih zvezkov, pa se mi zdi, da je bila to najvažnejša stvar, na kateri sem delal.«

Dragi moj Aleš, kaže, da je zate vse, kar si delal, bilo najvažnejše. (371–372)

Lep je tudi nekrolog srbskega literarnega zgodovinarja in pisatelja Mihajla Pantića, ki je priklical spomin na srečanje z Alešem na neki literarni manifestaciji v Splitu l. 1985:

Ko je moderator izgovoril: – Aleš Debeljak, sem se spomnil pesmi, ki sem jih, podpisane s tem imenom, bral po revijah. Tam, na odru, pod steklenim zvonom reflektorske svetlobe, ki je zgoščala temo, je govoril svoje stihe z mirnim, ravnim, nekoliko melanholičnim glasom. V spominu mi je ostal, *mallarméjevsko*, le zven. Tisto noč, ko sem si zaželel, da bi se naučil slovensko, sem spoznal Aleša. (381)

Kmalu za Alešem se je poslovila tudi Vojka. Z njunim odhodom so se najbrž poslovili tudi *Sarajevski zvezki*. Ne izhajajo več. Z njuno smrtjo je postalo kristalno jasno, da sta bila Vojka in Aleš nepogrešljiva motorja projekta, naslovljenega *Sarajevski zvezki*. Vojka s svojo neizmerno energijo in Aleš s svojo etično voljo in briljantnim umom.

Ko zdaj končujem ta spominski, pričevanjski zapis, glede katerega me navdaja slab občutek, da se je sprevrgel v mešanico boleče nostalgije in nepopolnega seznama nedokončanega projekta, pa razločno čutim, da so bili *Sarajevski zvezki* najbolj avtentičen, etično pošten, umetniško in intelektualno ambiciozen poskus artikulacije novega položaja književnosti in pisateljev na teh prostorih po padcu Jugoslavije.

Do konca časa si bodo te kulture in ti jeziki medsebojno blizu, kljub vsem mejam. Zato je le vprašanje časa, kdaj se bo pojavil nov projekt literarnega mostu, *Sarajevski zvezki*.

V zvezi s *Sarajevskimi zvezki* sem v svojem poslovilnem govoru na pogrebu Aleša Debeljaka povedal tudi naslednje:

Redakcija *Sarajevskih zvezkov* je revnejša za enega svojih ustanoviteljev in visokooktanski motor povezovanja pisateljev, razdeljenih z mejami. Hotel *Evropa* v Sarajevu je revnejši za najbolj načelnega Evropejca,

ki je kdaj tam spal ... pardon: cele noči bedel in debatiral,  
in Evropa je revnejša za najpametnejšega in najbolj strastnega  
zagovornika Sarajeva in Bosne. Ko sva tam nekega jutra  
pila prvo kavo in deseti viski, sva skandirala v ritmu deseterca:  
*Jebež zemljo / koja Bosne nema – jebež Evropu / koja Bosne nema!* (33–34)

## LITERATURA

- Albahari, David. »Granice«. *Sarajevski zvezki* 3 (2003): 59–64.
- Blatnik, Andrej. »Miki Maus putuje na Istok (kulturne promene u postkomunističkoj Evropi)«. Sa slovenačkog prevela Ana Ristović Čar. *Sarajevski zvezki* 6/7 (2004): 133–148.
- Bogdanović, Bogdan. »O sreći u gradovima«. *Sarajevski zvezki* 21/22 (2008): 57–60.
- Ćosić, Bora. »Povratak iz progonstva«. *Sarajevski zvezki* 3 (2003): 35–58.
- David, Filip. »Nacionalizam kao ideologija«. *Sarajevski zvezki* 4 (2003): 77–79.
- Debeljak, Aleš. *Postmoderna sfinga*. Celovec – Salzburg: Založba Wieser, 1989.
- Debeljak, Aleš. *Individualizem in literarne metafore naroda*. Maribor: Založba Obzorja, 1998.
- Debeljak, Aleš. *The Hidden Handshake: National Identity and Europe in the Post-Communist World*. Prev. Aleš Debeljak in Rowley Grau. Lanham; Boulder; New York; Toronto; Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2004.
- Debeljak, Aleš. »Istok, 'tamna strana' Evrope«. Prevela Farah Tahirbegović. *Sarajevski zvezki* 6/7 (2004): 77–79.
- Debeljak, Aleš. *Pod gladino*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2004.
- Debeljak, Aleš. *Balkanska brv: eseji o književnosti »jugoslovanske Atlantide*«. Ljubljana: Študentska založba (Beletrina), 2010.
- Drakulić, Slavenka. *Intelektualci kao loši momci*. *Sarajevski zvezki* 4 (2003): 71.
- Drndić, Daša. *Sonnenschein*. Prevedla Đurđa Strsoglavec. Ljubljana: Modrijan, 2009.
- Drndić, Daša. »Ratni Tanz«. *Sarajevski zvezki* 43/44 (2014): 111–114.
- Kazaz, Enver. »Prizori uhodanog užasa«. *Sarajevski zvezki* 8/9 (2005): 123–134.
- Kazaz, Enver. »Nacionalni književni kanon – mjesto moći«. *Sarajevski zvezki* 5 (2004): 137–166.
- Kazaz, Enver. »Tranzicijska etnokulturna pustinja«. *Sarajevski zvezki* 27/28 (2010): 83–102.
- Kermauner, Taras. *Pisma srbskemu prijatelju*. Celovec: Drava, 1989.
- Kermauner, Taras. *Pisma slovenskemu prijatelju*. Celovec: Drava, 1989.
- Kermauner, Taras, in Boris A. Novak. »O komunizmu i nacionalizmu, književnosti in politici, Sloveniji in Jugoslaviji, bolečini in Bogu«. Prev. Ana Ristović. *Sarajevski zvezki* 4 (2003): 19–61.
- Komel, Mirt. »Kultura i nacionalizam«. *Sarajevski zvezki* 27/28 (2010): 335–337.
- Kovač, Mirko. »(Ne)prilagođen«. *Sarajevski zvezki* 6/7 (2004): 9–22.
- Kovač, Mirko. »Pisac i grad«. *Sarajevski zvezki* 21/22 (2008): 13–17.
- Kreft, Lev. »De te fabula narratur: 1914«. *Sarajevski zvezki* 43/44 (2014): 13–21.
- Krese, Maruša. *Pesmi*. Ur. Amalija Maček. Spremní besedi Amalija Maček in Boris A. Novak. Novo mesto: Goga, 2019.
- Matvejević, Predrag. *Predlog za razmišljanje*. *Sarajevski zvezki* 4 (2003): 69–70.
- Matvejević, Predrag. *Mediterranski brevir: spremenjena in dopolnjena izdaja*. Prev. Vasja Bratina. Ljubljana: V. B. Z., 2008.

- Matvejević, Predrag. *Kruh naš*. Iz hrvaščine prevedel Vasja Bratina. Ljubljana: V. B. Z., 2009.
- Moranjak Bamburać, Nirman. »Ali je kaj smisla v vojni pisavi?«. *Sarajevski zvezki* 5 (2004): 79–92.
- Moranjak Bamburać, Nirman. »Nevolje sa kanonizacijom«. *Sarajevski zvezki* 8/9 (2005): 51.
- Novak, Boris A. »Zašto 'pisci na granici'?«. *Sarajevski zvezki* 3 (2003): 33–35.
- Novak, Boris A. »Reči koje teku nasuprot toku vremena, uvek iznova«. *Sarajevski zvezki* 3 (2003): 125–140.
- Novak, Boris A. »Aleš Debeljak, pesnik poznega časa«. Boris A. Novak. *Zven in pomen: študije o slovenskem pesniškem jeziku*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2005. 247–269.
- Novak, Boris A. »Izgon v raj: dvojezični pesniški glas Josipa Ostija«. Josip Osti. *Izgon v raj: izbrane pesmi*. Izbral in spremno besedo napisal Boris A. Novak. Prev. Jure Potokar, Boris A. Novak in Josip Osti. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor), 2012. 371–421.
- Novak, Boris A. *Vrata nepovrata (epos)* – Prva knjiga: *Zemljevidi domotožja*. Novo mesto: Goga, 2014.
- Novak, Boris A. »In memoriam: Aleš Debeljak (1961–2016)«. *Sodobnost* 80.12 (2016): 32–38.
- Novak, Boris A. »In memoriam: Aleš Debeljak (1961–2016)«. *Sarajevski zvezki* 49/50 (2016): 373–379.
- Paić, Žarko. »Prevladavanje Zapada?: zablude okcidentalizma«. *Sarajevski zvezki* 6/7 (2004): 167–178.
- Paić, Žarko. »Zemljovidi za lualice: nomadizam i kaos kraja povijesti«. *Sarajevski zvezki* 23/24 (2008): 107–126.
- Pantić, Mihajlo. »Aleš Debeljak«. *Sarajevski zvezki* 49/50 (2016): 381–384.
- Petlevski, Sibila. »Književna potraga za izgubljenom istinom i identitetom«. *Sarajevski zvezki* 3 (2003): 37–54.
- Potočnik, Janez. »Our Balkans: The Fragile Heart of Our Europe«. *Best of Sarajevo Notebooks II* 34 (2011): 911.
- Rupel, Dimitrij. »Let's Build Bridges Again«. *Best of Sarajevo Notebooks* 18 (2008): 5–6.
- Rosić, Tatjana. »Slepa pega realnog«. *Sarajevski zvezki* 27/28 (2010): 149–176.
- Smiljanić Đikić, Vojka. »Knjiga mrtvih Smiljanića u Sarajevu«. *Sarajevski zvezki* 32/33 (2011).
- Smiljanić Đikić, Vojka. »Kako počinje ljubav«. *Sarajevski zvezki* 49/50 (2016): 371–372.
- Šuvaković, Miško. »Mnogostrana lica kanona: КАНОН ili kanoni (mnoštvo pitanja sa odgovorima)«. *Sarajevski zvezki* 8/9 (2005): 111–122.
- Velikić, Dragan. »Granica, identitet, literatura«. *Sarajevski zvezki* 3 (2003): 65–73.
- Velikić, Dragan. »Evropa 'B'«. *Sarajevski zvezki* 6/7 (2004): 149–154.
- Visković, Velimir. »Uvodnik«. *Sarajevski zvezki* 1 (2002): 7–10.
- Visković, Velimir. *Ideologi zločina*. *Sarajevski zvezki* 4 (2003): 65–68.
- West, Rebecca. *Black Lamb and Grey Falcon. A Journey through Yugoslavia*. New York: Penguin, 2007.

## Browsing Through the *Sarajevo Notebooks* in the Mirror of Memory

Keywords: literature and politics / Yugoslavia / Yugoslave literatures / literary magazines / *Sarajevo Notebooks* / Europe / Balkan / cultural history / cultural identity / nationalism / emigration

*Sarajevo Notebooks* were the best Yugoslav literary magazine of all times. It is paradoxical that it was created only after the bloody fall of Yugoslavia, in 2002. (The author, a Slovenian poet and professor of comparative literature, was one of the founding members.) *Sarajevo Notebooks* had no intention whatsoever to revive the late Yugoslavia. Its ambition was much more modest in the political sense, but the highest possible in the artistic and intellectual sense: to restore the cooperation among writers in the region and to articulate the literary images of the radically changed world after the end of the great utopian stories – after the fall of the Yugoslav project of the “brotherhood and unity” and after the fall of socialism, the political project of the twentieth century which first petrified into a totalitarian dictatorship and at its end, failing to democratize, returned from its grave as a blood thirsty vampire of nationalism. The stones of the Berlin fell to the Balkans. *Sarajevo Notebooks* detected a deeply changed position of writers and intellectuals in the post-war and post-socialist societies, frequently pushed to the destiny of refugees and emigrants; those writers who stayed “at home,” often chose the “inner emigration.” Nationalistic ideologies ruling in the newly formed states have radically re-formed literary history in order to achieve “ethnically pure” literary canons. *Sarajevo Notebooks* reflected the paradoxes of the *transition* between socialism and the restored “democracy” and “capitalism.” The magazine analyzed new relations between the West and the East which in spite of all the changes continued to be a different, »non-European Europe«. Although the formal obituary of the magazine was never written, its end was painfully marked by the deaths of two protagonists, its initiator, the Bosnian poetess Vojka Smiljanić Đikić, and the Slovenian poet and professor of cultural studies Aleš Debeljak, in 2016. *Sarajevo Notebooks* have accomplished their historical mission, remaining a bright example of solidarity and cooperation between writers belonging to mutually hostile Balkan countries, and an inspiration for the future bridge building projects.

1.02 Pregledni znanstveni članek / Review article

UDK 821.163.09-92“2002/2017“

070:930.85(497.1)

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i2.01>

# The Serbian Novel After the End of Utopia: “Reconstructive” versus “Deconstructive” Writing?

Vladimir Gvozden

University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Department of Comparative Literature,  
Zorana Đindića 2, Novi Sad, Serbia

<https://orcid.org/0000-0003-4741-8925>

[vladimir.gvozden@ff.uns.ac.rs](mailto:vladimir.gvozden@ff.uns.ac.rs)

*Numerous Serbian novels of the 1980s and 1990s turned to the treatment of an older, allegedly forgotten history which encompasses the premodern period from the Middle Ages to the Enlightenment. It seems that this shift was accompanied by a political idealism and national-emancipatory zeal after the breakup of socialist Yugoslavia and its cultural politics. This paper will critically examine three extremely successful examples of historical postmodernism in contemporary Serbian literature: Milorad Pavić's Dictionary of the Khazars (1984), Radoslav Petković's Destiny, Annotated (1993) and Goran Petrović's Opsada crkve Svetog Spasa (The Siege of the Church of Holy Salvation, 1997). This “historical turn” of historical postmodernism could be interpreted both as a deceptive attempt to return to the roots and as distinct archaeology with which writing seeks to examine the contemporary unsafe ground of the political, cultural and economic transition from the socialist system to democracy and capitalism. Actually, it seems that this kind of “reconstructive” novelistic approach, which can be seen as a deliberate postmodern double-coding, could be understood as a search for Serbian cultural capital that can be easily—perhaps too easily—found in the distant past. On the other side, the paper analyses “deconstructive” novels, like David Albahari's Bait (1996), Vladimir Tasić's Kiša i hartija (Rain and Paper, 2004) and Slobodan Tišma's Bernardijeva soba (Bernardi's Room, 2011). The novels from this camp demonstrate that the complexity connected with the demise of meta-narratives is not easy to represent in a work of literature. Through the figure of a weak subject, the “deconstructive” novel is able to imprint itself into the unknown, to disrupt codes, to cross the border and the wall of the symbolic order of capitalism and socialism and their production of desire. At the end of the paper, the paradoxes inherent in both these types of writing are presented.*

Keywords: literature and politics / Serbian literature / historical novel / nationalism / cultural identity / deconstruction / postmodernism / Pavić, Milorad / Petković, Radoslav / Petrović, Goran / Albahari, David / Tasić, Vladimir / Tišma, Slobodan

It is impossible to assess the issue of literary writing unless we consider what context it is related to. Contemporary literature is marked by changing processes of assimilation, revision, and rejection of reality in an attempt to strike a balance between the (often conflicting) demands of sociological consciousness and the postmodern aesthetic. Determining the dynamics and the metamorphosis of one literature or one genre within it, especially for foreign readers, is a complex and difficult process, because it has to conjure up continuities as well as breakpoints, and all that in our post-utopian age when determination of scope of cultural references has become a basis for clash of attitudes more than for their adjustment. There is no doubt that there was a strong literary field within socialist Yugoslavia – it meant literary traffic, publishing houses, literary evenings, programs and awards, a space where, for example, Danilo Kiš could have a circulation for *A Tomb for Boris Davidovich* of currently unimaginable 100,000 copies and where it could legitimately be talked about in many more places and ways than today. It seems that a certain conception of literature (or a flexible notion of literature associated with various forms of emancipation) existed, which would allow writers to assume very different poetic, political and ethical roles (see Gvozden, “Pisanje posle”). The impossibility of such a plural literary field will be discussed in the paper, as well as the genesis (archeology) of this (im)possibility after the disappearance of the Yugoslav literary space and the making of a new space in which binary (not plural) working of novelistic discourse could be observed that may be called, for this occasion, “reconstructive” and “deconstructive” writing.

But first, one question must be answered: what does it mean to say that literature has something with emancipation, that is, what does it mean to say that literature has something to do with emancipation in the context of the socialist and/or postsocialist time? We begin by claiming that literature in the territory of the former Yugoslavia from the nineteenth century until the 1990s has continuously played an emancipatory role. Modern literature, in contrast to the traditional conceptions, developed in a regime within which its privileged position was threatened from the beginning, but the compensation for that vulnerability was the belief that every subject could become a creator and every object beautiful. Romantic and modernist literature expressed faith in the constitutive power of the imagination, building confidence in the ability of literature to impose order, values and meaning on the chaos and fragmentation of a rapidly modernizing society. The emancipatory moment of literature was indisputable: it evoked the horizon of generality and the possibility of privileging personal experience, the

interest in the depth of self, the intensification of the interiority of modern subjects, but still in the context of promised community. In the background of such emancipation lies the axiom of equality: literature works on the assumption that everyone speaks to everybody, that every form of discourse is, in principle, at the disposal of everybody. Modernity means the fall of the hierarchical, religious and metaphysical way of organizing. It legitimizes the new cultural order. In this context, the interconnection of equality and art is an indispensable topic, since one cannot talk enthusiastically about one without detriment to the other, and vice versa. Here the idea of the emancipatory potential of literature relies on the continuity between the equality of individuals in the political and the equality of structure, styles and themes in the field of literary art. Accordingly, the question of political and literary emancipation are two sides of the same coin of modernity. Leading writers and intellectuals of the nineteenth century, such as Balzac, Dostoevsky, Zola, Dickens, or Ibsen, give a sovereign image of modern society, which gives them an important role in the regimes of social or political visibility. Therefore, although an advocate of individuality, the writer was in a “natural” relationship with the nation (state, society, community), which served as a valid bridge built between the extraordinary individual and the community, based on the idea of a common language, cultural identity, heritage and the like. The nation is, of course, understood differently, in terms of the symbolism of the place, folklore, tradition, loyalty, ethical and political commitment and (especially) projection of future achievements.

In the period of both the Kingdom of Yugoslavia and later, in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia, the disposition of the writer was inseparable from that of another socio-political disposition – the intellectual. Christoph Charle argued that the term intellectual has been used in a new way since 1880 to refer to the ambitious elite of well-educated (or at least above-average) educated people who sought to use the possibility of publishing in print and in other media to exercise “symbolic power” and thus compete with other elites to control social and political images. It seems that, thanks to socialism, such disposition made the intellectual last longer in Eastern than in Western Europe. If the intellectual field (previously created by several important types, such as the *litterati* in the eighteenth century or the *savant* in the nineteenth) in Europe in the first decades of the twentieth century was going through a crisis caused by the expansion of liberally educated citizens and uncertainty about the role which they should play in society, then the situation in postwar Yugoslavia contained something of that

crisis, in the sense that a one-party society opened the field to express criticism or unconventional lifestyles through art, especially through literature. Similar to bourgeois society in Zola's time, the writer (usually male) in socialism was counting on a relatively homogeneous and well-educated audience. For the most part, the subject of the debate was not the general direction in which society went – partly because the existence of the direction was not questionable, as it is today.

According to the nineteenth-century model, but in a different context, the intellectual in the Yugoslav socialism played an important role in the modes of social visibility: namely, people still believed in political utopia (that faith is immanent to socialism), so most debates had to be about the workings of various social and artistic forces inside the socialism itself. This refers first to the various aspects of naturalism and realism, then to the cracks within utopian political projects, the idea of civilization, self-determination, the problems of family, women, children, workers, as well as the interpretation of history. The public sphere in Yugoslavia was paradoxically more transparent than it is today because public access was more restricted; there were different distinctive magazines and newspapers. Yet, despite the differences, there was a common fragile hermeneutic horizon. The old type of intellectual was building his edifice on three pillars – ideology, addressing the broadest audience of the literate, and the need for subsidization (Fleck 5). In SFRY, all three conditions were undoubtedly met.

These three pillars built in the socialist period remained stable until the end of the 1980s and until the dissolution of Yugoslavia, after which they rapidly collapsed. Paradoxically, in the 1950s, and especially since the 1960s, the religion of art had been preserved in socialism, one that could overcome the fragmentation of experience, restore art to its spiritual place beyond the reach of the commodity world and the world of commodity, and enable a new, harmonious human community, or at least preserving the vibrant space of sublime discussion. As rightly pointed out by Aleš Erjavec, in line with the legacy of Enlightenment and Romanticism, “art and culture and their development” were seen “as essential for any authentic socialist or communist society” (Erjavec 9); art was seen “in terms of bringing important truths and deep insights” (Groys 56). One type of desire was related to the modernist dream of creating a vibrant democratic culture in which the knowledge and practices of the informed elite could become universal. In this sense, art requires that the rest of the culture follow it and develop a vocabulary that would serve that purpose; it also explores the links between aesthetics, ideology, commodity culture and the state; criti-



cizes existing knowledge paradigms to increase the readability of the modern experience and the potential of human creativity. However, what Herbert Marcuse will describe as the “affirmative character of culture” has been severely criticized by the early avant-gardes during the second and third decades of the twentieth century (Raunig 115). After World War II, ideologies lost their appeal, mass culture took over the audience and made it inhomogeneous in terms of commitment (but not in terms of spending); economic crises destroyed the material basis for subsidies. With the establishment of the SFRY and its specific status within the bloc division, this process was delayed: as it looks today, in Yugoslavia the downfall was only skillfully delayed.

We associate emancipation with the various forms of perception of the construction of human society on rational self-transparency, free from mystification – whether or not we are in agreement with the goals and content of emancipatory practices that have changed throughout history. When we say different forms of perception, this means that emancipation, whose symbol in socialist Yugoslavia was literature, could refer to very different contents: it could refer (often) to nationalism, as much to internationalism; to realism as much as fantasy; to objectivity, that is, to the community, as much as to individualism, that is, to escape from the community; to preserve the symbolization of the bourgeois society in the socialist era, as well as to a better and purer socialism than the existing one. To put it bluntly, Dobrica Ćosić and Danilo Kiš were equally legitimate within the same literary field. In short, the compensatory power of literature in Southeastern Europe in the decades following World War II was enormous. In that sense, literature itself as a socio-cultural phenomenon could be seen as a means of emancipation, while secretly (though not always) it was contributing to various mystifications or even intellectual confusion, the consequences of which are still felt today. The most significant of these confusions is the idea that one can be immune from politics, that is, that literature can be the true and pure political face of the community against the “dirty hands” of political elites in the narrow sense of the word. But there were also other forms of attitude toward the political: in certain literary movements, especially in modern poetry, from the 1970s and 1980s there was an immanent awareness of the “end of utopia” that has been in operation since 1989. Finally, we must never forget that it is easy, or at least it seems easy in early 2020, to be clever about something that happened decades ago.

According to Roland Barthes, “modernity begins with the quest for an impossible literature” (Barthes 36). One has to pose a question: are we still capable, and in what extent, after the death of literary, cul-

tural, political, and economic utopias, to recognize and affirm the literary strivings towards the impossible, the dislocated, the perverted, the reabsorbed, the inhibited, that is – towards a new utopia? Or are we to reduce the writers into political, economic, religious, and ethnical concepts? In this sense, no matter how it might seem pointless, we always have to search for a new reality. When the socialist utopia came to an end, one of the privileged places to search for such a true reality is the past. Thus, the past seems to have become a new utopia.

One line of Serbian novel of the 1980s and 1990s turned to the treatment of older, allegedly forgotten history which encompasses the pre-modern period from the Middle Ages to the Enlightenment. This shift was accompanied by a political idealism and national-emancipatory zeal after the break of the socialist Yugoslavia and its cultural politics. This “historical turn” could be interpreted both as a deceptive attempt to return to the roots and as distinct archeology with which writing seeks to examine the contemporary unsafe ground of political, cultural and economic transition from the socialist system to democracy and capitalism. Actually, it seems that this novelistic approach, that can be seen as a deliberate postmodern double-coding, could be understood as a search for Serbian cultural capital that can be easily – perhaps too easily – found in the distant past. We will briefly examine three extremely successful examples of historical postmodernism in contemporary Serbian literature: Milorad Pavić’s *Dictionary of the Khazars* (1984), Radoslav Petković’s *Destiny, Annotated* (1993) and Goran Petrović’s *Siege of The Saint Salvation Church* (1997) (see Gvozden, “Magical”).<sup>1</sup>

All three novels take historical events and processes as the basis of their archaeological narratives, but they are also questioning the notion of history which itself is, of course, historical and political. *Dictionary of the Khazars* is a reconstruction of a lost encyclopedia dealing with people who lived around the Black Sea before they disappeared from his-

---

<sup>1</sup> All three novels were among the best-received works of fiction published in Serbia in the past decades. Upon publication, every novel won the NIN prize which is considered the most prestigious literary award in Serbia. However, only Pavić gained a significant international reputation, his novel has been translated into more than thirty languages, including the English translation by Vintage Books, New York. The English translation of *Destiny, Annotated* was published in Belgrade and has not received any significant reception abroad. Goran Petrović’s novel has not been translated into English, but there are translations into French, Spanish, Macedonian and Russian. In 2002, the Serbian popular magazine *Blic News* organized a poll in which thirty writers, literary critics and readers chose the best postmodern novel written in Serbian language. First place went to the *Dictionary of the Khazars*, the second to the *Destiny, Annotated*, while the *Siege of the Saint Salvation Church* won the seventh place.

tory in the tenth century. The story has three layers: the medieval time of the Khazars and Khazar controversy, the time of the first edition of *Dictionary of the Khazars* in the seventeenth century and the moments of renewal of interest in the Khazars and the publishing of the second edition of dictionary in twentieth century. *Destiny, Annotated* tells the story of the fate of a Russian of Serbian origin Pavel Volkov, a naval officer at the time of the Napoleonic wars who is going to a secret mission in Trieste to spy colonization and conquest of the Balkans. But the narrative of Pavel Volkov parallels the story of the historian Pavle Vuković, who has found himself in the midst of turmoil of the Hungarian Revolution and the Soviet intervention in Budapest, and the story of historical figure Đorđe Branković (1645–1711) who wrote in medieval manner *Slavo-Serbian Chronicles* in five volumes as a history of Southeastern Europe, primarily focusing on the Serbs and the search for their political legitimacy in modern circumstances. In *Siege of the Saint Salvation Church*, the main story deals with the siege of Žiča monastery, located near Kraljevo in Serbia, that happened in the late eighteenth century. But this story also intertwines with the story of the siege and fall of Constantinople during the Fourth Crusade and the story of the Serbian troubles in the period of the 1990s. It is obvious that these novels take us in different historical periods, but they do that in order to (re)connect our contemporary time with the past, implying that the past is important and that it can be viewed as a kind of warning for us today. That is why I call them “reconstructive,” but with question marks indicating certain reservations about this label. There are two reasons for this: the first is that I want to differentiate between these novels and the typical traditional historical novels that are still being written; second, as we shall see, the reconstruction they seek to achieve seems to be related to a certain deconstructive interest in their performance, but not in their ultimate outcome or effect.

What qualifies these “reconstructive” novels to be classified as historical postmodernism? We could agree with Erjavec’s idea that “politicized art of the postsocialist era employed many of the characteristic techniques of postmodernism” (Erjavec 37). Pavić’s novel – Petković and Petrović are his direct followers in this sense – utilize the ideas famously articulated by Jean-François Lyotard at the end of the 1970s. As the main sign of the postmodern condition, Lyotard sees the “incredulity to metanarratives,” or the fact that grand narratives of synthesis have no legitimacy. Thus, we live the time of various, irreducibly singular language games (see Lyotard). Only five years later, in the fictionalized preface of his book, Pavić turns the incredulity to metanarratives

into the main principle of reading of the novel, which “can be read in an infinite number of ways” (Pavić 11). *The Dictionary of the Khazars* is presented as “an open book” that “can acquire new writers, compilers, and continuers” (Pavić 11). In the preface, we also learn that the main text consists of three sections structured as alphabetically-ordered encyclopedia-style entries. Consequently, Pavić invokes the plurality of interpretations, the possible existence of multiple versions of the same events thanks to the reader’s freedom to make his or her own way through the text.

Petković successfully uses the device of commentary – the literal translation of the title of his novel in English would be *Destiny and Commentaries* – as the model that challenges the credulity in metanarratives. This can be interpreted as obsessive need of the postmodern literature for the comments, because it is the only possible verbal approximation of the object in which – as we read in the subtitle of the Chapter XIII of *Destiny, Annotated* – “the narrative continues to wander somewhat like Der fliegende Holländer, through times and places other than those of our tale” (Petković 44). Having in mind that our experience of the world is relative and changeable, Petković includes different kinds of paratextual and textual comments in his book: from the title of each book and the title of every single chapter to metafictional chapters and set pieces within the narrative. Of course, such an approach is known from the novels written in the period immediately preceding the one referred to in first two books of the novel – that is, the eighteenth century, the century of Enlightenment, in which the comment was a leading intellectual way of addressing whether in the form of long chapter titles or in the writer’s direct remarks to the reader. However, it seems that in this case, the comment is more important than the story itself: there is no metanarrative of destiny, but only comments of the unreliable narrator which should be taken with caution: “What the writer says is also to be taken with a grain of salt, for writers themselves are prey to temptation and all too easily confound their own feelings and experiences with the hero’s” (Petković 26).

The main theme of Goran Petrović’s novel is Serbian national history and it raises the uncomfortable question of whether literary relativization of history means its absolutization as a national story in the manner of Romantic myth. This issue will be analyzed later in connection with the politics of magical realism. When we come to the national (hi) story, Petrović’s novel sees the siege as its global metaphor. The history is seen as a vertical of various sieges, from the Crusades, through the Bulgarian attack on Žiča monastery, to NATO bombers over Bosnia.

The politics of the novel says that the Serbian nation is directly exposed to various sieges and that it has to live a difficult history directed by the powerful empires and states. This is quite trivial since it in advance sees the people as passive rather than active participants in political life. However, what makes the novel interesting is its form, and that is where its postmodernism really works. The novel was told by different story-tellers: sometimes narrates ordinary man from the people, sometimes a historical figure (Saint Sava, his father Simeon, the Venetian Doge Enrico Dandolo, King Milutin, King Dragutin), sometimes the story comes from an unidentified voice, and in one moment we even read impersonal newspaper with the latest information. The novel is fragmentary, full of numerous blank spaces that the reader should fill out. The depicted events are sometimes motivated and sometimes completely unmotivated, giving the impression of the chaos of political history. It is important to mention that Petrović's ambivalent novel is usually interpreted in two opposite ways. On the one hand, it is seen as a symbolic effort in spirit of ethical advantage of story over history, as an attempt to exchange political history of one nation by history of story and language, in other words by its cultural history that act as a new cohesive element of the national community (see Vladošić). On the other side, it has been argued that the novel accepts the postmodern strategy of writing just to invoke the paranoid topic of the abstract threat to the Serbian nation and its language and history (see Ilić).

For now, it is enough to tell that these novels could be unproblematically labeled as "historiographic metafiction," because of their allowing for different voices and alternatives, plural histories to subvert usual accounts of the events that they refer to. According to Linda Hutcheon, historiographic metafiction is a self-conscious work of fiction concerned with the writing of history. In these novels we are always reminded that history is not "the past," but a narrative based on documents and other material created in the past and discovered today. In their attempt to challenge the dominant vision of history, Pavić, Petković and Petrović in a similar way view historical experience as repeatable, layered, palimpsestic. Therefore, it seems that the basic premise of these writers is that we live in a world of oblivion. Information is more available than ever before, and yet we witness the unprecedented acceleration of forgetfulness. It must be admitted that this idea about history is rooted in the atmosphere of the end 1980s and 1990s in Serbia when the challenge of nation-building after the break of Yugoslavia was seen by many as the most important task of an intellectual. However, it is very interesting that this novelistic approach

also successfully merges global and local trends. As Fredric Jameson argues, “postmodernism is the attempt to think the present historically in an age that has forgotten how to think historically in the first place” (Jameson 3). Locally, it was perceived that real Serbian history was forgotten during the socialist period and that now it must be somehow retrieved. Of course, fiction appeared probably as the best way for this restoration, because it allows postmodern plurality, a very good political tool in turbulent times. Therefore, it would seem that these novels represent double-coded postmodernism in which historical references come into play in order to challenge existing assumptions, not in the name of petrified meaning, but in catching the global trends. However, the critical remark follows: what are the assumptions? This is not easy to answer. A skeptic must question what is the content of the dominant, because the dominant is a matter of perception and it is often a “strawman.” It should be said that the problem is not what is dominant interpretation, but rather the crisis of the possibility of the dominant interpretation of history. So it seems that these novels – albeit in an excellent literary manner – just ride the wave that they want to skip.

Is this kind of reconstructive writing simply a case of escapism or does it voice a concrete political idea? It seems they offer both possibilities, and it must be admitted that it is really hard to say whether this is deconstructive or reconstructive writing, since it apparently accepts relativism, especially at the level of metafiction, but at the level of historical interpretation speaks about history as “our” metanarrative. These novels were seen as postmodernist, because in postsocialist countries eclecticism is characteristic and numerous appropriations “become legitimate and even desirable” (Erjavec 19). It appears that these three novels confirm Mikhail Epstein’s interpretation of contemporary (Russian) culture where “communist future has become the thing of the past, while the tender and bourgeois ‘past’ approaches us from the direction where we had expected to meet the future” (Epstein xi). Epstein’s approach can help to explain the paradox of these novels: they give the past “the attributes of the future: indeterminateness, incomprehensibility, polysemy, and the ironic play of the possibilities” (Epstein 330). This kind of politicized postmodernism demonstrates “resistance to, subversion and reconfiguration of what may be termed ‘modern Western epistemology’” (Ouyang 16), but it often seems that idea of the culture invites the power relations it wants to subvert. While all these novels focus “on the magical, supernatural subtext operating within the visibly real level of the human condition” (Hart 3), these are also fictional worlds that resembles one we live in, but it must be noted that the burden of history and its “atavistic

archive” (Hart 3) – when we look from today’s perspective that includes local and global politics – seems to be outweighed in them.

On the other side, there are “deconstructive” novels, like *Bait* by David Albahari, *Rain and Paper* by Vladimir Tasić and *Bernardi’s Room* by Slobodan Tišma, for example.<sup>2</sup> Within the existentialist layer of their writing, Albahari, Tasić and Tišma spoke convincingly of the crucifixion of a world that built its identity on fragile historiographical edifices and uncomfortable political naivety. This fragmentation, like Danilo Kiš’s, was often tied to the family triangle, to the memory of father and mother, to unraveling the secret of family history, to testify to wanderings within historical darkness in which every story can gain significance at any moment. The novelistic world these writers create contradicts the logic of the supermarket, in which everything is based on a supposedly endless free choice. These three writers raise a profound and important question: in this day and age that celebrates the possibility of choice as our surest ideological fruit, how much are our choices truly ours? If we are so free, why are we witnesses and creators of paranoia inflation? If life is a gamble, what form of bet do you choose?

Meaning is a dubious term, and the truth is, someone will say, the illusion of paranoid. Yet, in an empty space of desires, places are expensive. How is the fight to find the meaning of life in an age where life has become so terribly cheap? Every desire, as Schopenhauer would say, arises from a deficiency, therefore: from suffering. David Albahari writes, aware of Walter Benjamin’s words in “The Storyteller,” that the cost of the experience has fallen. Therefore, both the reader and the narrator face frustration, with an inner voice framing fateful discomfort and existential disharmony. The effect of style is to create the impression that things have gone in a certain way, beyond the reach of the reader. Literature like this refuses to develop a plot because the epic side of truth, wisdom, as Benjamin said, is extinct, that is, in Albahari’s case, much like Thomas Bernhard’s, it is dead – it is the loser’s true loss. It is at the same time an assault on art because, as we admire the external form, we forget the lasting internal traumas.

In his award-winning speech, Albahari, quoting a very old book, Vuk Karadžić’s *Serbian Dictionary* (1818), revealed one of the foundations of his own storytelling. These words are very simple, but for many they will sound more like street speech than something that is at the core of the Serbian literary language. Namely, as an illustration of the dictionary entry “story,” Karadžić stated a saying: “For a story,

---

<sup>2</sup> All three novels also won the prestigious NIN award: *Bait* in 1996, *Rain and Paper* in 2004, and *Bernardi’s Room* in 2011.

brother!” Indeed, there is no story, there is only an intention to talk, to speak, to address somebody, language seduces us, political unconsciousness shapes us – the reader, as well as the text, is not a normative category, they are created by language, in the language they are. There is no story in rudimentary form, but something is or is not for the story. Albahari is constantly exploring the possibility of language to tell a story in those moments when all our reliable knowledge betrays us. In that sense, his storytelling is deconstructive.<sup>3</sup> And this seems to be true of Tasić and Tišma as well.

After the collapse of Yugoslavia and his mother’s death, the narrator of *Bait* lives in a self-exile in Canada. He is listening to a series of tapes he recorded of his mother years before. Through these “historical” records, the narrator wants to turn the feeling of losing his mother into a sense of gain, but he continues to cast doubt on the writing itself – the subject truly constitutive of Albahari’s writing – which immediately undermines faith in the commemorative power of literature. On the one hand, the narrator defends the right of literature to give form to the words and thus to the possibility of reification one who is gone; on the other hand, the past cannot be fully recovered, it cannot be the basis of present happiness, because it always contains gaps and flaws. The main mother’s “restored” thought is that life does not exist for someone else to live it instead of us. From the room of life one cannot escape, life is not a fiction that opens up endless possibilities, and a nomadic life without a place is a mere phrase. The story reveals that the mother’s thin and simple thread of philosophy of life is actually something that the narrator himself fails to reach. But his privileged interlocutor friend Donald, a Canadian of Ukrainian descent, also fails to reach any kind of philosophy of life. Donald considers himself a determined man, and he constantly criticizes skeptic Europeans who doubt their actions. Yet, when he carefully reads the narrator’s manuscript about his mother, Donald, paralyzed, remains without his characteristic smile.

What kind of experience is it? In spite of the mother’s resilience, life is diminishing in her story. Although without any background in theory and philosophy, the mother is the undisputed critic of human-

---

<sup>3</sup> “Each time that I say ‘deconstruction and X (regardless of the concept or the theme),’ this is the prelude to a very singular division that turns this X into, or rather makes appear in this X, an impossibility that becomes its proper and sole possibility, with the result that between the X as possible and the ‘same’ X as impossible, there is nothing but a relation of homonymy, a relation for which we have to provide an account ... For example, here referring myself to demonstrations I have already attempted ..., gift, hospitality, death itself (and therefore so many other things) can be possible only as impossible, as the im-possible, that is, unconditionally” (Derrida 300).



ism and *a fortiori* historiography: for one who claims that all humans are the same, there are no individuals. The narrator is forced by the narration to laugh at the expense of the ruling ideology of endless choice, to a life perceived as a series of possibilities. The narrator's initial belief that art was more than life becomes suddenly meaningless, because how to create sublime art when there was nothing sublime in what his mother told him? But neither can the narrator be responsible for history being banal and of telling a story from post-historic and post-utopian times, immersed in reflections on a former country where everyone spoke the same language, which is a form of Babylonian but also Job's destiny. Knowledge is, however, also possible in the absence of light. The narrator – as we find out, by profession is a translator and writer who has previously written long poems that no one wanted to publish – suspicion, thankfully, inherits from his mother, including self-doubt, marked by conditioning: “If I could write ...” The story is like a Chinese box: the novel is written by an educated writer (who read Schulz, Kiš, Nabokov ...) who is not a writer and is a writer, but even his “rude” writing is disturbed by “earthquakes caused by the incursions of parallel realities.” Therefore, in *Bait* we are reading an emerging story that refuses to present itself as a finished work (see Gvozden, *Romanopišćeva opklada* 24–26).

The similar “deconstructive turn” is visible in the novel *Rain and Paper* (2004) by Vladimir Tasić. The outlook of the novel is calibrated to reveal the widespread presence of filtering, refraction, inversion, deformation (Smethurst 66; see also Gvozden, “Postmoderni hronotop”). Tasić's characters seek out the authentic, living emotion under the surface of social roles, circling of information, purple sensations, neon spectacles, rampant competition, omnipresent rhetorical flights. The novel speaks convincingly of a desire, as deep as it is difficult to satisfy, for finding moments in which the simulation of the space-time of the postmodern present becomes its true creative and epistemic sublimation. Narrator Tanja, born in the author's home town of Novi Sad, grew up with a father in an atmosphere that she could not even clearly determine: “When I think about my family, I, strictly speaking, do not think. I arrange pictures and impressions. Usually, as in a silent movie, the word ‘madmen’ appears in the shot, which initially referred to my father but over time spanned a whole generation or two” (Tasić 17). Of course, the mirror-image is only part of Tanja's self-perception, of her sexuality, of her playing the role of an attractive woman, that is, she herself is part of a simulation that would only be perfect if it were not destroyed by strong self-reflection. In one important layer, the novel is

an elegant story of the fatal growth of melanoma of Tanja's self-awareness, of spreading her knowledge of father, mother, ancestors, own city, friends and the world as it is weaved in our own isolated, but also mediated, all-pervading images. The growth of corrosive self-awareness is accompanied by an obsessive knowledge of myths, which, of course, have long been deprived of their original role in time and space, but which are a form of giving current, local meaning to an action. In addition, the reference to mythic stories in the postmodern world is a warning addressed to the erasure of people, worlds, memories in time and space. The novel is made up of voices, of the sociolects, of the former worlds enchanted through the buzz of language, through symbols and stereotypes, short-lived myths, variable wavelengths of thoughts and memories. But that side of the novel, that present-ness and not past-ness of history, in the sense that the present shapes our experiences of the past, can carry cheerfulness, even laughter that makes sense of existence in time and space.

How to find a place in contemporary time and space? Liminal existence seems, at one point, to the heroes of *Rain and Paper* as the best solution, that is, a life composed of stories, of confessions, of music, of echoes of myths, psychology, history, astrology, films, popular culture, scientific knowledge ... The characters in this novel seek the life-giving emotion in the depths of the ocean that lurks beneath the foam of social roles, the circulation of information, the pink sensations, neon spectacles, universal competition, ubiquitous rhetorical momentum. During narration, in addition to conjuring up the surface of the flux of modernity, the narrator draws parallels of meaninglessness in one temporal vertical of fear, manifested in the fates historical figure of Soviet inventor Leo Termen (Five) and her grandmother (Two), which serve to illustrate not so much the impossibility of escaping history as the present-ness of history, a possible leap from the time-space of modernity, the deceptiveness of alternatives, failure of projections of meaning to the past as a form of emancipation, but also to the future, as the carrier of utopian resolution. In a pursuit of a better world, only the distinctly individual, marginal hope of the narrator remains, the hope she cannot share with anyone, and which can only find a place in the final pages of the novel that are, in the narrative inversion of linearity, its true beginning (chapters in the novel range from number 10 to number 1). The deceptive, fragile consolation for the superficiality and cynicism of the contemporary world is, in addition to the friendship of young people that led to the performance of "Clio and Terpsichore," the idea that one day there may be a world that will marvel at this, our world, as

Tanya wondered in childhood when she first heard the expression from her grandfather – “the eyes are the mirror of the soul” (Tasić 24). More figurative than discursive, *Rain and Paper* is a painful and hard-to-digest tale of the contemporary world, because it implies that the comfort to this world might come not from a utopian past but from a hard-to-imagine different world, somewhat resembling the imagined creation of Renaissance wizards, created by the fusion of faith and knowledge.

Slobodan Tišma’s novel *Bernardi’s Room: For Voice (Countertenor) and Orchestra* (2011) has a striking beginning, the title of the first chapter “In the Shell” is poetic and ambiguous in a way that hints at an interesting reading. In the novel, the main emphasis is placed on self-communication (I–I communication), which is a type of communication that is unduly neglected in semiotic models of interpretation. At stake is one more story about the subject’s memory, which includes a family triangle in which the father is the embodiment of cruelty and discipline, while the mother abandoned the father and married a hippie when the storyteller was ten years old. The leitmotif is the story of Bernardo Bernardi (1921–1985), a famous Croatian designer from the period of socialist Yugoslavia. Bernardi became the protagonist of the narrator’s dreams and, in fact, his fascination (or rather a phantasm) at the level of projection of the symbolic order. After all, the description of the alleged room designed by Bernardi is full of contradictory feelings, but it is a kind of *tabula rasa* of the narrator’s existence. Probably this place is a product of the writer’s desires and the logic of the storytelling, though it remains unclear what the problem of this prose is: the writer Pišta himself says that he is not an authority, like his father, that he is not particularly neat, that is, for example, he did not bathe in puberty for months; for fear of loneliness, he is surrounded by people who, like him, are “humiliated and offended,” but he himself lives in the wreck of an old Mercedes that is located in front of his building (so, again, he escaped into the loneliness and fear).

The narrator is haunted by the memory of a drive along the Adriatic Highway, in which a car accident occurred, of which he knows little, but is constantly reminded of the Mercedes shell in which he lives. Pišta does not like to learn, but he likes to think; he has its own delights, such as witchcraft, magic, occultism and, above all, art. This human egg does not like himself, and often even imagined himself as someone else, and even wished to change its asexual gender. In the first part of the novel, the narrator is and is not aware of the truth about himself, he would really like to be exalted, but some heavy loads, of which he is semi-conscious, are pulling him down. The big change comes abruptly

as a *deus ex machina*: Pišta has to move out of the apartment, and now his biggest preoccupation is where to put the Bernardi's room. Then the mother reappears, informing him that his dad has died; after that point, we witness the reinfantilization of the narrator. Now the story tells a cosmic egg on the waves of the ocean, which will end up in police custody from which his mother will deliver him. His former world is wiped off with an eraser so he could find himself in a completely different world. In the last chapter, an anonymous narrator tells the biography of Pišta Petrović, a device known from Gogol's *Dead Souls*.

On the one hand, the most valuable thing in the novel has to be emphasized: the narrator is intentionally superficial, which really sounds fresh in the contemporary Serbian prose scene full of jokers, omniscientists and judges. On the other hand, at times it seems that the alleged non-conformism of narrator Pišta is, in fact, a disguised conformism and that being an artist is an alibi for protected existence. In *Bernardi's room*, as in his earlier works, Tišma moves along the edge: the self is meaningful only in context, but the decay of the real world is also the disintegration of any adequate theory of the self. Is this theory only possible in literature? And then, is art just a deceptive and contentious consolation to the inability to act in the real world? The impression is that, touching on the key problems of modernity, Tišma shows that both something ludic and accidental, in the end, are forms of capitalism, its instruments rather than something that could liberate consciousness and change one's life. The shallow and flimsy idea of Pišta's personality symbolizes the concept of a fragmentary subject that is determined in ways that he or she does not understand (see Gvozden, *Novosadski roman* 114–116).

Now we shall return the crucial paradox of the politics of narrative characteristic for the so-called "reconstructive" novels: it seems that they share the belief that there is the center of the nationhood but that this center is deeply hidden from its members and that its revealing has the value by itself. The center of these allegories is obviously the idea that Serbian culture is something that is above history and politics and that the function of the novel is to recuperate that idea from the oblivion. Actually, this belief of the specific cultural real in the middle of magic probably plays a crucial role in their seductive fictions. All three novels promote palimpsestism as a form of knowledge, but it appears that this whole enterprise lacks irony – and self-irony – based on knowledge of the ideological criteria for inclusion and exclusion mechanisms that determine the resistance or acceptance, or the re-vision of the past. In the level of expression, these novels have challenged the ability of one

truth, but then they contain a suspicious attitude about the one truth that lies behind everything be it ahistorical disappearing from history, eternal siege, or resistance to abstract destiny. This is the attitude that threatens to reduce the multiplicity of political, intellectual, cultural and literary phenomena to easy and cheerful detection of sense, or “destiny.” Of course, it is not enough just to say no. The prerequisite for simple change of destiny – to know the truth – unfortunately is not at all simple to accomplish in the world of plurality we live in. Really, if there is a multiplicity of historical perspectives – clearly stressed by the narrators of the novels – how to give validity to each one and still be suspicious about metanarratives? But the idea of truth is the necessary foundation of any truly practical and political action towards a better world. Therefore, instead of nostalgic evocations of truthfulness, here we are missing the wrestling about what people, in general, can see within the horizon of possible truths about themselves and the world, so it seems that a “deconstructive” novel with its desire to represent contemporary fragmentation is a more plausible approach to an impossible reality.

The novels from the “deconstructive” camp demonstrate that complexity connected with the demise of meta-narratives is not easy to represent in a work of literature. Unlike the novelists from the so-called “reconstructive” camp, “deconstructivists” such as Albahari, Tasić and Tišma “almost never succumbed to the imaginary outlet supplied by nationalism” (Erjavec 14). For the culture, in Mikhail Epstein words, is designed “to liberate a person from the very society in which he is doomed to live. Culture is not a product of society, but a challenge and alternative to society” (Epstein 6). This means that there is also a duality typical of the “reconstructive” camp among “deconstructive” authors, because the books discussed, in addition to the critical tones, contain romantic myths about the spontaneity of desire, and this is most often manifested through the supposed isolation of the aristocratic author’s subject from the undifferentiated surrounding world. But this belief was also reinforced by a sense of the decline of metaphysical values that underpinned the hope that the correspondence between the subject and the world could be reached through socialization and a common hermeneutical horizon. Through the figure of a weak subject, the “deconstructive” novel is able to imprint itself into the unknown, to disrupt codes, to cross the border and the wall of the symbolic order of capitalism and socialism and their production of desire. The impression is that these novels meet the social modes of production not by forging and aestheticizing them, but by expressing them in terms of flux that is difficult, if not impossible to escape. In the end, we must rephrase the

question posed in the middle of this text: Is this kind of “deconstructive” writing simply a case of escapism or does it voice a concrete political idea? It seems these novels also offer both possibilities: it must be admitted that they also accept relativism at the level of metafiction, but at the level of historical interpretation they are looking for reconstructing the subjective experience or even subjective utopia that could be a valid force for a search not only for a possible literature, but also for an (im)possible community. Paradoxically, the “reconstructive” postmodernity, by writing novels without a hero, seeks to locate the common ground in the distant utopian past, while the “deconstructive” postmodernity is still trying to rich the common ground by narrating the hero’s (im)possible contemporary autonomous subjectivity.

#### WORKS CITED

- Albahari, David. *Bait*. Trans. Peter Agnone. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2001.
- Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Gouthier, 1971.
- Charle, Christoph. *Les Intellectuels en Europe au XIXe siècle: essai d'histoire comparée*. Paris: Seuil, 1996.
- Derrida, Jacques. “Et Cetera.” Trans. Geoff Bennington. *Deconstructions: A User's Guide*. Ed. Nicolas Royle. London: Palgrave Macmillan, 2000. 282–305.
- Epstein, Mikhail. *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and the Contemporary Russian Culture*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1995.
- Erjavec, Aleš. “Introduction.” *Postmodernism and Postsocialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism*. Ed. Aleš Erjavec. Berkeley: University of California Press, 2003. 1–50.
- Fleck, Christian. “Introduction.” *Intellectuals and Their Publics: Perspectives from the Social Sciences*. Ed. Christian Fleck, Andreas Hess and E. Stina Lyon. Farnham: Ashgate, 2006. 1–16.
- Groys, Boris. “The Other Gaze: Russian Unofficial Art's View of the Soviet World.” *Postmodernism and Postsocialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism*. Ed. Aleš Erjavec. Berkeley: University of California Press, 2003. 55–89.
- Gvozden, Vladimir. “Magical Realism and the Politics of Narrative: Historical Postmodernism in the Contemporary Serbian Novel.” *World Literature Studies* 2.8 (2016): 64–75.
- Gvozden, Vladimir. “Novosadski roman i urbana nelagodnost: sedam napomena i jedna ‘opomena.’” *Letopis Matice srpske* 491.1–2 (2013): 101–117.
- Gvozden, Vladimir. “Pisanje posle trijumfa etnicizma: može li književnost (ponovo) biti emancipatorska na Balkanu?” *Jugoslovenska književnost: prošlost, sadašnjost i budućnost jednog spornog pojma*. Ed. Adrijana Marčetić et al. Beograd: Čigoja štampa, 2019. 191–202.
- Gvozden, Vladimir. “Postmoderni hronotop u romanu Kiša i hartija Vladimira Tasića.” *Književnost i stvarnost 36: naučni sastanak slavista u Vukove dane*. Beograd: Međunarodni slavistički centar, 2007. 475–483.
- Gvozden, Vladimir. “Romanopišćeva opklada.” David Albahari. *Izabrana dela*. 1. Beograd: Čarobna knjiga, 2015. 11–47.

- Hart, Stephen M. "Magical Realism: Style and Substance." *A Companion to Magical Realism*. Eds. Stephen M. Hart and Wen-chin Ouyang. Woodbridge: Temesis, 2005. 1–12.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, London: Routledge, 1988.
- Ilić, Saša. "Opsada srpske književnosti juče, danas, sutra." *Beton* 20. 6. 2006.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Ouyang, Wen-chin. "Magical Realism and Beyond: Ideology of Fantasy." *A Companion to Magical Realism*. Eds. Stephen M. Hart and Wen-chin Ouyang. Woodbridge: Temesis, 2005. 13–22.
- Pavić, Milorad. *The Dictionary of the Khazars: A Lexicon Novel*. Trans. Cristina Pribičević-Zorić. New York: Vintage Books, 1989.
- Petković, Radoslav. *Destiny, Annotated*. Trans. Terence McEneny. Belgrade: Geopoetika, 2010.
- Petrović, Goran. *Opsada crkve Svetog Spasa*. Beograd: Narodna knjiga, 1997.
- Raunig, Gerald. Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog XX veka. Trans. Relja Dražić. Novi Sad: Futura publikacije, 2006.
- Smethurst, Paul. *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 2000.
- Tasić, Vladimir. *Kiša i hartija*. Novi Sad: Svetovi, 2004.
- Tišma, Slobodan. *Bernardijeva soba*. Novi Sad: Kulturni centar grada Novog Sada, 2011.
- Vladušić, Slobodan. "Opsada crkve Svetog Spasa i istoriografska metafikcija." *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu* XXXV/2 (2010).

## Srbski roman po koncu utopije: »rekonstruktivno« proti »dekonstruktivnemu« pisanju?

Ključne besede: literatura in politika / srbska književnost / zgodovinski roman / nacionalizem / kulturna identiteta / dekonstrukcija / postmodernizem / Pavić, Milorad / Petković, Radoslav / Petrović, Goran / Albahari, David / Tasić, Vladimir / Tišma, Slobodan

Številni srbski romani osemdesetih in devetdesetih 20. stoletja so se obrnili k starejši, domnevno pozabljeni zgodovini, ki obsega predmoderno obdobje od srednjega veka do razsvetljenstva. Zdi se, da so ta obrat spremljali politični idealizem in narodno-emancipatorična gorečnost po razpadu socialistične Jugoslavije in njene kulturne politike. Ta članek bo kritično raziskal tri izjemno

uspešne primere historičnega postmodernizma v sodobni srbski literaturi: *Hazarski slovar* (1984) Milorada Pavića, *Usoda in komentarji* (1993) Radoslava Petkovića in *Obleganje cerkve svetega Odrešenja (Opsada crkve Svetog Spasa*, 1997) Gorana Petrovića. Ta »zgodovinski obrat« historičnega postmodernizma je mogoče pojasniti tako kot zmoten poizkus povratka h koreninam kakor tudi kot posebno arheologijo, s katero skuša pisanje raziskati nevarni sodobni temelj politične, kulturne in ekonomske tranzicije od socialističnega sistema k demokraciji in kapitalizmu. Zdi se namreč, da ta tip »rekonstruktivnega« romanesknega pristopa, ki ga je mogoče videti kot namerno postmoderno dvojno kodiranje, lahko razumemo kot iskanje srbskega kulturnega kapitala, ki ga je mogoče zlahka – morda kar prezlahka – najti v daljni preteklosti. Članek pa analizira tudi »dekonstruktivne« romane, kot so *Bait* (1996) Davida Albaharija, *Dež in papir (Kiša i hartija*, 2004) Vladimirja Tasića in *Bernardijeva soba* (2011) Slobodana Tišme. Ti romani pokažejo, da kompleksnosti, povezane z zatonom metanaracij, v literarnem delu ni lahko prikazati. »Dekonstruktivni« roman prek figure šibkega subjekta lahko vtisne sebe v neznano, prekinja kode, prečka meje in zid simboličnega reda kapitalizma in socializma ter njune produkcije želje. Na koncu članka je prikazano, kateri paradoksi so inherentni obema tipoma pisanja.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.163.41.09»1984/2004«

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i2.02>



# The Memory of the Avant-Garde and the New Wave in the Contemporary Serbian Novel

Marko Avramović

Institute for Literature and Arts, 2 Kralja Milana St, 11000 Belgrade, Serbia  
<https://orcid.org/0000-0001-5878-5777>  
[mrkavramovic@yahoo.com](mailto:mrkavramovic@yahoo.com)

*This article is dealing with the topic of two past twentieth-century epochs in a few representative Serbian novels at the turn from the twentieth to the twenty-first century. These are the 1980s and the New Wave era in Yugoslavia, an epoch close to the past that can still be written about from the perspective of an immediate witness, and the avant-garde era, that is, the period between the two world wars marked in art by different movements of the historical avant-garde. The novels Milenijum u Beogradu (Millennium in Belgrade, 2000) by Vladimir Pištalo, Vrt u Veneciji (The Garden in Venice, 2002) by Mileta Prodanović, and Kiša i hartija (Rain and Paper, 2004) by Vladimir Tasić are being interpreted. In these novels, it is particularly noteworthy that the two aforementioned epochs are most commonly linked as part of the same creative and intellectual currents in the twentieth century.*

Keywords: Serbian literature / contemporary Serbian novel / literary avant-garde / New Wave / Zenitism / rock and roll / Pištalo, Vladimir / Prodanović, Mileta / Tasić, Vladimir

In Vladimir Tasić's *Farewell Gift* (2001), one of the key contemporary Serbian novels, the narrator at some points expresses a high appreciation of the two epochs. One is personally experienced, while the other has long been placed in historical niches and categories. The first case is about 1980s, which Tasić's hero defines as the age at which his nostalgia is greatest:

When she asked me what I missed the most, I told her about the Bronx, the run-down basement in the old Mlinpek Building on Radnička Street, where, long ago, The Coprokofievs used to have their gigs [...] but despite everything, I most missed those times when he used to play in the Bronx with The Coprokofievs, when everyone seemed to be playing or at least dancing, listening to music, ordering records from London from the Recommended Records Catalogue, opening each package as if inside there was something that could change the future. (Tasić 140–141)

In the second case, it is the avant-garde era that Tasić's hero, an emigrant to Canada, encounters at the Amsterdam Museum, just before leaving the European continent. Walking around the exhibit space, he also encounters names and exhibits from his native places.

When I walked out of the cafeteria, I noticed a row of display cases with manuscripts, sketches, letters and articles from yellowed newspapers and journals. On the front cover of one of the journals, the name *Zenit* was printed in Cyrillic characters. Next to it, there was a long text about Belgrade avant-garde, the Zenitists and Ljubomir Micić. I always had a certain reservations to both avant-garde and Belgrade; therefore, I was doubly skeptical towards Belgrade avant-garde. All their neo-medievalist trends and other faddisms looked at me like a collection of pointless imitations, as absurd as the tiny plastic gondola souvenirs that will puzzle archeologists when, one day, they excavate them from the ruins of Serbian settlements from Feketić to Svilajnac. And yet, in the City Museum in Amsterdam, a feeling of unexpected pride arouse in me. Look, I told myself, this is also a part of Europe. Maybe the whole concept of avant-garde – all of that gibberish about the future, geometrical constructions, twittering machines, the cultivation of culture in Petri dishes, and the painting of astral surfaces – was only empty talk; but eighty years ago and even later, the world was apparently going somewhere, and Belgrade kept pace with it. (Tasić 74–75)

Thus, in one major European capital, the protagonist of the *Farewell Gift* acquires a true idea of his own culture and of some of its lesser-known efforts, such as Zenitism for the wider world today. Since this encounter with the avant-garde art, one that comes from his own country, is the last thing that happens to the narrator before leaving the European continent, the avant-garde heritage becomes a kind of symbolic and spiritual baggage that he brings with him to the new continent.

This sporadic Tasić's touching on the avant-garde and the New Wave age and their high esteem, one on the personal and the other on the level of national culture, since his short novel has a different focus, might not have attracted our attention so much if in a similar period of time in Serbian literature there had not been several other novels with the focus on the topic of the New Wave age and activating the avant-garde heritage. It is precisely these novels, published at the turn of the twentieth to the twenty-first century that we will deal with in our text. These are the novels *Milenijum u Beogradu* (*Millennium in Belgrade*) (2000) by Vladimir Pištalo, *Vrt u Veneciji* (*The Garden in Venice*) (2002) by Mileta Prodanović and *Kiša i hartija* (*Rain and Paper*) (2004) by the aforementioned Vladimir Tasić. This concentration of thematizing the epochs in a number of prominent novels in a given period of time provokes to look at its ways and reasons.

When we say “avant-garde,” first of all, we have in mind the historical avant-garde, that is, the numerous *-isms*, i.e. literary and artistic movements that appeared in European, as well as in Serbian and other South Slavic literatures in the first half of the twentieth century, primarily in the period between the two world wars,<sup>1</sup> although we will see below that some of these writers and novels dealt with some (neo) avant-garde currents that we associate with the second half of the twentieth century.

It should be said that in Serbian literature, the period between the two wars, especially the twenties, is characterized by a hasty change of a large number of different, mostly short-lived avant-garde movements. Some of them, such as Expressionism, Dadaism and Surrealism were part of some wider European movements, while these pan-European currents also had its domestic variants in the form of local movements, for example Sumatraism, Hypnism and the most successful, already mentioned, Zenithism. Perhaps more important than this is that these dynamic literary events gave birth to numerous important figures of modern Serbian literature, among them the greatest ones, such as Miloš Crnjanski, Rastko Petrović, and in part Ivo Andrić and Momčilo Nastasijević. These high artistic achievements are not restricted exclusively to literature, so great figures also appear in painting, let us just mention Sava Šumanović, according to many, the greatest Serbian painter of the twentieth century.

By New Wave and the New Wave Era, we mean the period during the 1980s on the territory of the former Yugoslavia, whose representatives were expressed primarily through popular music.<sup>2</sup> Unlike the aforementioned avant-garde period, which was dominated by poetry and painting, popular music took over the baton in the early 1980s.

---

<sup>1</sup> In the famous *History of Avant-Garde Literatures*, Guillermo de Torre focuses precisely on this interwar period, emphasizing that his book “essentially defines and studies one completed epoch, seen through its roots: an epoch between two wars (1918–1939)” (9), while in the famous book *Style Formation*, Alexander Flaker limits the avant-garde phenomenon in Europe to the period between 1910 and 1930 (see Flaker). Gojko Tešić in the *Serbian Literature Avant-Garde* sets the broadest range of avant-garde phenomena (including those considered proto-avant-garde) between 1902 and 1934 (see Tešić).

<sup>2</sup> According to Marija Ristivojević, this musical direction penetrated Yugoslavia from west to east, first appearing in Ljubljana and Zagreb, and only later in Belgrade. The author positions the duration of the New Wave in Belgrade from 1980 to 1983/84 (see Ristivojević). For Vladimir Djurić Djura, the phenomenon of the New Wave was present on the territory of the former Yugoslavia from 1978 to 1983 (8), while for Ivan Ivačković it is a movement that grew after Tito’s death (239).

As Vladimir Djurić Djura, a journalist, a publicist, but also a musician and the member of several rock and pop bands from the 1980s to the present, says in his popularly written *The New Wave Guide*, “the happy eighties carried a rapture. Everyone, like Jura Stublić from the group Film, thought it was possible to imagine life in the rhythm of dance music ... In the early 1980s, popular music simply floated the planet” (36), or as it is written in one of the novels that we will analyze in the continuation of the paper, “Indeed, in those days rock and roll seemed to be the only natural choice” (Prodanović 100).

Musically, the New Wave could be said to be the music that came after punk (see Ristivojević 89), and this musical direction “blended punk energy into various genres, most often reggae and ska. In the New Wave, one could also see the ambition to say something meaningful about politics” (Ivačković 239).

On the spiritual-ideological plane, a generation of the new-wavers “was unburdened by the fetishes of socialism; or used them for their own intellectual exhibitions ... or walked on them with their fists ... or broke them with its very appearance” (Ivačković 239). Djurić, in his previously mentioned *Guide*, estimates, probably too boldly, “that the New Wave was precisely the energy that overthrew the powerful despotic-communist system of Joseph Broz Tito and introduced people from these areas to the galimatias of American-influenced countries, called ‘the New world order’” (7–8).

The presence of avant-garde themes and heritage, as well as writing about rock music by the authors we deal with on this occasion is not a surprising thing, especially considering that Mileta Prodanović (1959) and Vladimir Pištalo (1960) have grown up in the circle of so-called young Serbian prose, which is the mark that has, with a good deal of critics, established itself for the generation of Serbian prose writers of postmodernism.<sup>3</sup> A number of young Serbian prose writers felt considerable inspiration for avant-garde poetics. A striking example of such inspiration is Pištalo’s prose book *Manifestos* (1986), but also some of the works of Sava Damjanov and Sreten Ugričić.

Also, in this generation of Serbian authors, both prose writers and poets, there was a pronounced affinity for rock and roll. It was the time when rock music and popular culture became common and accepted topics in Serbian prose, whereas before that they had been more the exception and the excess. Let us mention on this occasion the sto-

---

<sup>3</sup> The literature on “young Serbian prose” is quite extensive. See, e.g., Pantić and Damjanov.

rybooks of David Albahari *Seizure in the Shed* (1984)<sup>4</sup> and Mihajlo Pantić's *Wonder in Berlin* (1987), as well as the short Albahari's novel *Zinc* (1988), one of the key works of Serbian prose in the eighties, which has, as the motto, Johnny Štulić's lyrics for the song "Like Yesterday."<sup>5</sup>

## **Two moments in time**

In the novel *The Garden in Venice*, written by the Belgrade-based writer and painter Mileta Prodanović, one of those who personally experienced the "crazy eighties," the New Wave period from the early 1980s is set aside and set alongside the painful present of the 1990s, from which the novel's narrator and protagonist addresses us.<sup>6</sup>

The novel brings back the memory of the storyteller who found himself in a whirlwind of political events in the 1990s, more specifically the protests of citizens and the opposition over the forged local elections in 1996, the New Wave eighties, first of all a childhood friend

---

<sup>4</sup> *Seizure in the Shed* was actually an intermediate and inter-ethnic project. In his *Chronicle of Yugoslav Popular Music in the Second Half of the Twentieth Century*, Ivačković also noted this phenomenon, pointing out this communication between different arts as an important feature of the New Age: "Writer David Albahari published a collection of stories *Seizure in the Shed*. Električni orgazam, one of the most popular bands of the New Wave movement, recorded the song of the same name on the album *How the Drum Tells*. The multimedia trilogy? No doubt it is!" (238).

<sup>5</sup> The two mentioned authors were the main propagators of rock culture from the world of literature, as evidenced by their other activities. David Albahari edited the *New Wave Almanac in the SFRY* (1983), while, jointly with Pantić, he also edited the collection *Catch the Rhythm: Omnibus: Rock and Literature* (1990). The special publication of Belgrade magazine *Književna reč* of February 1984, titled *In the Service of Her Majesty*, written by Gregor Tomc and Peter Lovšin, the leading creative duo of the first Slovenian and Yugoslav punk group Pankrti, also convincingly testifies about the extent of the respect the literary audience had for rock music. The publication brought lyrics and theoretical-manifest texts of these two. It is interesting to note that this publication, with minor changes, experienced its book reprint in Belgrade in 2008.

<sup>6</sup> The 1990s in the South Slavic area were marked by the disintegration of the SFR Yugoslavia and a series of war conflicts that accompanied the disintegration. In the case of Serbia, a great part of the 1990s were marked by rigorous international sanctions, turbulent internal political struggles between the government led by Slobodan Milošević and various opposition parties and movements, most often accompanied by mass demonstrations by opposition-minded citizens and eventually NATO bombing. In general, it could be said that the Serbian state and society in the last decade of the twentieth century went through a whole series of domestic and foreign political crises that left deep consequences on the daily lives of its citizens.

Mihajlo Lisičić Lisicki and the once great love Lina (Marceline). The total upset of his childhood friends and the death of once great love for which he simultaneously learns make the narrator evoke memories of a past epoch. In his story he touches on all the highlights of the New Wave times – rock and roll and history-making gigs that will be retold in years, as well as the cult places of Belgrade – SKC (Students' Cultural Centre) and the Academy (of Fine Arts), and significant media that promoted the sound of the New Wave, such as *Jukebox* music magazine.<sup>7</sup>

At the center of the epoch that is emerging in the memories of the narrator are Lina and Mihajlo Lisičić, alias El Lisicki. The duo was a part of the former music sensation of that time – the band Zenith FC. Their first concert, in his interpretation, opened the door to the era:

The time span that is usually recognized in the small circle of my friends by the term “great season” was estimated by subjective criteria. For someone, the “great season” began at a time when fast bands in the city suppressed the followers of “rock metaphysicists”; for someone a little later, when the “first league” of new rock groups was clearly singled out, when Rupa (The Pit) became the center of the nightlife at the Academy, and when, in the shadow of those who were already releasing praised records, the “second wave” of urban rock bands appeared ... I believe that there would be some who would, however boldly, claim that the great gate of this intense time was the first appearance of the band Zenith F. C. (Prodanović 95)

That first concert of this fictional band was an event that was talked about years later and where history happened, and it was therefore very prestigious in later stories to have attended the event. “If we were to gather everyone who claimed to have attended this gig, one might think that the venue was the size of a sports hall or a congress hall” (Prodanović 95).

After this very successful debut, this short-lived musical band gained a cult status. However, Lina quickly leaves the band following her other interests such as performance art.<sup>8</sup> Prodanović's heroine first joined the Slovenian theater troupe Risk-Combo and reached BITEF,

---

<sup>7</sup> In the aforementioned Ivačković's book, *Jukebox* magazine is referred to as the “New Wave Holly Bible” (250), while Djurić notes that this magazine “was largely responsible for the emergence of the New Wave in the SFRY, especially in the period 1979–1981, when thanks to the strong support of the *Jukebox* magazine, the groups Idoli, Šarlo Akrobata, Film, Električni orgazam, Haustor, Prljavo kazalište and others” (77).

<sup>8</sup> Performance art and installation is another discipline that flourished in Belgrade in the early 1970s, first on the premises of the already mentioned SKC.

another cult institution of socialist Yugoslavia, and then, with her fatality, seduced one of the members of the group and formed with him a troupe called Montezuma, with which she toured Europe until the unfortunate death of her new partner.

In fact, the biography of Prodanović's heroine Marceline is a typical biography of a new-wave heroine. Born into the family of a national hero and high political figure as a so-called "child of communism," she became one of the icons of Belgrade's New Wave and the front person of the cult band in the 1980s. Later, when the country plunged into a deep crisis, she emigrated to the West where she achieved notable success as a celebrated art theorist and curator. And her death in Prodanović's novel was also typical of the New Wave generation – she passed away due to a drug overdose. In her life story, one can recognize the elements of the biography of some real figures, such as sisters Mijatović,<sup>9</sup> Margita Magi Stefanović or even Marina Abramović.

In *The Garden in Venice*, the first half of the 1980s is also underlined as an extension of the creative avant-garde currents of the first half of the twentieth century. First, the names of the heroes of the novels and their composition allude to a connection with avant-garde art. The artistic name of El Lisicki of the storyteller's friend speaks enough for itself, while Marceline is named after Marcel Duchamp, whom her mother once met. Although some of today's poorly-versed readers would first associate the name of the band Zenith FC that appears in the novel with the famous Russian football club, it is, of course, the name of the former avant-garde magazine *Zenit* and a reference to an avant-garde movement led by the Micić brothers who operated in the Kingdom of Yugoslavia in the 1920s.<sup>10</sup> As the narrator himself says:

---

<sup>9</sup> Mira and Maja Mijatović were daughters of former President of the SFRY Presidency Cvijetin Mijatović, and girls very present in the city life of Belgrade in the 1980s. Mira was also a member of the short-lived band VIA Talas. Both died tragically in just a few months during 1991.

<sup>10</sup> It is not unusual for Prodanović to associate his heroes with *Zenit* and Zenitism, an avant-garde movement in the then Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, led by the Micić brothers, who also published the international magazine *Zenit*, first in Zagreb and then in Belgrade. Namely, the beginning of the eighties is a time of rediscovery and reaffirmation of this momentarily forgotten avant-garde movement. Slovenian director Karpo Godina, in 1980, made the feature film *The Jellyfish Raft*, whose heroes are Zenitist artists, and in 1983 two of Zenitism's most prominent scholars, art historian Irina Subotić and literature historian Vidosava Golubović, staged an exhibition "Zenit and the Avant-Garde" at the National Museum in Belgrade. Also, the name El Lisicki was not chosen by chance, since this Russian avant-garde artist was one of the most significant foreign contributors to *Zenit* (see Golubović).

The name of the rock band that flew and shimmered among us for a moment was taken from the art movement, by which the most avant-garde artistic currents of the then world also briefly and violently surrounded my backward, agrarian homeland, just emerging from the then only world war. But it will turn out later, there were some other coincidences: as we know the sun is short at its zenith point, a single instant. Already in the next square of the movie, which is repeated daily, it begins to decline, approaching the sun to the horizon. (Prodanović 57)

Also, the band Zenith FC expressed its connection with the avant-garde heritage by playing music on a collage of texts by avant-garde poets. The verses cited in Prodanović's novel are Vinaver's.<sup>11</sup>

The existence of an art circle that published the short-lived art fanzine *Ichsilon* and gathered around Professor Gregory Novak, a significant provider of avant-garde art in the European Southeast, also confirms that the narrator and his friends in the novel are heirs to avant-garde heritage in the 1980s. Lina, who is also a member of the editorial board, reveals to the narrator that she owns a tape recording of an unknown Duchamp interview, done with the famous artist by her French mother.

However, the "great season," just like the former Zenitism art movement as we are told in the passage above, was only a brief period in which the creative energy from the beginning of the century was booming again. After a short takeoff, there was a fall again. The age of universal dissolution and decay was coming, the end of the country and the end of rock and roll. The narrator continues to vegetate in a devastated state while Lina goes abroad, affirming herself with the circle of American theorists and art critics. However, even she cannot escape

---

However, even at the beginning of the new century, when Prodanović publishes his novel, the reaffirmation of Zenitism is not yet complete. We have seen that Tasić's hero abroad has discovered an unknown part of the cultural history of his own country, so one could say that Prodanović also gets involved in his novel. Important events of this discovery of Zenitism in the twenty-first century are the publication of reprints of all issues of the *Zenit* magazine and monograph: *Zenit 1921–1926* by Vidosava Golubović and Irina Subotić in 2008, and the documentary film *Micić's Suitcase* by director Slobodan Simojlović from 2010 is worth mentioning. It is interesting that in this Simojlović's documentary, the activity of Zenithists is associated with a contemporary Belgrade artist. This is the tragically deceased multimedia artist Dragan Ve Ignjatović, to whom the film is dedicated, and who made his artistic name after being modeled on the Zenitist Branko Ve Poljanski, Ljubomir Micić's brother.

<sup>11</sup> Stanislav Vinaver (1891–1955) was one of the most important and agile representatives of Serbian avant-garde literature – a poet, critic, polemicist and a very prolific translator.



her own downfall. Her foreign critical work, according to the narrator, is tailored to the commercial demands of the art market, as he witnesses during their last meeting at the Venice Biennale, when her critical discourse orientalizes the work of an artist from the fictitious former communist country of Zuhtenia, while Lina herself, as we have already said, dies from the effects of drug consumption like many stars in the 1980s.

In his novel of two epochs, Prodanović builds the 1980s and 1990s according to the principle of contrast, creativity versus decay, rise against great decline. The author sees the New Wave as a continuation of the creative and rebellious currents of the twenties of the twentieth century and more broadly, both of these avant-garde epochs and the New Wave from the angle of Prodanović are seen as short-lived, but certainly creative, the peaks of existence in the southern Slavic region in the twentieth century.

### **The narrators as cultural historians**

Two other Serbian novels from the same time period, in which, as in Prodanović's *Garden in Venice*, avant-garde currents and avant-garde poetics, as well as the memories from the New Wave age, are given a significant place are Vladimir Pištalo's *Millennium in Belgrade* and Vladimir Tasić's *Rain and Paper*, award by the *NIN* magazine prize. Yet, unlike Prodanović, who focuses only on the past eighties in his novel, which, as we have witnessed, he sees as the revival of the avant-garde and the crisis of the nineties from which he narrates, these two novels tend to cover a much longer time span – primarily the entire twentieth century, but occasionally they go down the time ladder to the mythical beginnings. In the *Millennium*, this is the mythical founding of Belgrade, and in *Rain and Paper* different myths about the creation of the world that originate in the cultures of different nations. The tendency to paint such large time spans is no wonder, since the storytellers of both novels are historians – Milan Djordjević (*Millennium in Belgrade*) is a historian from the Institute of Balkan History and Tanja – the storyteller of *Rain and Paper* – is a former student of art history and a great fan of myths and history, whose alter ego in the novel is the muse of history – Clio.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> The storyteller of Prodanović's novel is also an art historian, but as we have already noted, he does not aspire to such wide-ranging interventions as the narrators at *Millennium in Belgrade* and *Rain and Paper*.

The *Millennium in Belgrade* narrator specifically emphasizes, and thus follows, a popular idea of Serbian history and culture as the culture and history of discontinuity, interruptions that exist between the generations of his grandfather, a surrealist painter, his father, a painter, close to the Mediala art group,<sup>13</sup> a later Parisian resident, and his own New Wave age.

Much like Prodanović's novel, *Millennium in Belgrade* brings the history of a group of Belgrade friends, dating from the golden age of the eighties to the gloomy and war years of the 1990s. The novel begins with Tito's funeral, which, as we have seen, is also seen in the reviews as the moment with which New Wave begins. As in Prodanović's novel, the periods of the eighties and nineties are mutually opposed. In Pištalo, the 1980s were also marked by the era of the explosion of creative energy:

There was never a better time in Belgrade than after the death of Josip Broz Tito ... With a New Wave in our city, a charge of such enthusiasm was released that even the statues were energized. An excited chatter was heard in the streets of Belgrade. Eyes were sparkling. My city is finally mine. This is something from my planet ... I thought Belgrade's New Wave was just that – conquering myself. (14–16)

Like in *The Garden in Venice*, we have a fictional band here, which in *Millennium in Belgrade* bears the name Lizards-Beasts and is led by the storyteller's friend Bana Janović. It is interesting that this musical band also affirms the activity of *Zenit* and avant-garde of the twenties. And Pištalo, writing about that age, could not help mentioning *Jukebox* magazine, which features photographs of Bane and the band, as well as SKC:

One evening in May, 1982, the Lizards-Beasts played in a stocky mansion, formerly called the Officers' Home. That was the building that, seventy-nine years earlier, Dragutin Dimitrijević Apis and his conspirators had left to kill

---

<sup>13</sup> Mediala is an art group formed in the fifties in Belgrade, whose members mostly worked in the field of painting. Its most prominent representatives were painters Leonid Šejka, Olja Ivanjicki, Miro Glavurtić, Milovan Vidak, Milić Stanković, Ljuba Popović, Dado Đurić, Vladimir Veličković, Siniša Vuković, Kosta Bradić, Svetozar Samurović, Uroš Tošković. Pištalo is not the only writer in this area who has literary touched this artistic, first of all, painting movement, created in the 1950s in Belgrade and which today enjoys almost mythical status with many. Mirko Kovač's novel *The Crystal Grid* (1995), the last one started by this author in Belgrade, is a good account of the events within this movement.

the Serbian King Aleksandar Obrenović and Queen Draga Mašin. At the place where the members of the “Black Hand” once swore, now the Lizards-Beasts were rocking. (15)

Not only does this passage mention SKC as the cult site of all Belgrade rock bands from the early 1980s, but its author also shows us how the New-Wave spirit changes the city’s topography, how places that associate with the darker parts of the past, such as the murder of a royal couple, are becoming a part of a more beautiful story in the New Way age.

Yet, in his storytelling, Milan Djordjević, a historian, goes beyond his own experience. He tries to relate different artistic and historical epochs in his story, whose inter-threads are interrupted, but together form part of a series with the same place of events, which is Belgrade and gives the example of his family:

After World War II and the Revolution, my grandfather’s world looked to my father as covered in lava as Pompeii. Likewise, my father’s world looked to me. I became a historian out of a desire to clean up the deposits of petrified lava among us and find connections between three generations of people who lived in Belgrade. (Pištalo 99)

Thus, the novel brings us the story of the narrator’s grandfather, Theophilus Djordjević, one of the less important members of the Belgrade Surrealist movement,<sup>14</sup> whose most famous work is the painting *St. George on a Dragon Kills a Horse* and who personally met and corresponded with the “pope of Surrealism” André Breton. Theophilus was a wealthy son who flirted with communism during the interwar period, a so-called “komsalonac,” while working for the Nazis during the German occupation, painting portraits of Hitler. After the war he was forced to emigrate and spend 15 years in London, after which he returned to the country with the permission of the communist authorities.

In addition to the story of his grandfather – the Surrealist, the narrator also gives an account of Bohemian life in postwar Belgrade during the 1950s. Part of that rogue and bohemian life was the story of his father, the painter Andrija Djordjević, who, due to his father’s stay in London and his later disagreement with him, had lived in the city as

---

<sup>14</sup> In the third and at the beginning of the fourth decade of the twentieth century, there was a very strong Surrealist movement in Belgrade, which had a significant influence on Serbian poetry in the following few decades. As written by Endre Bojtár in his *Literature of the Eastern European Avant-Garde*, “Serbian Surrealism was the strongest center of the ‘original’ French movement in Eastern Europe, given that the Serbs were much closer to Breton’s circle than, for example, the Czechs” (Bojtár 102–103).

a homeless man, but also as an artist close to the Mediala movement, who had dealt with esoteric knowledge and skills with his friends during dogmatic communist times:

My father's friends were collecting wooden "natural sculptures" made by water in the Sava mud. They photographed themselves, costumed with a "timeless grimace." They said that Belgrade was the secret center of the world and that Bethlehem was also Podunk. ... My father and his friends lived in the basements – as rats or early Christians – or in the attics – as angels or pigeons. At a time when journalists were criticized for "pessimism" in the catacombs of communist Belgrade, these members of the underground academy were reading rare books such as *The Secret History of the Mongols*. They themselves wrote their phantom history. Forgery, putting a twist on the world filled them with a sense of power ... Because of the collection of garbage, rare critics that would come down to deal with this group of artists accused them of being "necrophiles of the bourgeois world." (Pištalo 116–117)

After a series of such years spent in Belgrade, during which Andrija Djordjević was not in close relations with his son, he went to Paris and gained great artistic fame there, thus achieving the trajectory that many members of the Mediala movement had. Pištalo weaves his story of Theophilus and Andrija Djordjević from known facts and very often general of places from the milieu of the Belgrade Surrealist Movement and Mediala. Relations with Mediala are also reflected in the mention and quotation in the novel by Leonid Šejka, a prematurely deceased leader, a founder and chief theorist of this artistic group.

As far as the avant-garde is concerned, its closeness to these artistic movements is illustrated by the fact that the title of the last chapter of his novel is partly derived from Miloš Crnjanski's famous poem "Lament over Belgrade" and by the fact that his protagonist reads verses of German expressionist poets during the bombing. However, perhaps the strongest indicator of attachment to the Surrealist heritage is the significant role of sleep that exists in *Millennium in Belgrade*.

Just as there are gaps between these epochs created by major historical events such as World War II, the changes in social order or the collapse of communist views and the penetration of Western values that youth embraces, so there is a gap between the heroes of Pištalo's book, members of three generations of one family; there are also broken ties in their mutual relations. As the narrator of the novel puts it: "I may be malicious, because I have never been close with my father. There was an equal chasm between us as between Andrija and Grandpa Theophilus" (Pištalo 118). However, despite the existence of these gaps between the

heroes, there are also threads that connect them – in addition to the city where they were all born and in which they spend a significant part of their lives, they are joined by similar fates, mostly by emigrant ones. Thus, Theophilus, as a political emigrant, resides in London, Andrija, in his desire for glory, but also for mere existence, goes to Paris, and in the nineties, Milan also faces the dilemma of leaving or staying. Moreover, these three generations of one family are tied by the same artistic aspirations. As one art critic in the novel tells Theophil Djordjević: “What your son does is close to what you Surrealists once did” (Pištalo 104).<sup>15</sup> An indication of these common aspirations is that all three have the same dream of the city, the dream of a kind of utopian Belgrade, which at the level of the novel functions as a leitmotif.

This (im)possible dream, which extends through most of the twentieth century, is narrated by historian Milan Djordjević at the very end of the century in his attempt to connect the whole and preserve it for the future. The moment in which he recounts his story is the apocalyptic era of the 1999 NATO bombing, but also the age of hope brought by the arrival of the new millennium. The new millennium is a possible final calamity or an era of renewal in which, as it is desired in the last sentence of the novel, the dream will also become their home.

The novel *Rain and Paper* by Vladimir Tasić also brings a generational story. However, unlike the Prodanović and Pištalo’s heroes who spent their youth and their happy years in Yugoslavia and Belgrade in the 1980s and in the novels previously analyzed they addressed us from the crisis of the 1990s, Tasić was telling us of young people who left Serbia and the former Yugoslavia in times of crisis and war, to return to their country at the beginning of the new century in the time of transition.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> It is interesting to note here that “in the interviews, art criticism and theory, the question of the relationship between Surrealism and Mediala was often raised” (Đorić 20). Thus, in the first serious review of the Mediala by Aleksa Čelebonović, the relationship between Surrealism and Mediala is considered (see Čelebonović), while Đordje Kadijević in his interpretations stylistically defines this painting movement as “lyrical Surrealism” (see Kadijević). In his book *Leonid Šejka and Mediala* Srdjan Marković writes the following: “Since the appearance of Mediala and its first expositions, there has been an effort to determine its stylistic affiliation. In this endeavor, the notions of Surrealism and the fantastic are most often suggested” (Marković 51).

<sup>16</sup> After the democratic changes and the fall of Slobodan Milošević from power in 2000, Serbia entered the process of transition and privatization of the largest part of social capital. Neoliberal capitalism in the domestic variant very often showed its cruel face, which was reflected in the layoffs of workers in the former socialist giants and the general social uncertainty that affected the majority of the population. The biggest profit was divided between powerful foreign and international companies and a new

The return to the homeland for all three returning heroes (Tanja the narrator of the novel, Georges and Nestor) is quite disappointing. After they left, the cultural milieu changed, and when they came back, there were other values. Hence, Tasić's heroes can only create their own, isolated community with their own culture. A kind of internal emigration that is opposed to the ruling cultural order. In this "mainstream" order, according to Tasić's heroine and narrator Tanja, there is a ruling aesthetics of "gold and boobs." The true nature of the country she returned to, but also of the great world she had been to and which brought to her and her friends a lot of disappointment, was revealed to Tanja when she met a woman whose dog had just been killed. That picture of a puppy that was torn apart by a much larger animal for no reason and whom no one came to help became its real face.

The only place where the heroes of *Rain and paper* feel less exposed is Djura's bookstore, where they gather and tell each other stories. Like the heroes of *Decameron*, the characters in this novel, the outcasts from the outside world, which in Boccaccio are captured by the real and in Tasić by a metaphorical plague, tell each other stories that help them survive.

The small cultural community represented by Tanja and her friends – in addition to Georges and Nestor, there are also the owner of the bookstore Djura (The Irishman) and his girlfriend Sonja – in its stories revives alternative cultural heroes, the avant-garde artists who are known only to the dedicated ones. Tasić's "internal emigrants," the outcasts from the mainstream of the society that headed in the wrong direction, in their internal exile, which is semi-arbitrary and semi-imposed, confront the outside world with an alternative artistic history. The main characters in the stories they tell are avant-garde artists and visionaries – people who were often misunderstood and out of the mainstream in their time, but are also the forerunners of important art movements.

One of their intellectual heroes is Leo Sergejevich Termen (Leon Theremin), one of the insufficiently understood geniuses in his time. A whole chapter of Tasić's novel is devoted to him, and the story of him functions as a story within a story. Termen was a Soviet inventor, one of the fathers of electronic music. His "terpiston," an electronic musical instrument that moves and plays with body movements, is one of the ideals of the hero of Tasić's novel. Although one of the inventors of the

---

class of turbo-rich people for whom the term "tycoons" was established in most of the South Slavic area.

revolutionary way of making music, Termen will not receive any award for his achievements during his life. His track record will be lost in the mazes of international espionage during the Cold War era, of which he himself was a victim.

Tasić does not forget the artists from our region, and in his novels he tries to affirm a part of Serbia's extreme intellectual and artistic heritage. A little homage to Božidar Knežević was made in *Farewell Gift*, as we saw at the beginning of our paper to Zenitism and the New Wave, as well, while in *Rain and Paper*, an homage to Miroslav Mandić's neo-avant-garde project named *The Rose of Wander* was made, but first it was a novel dedicated to the pioneers of electronic sound in our region. The heroes of *Rain and Paper* are rediscovering the fact that today, in a wider circle, has been completely forgotten that Radio Belgrade's studio was one of the first places in the world where electronic sound began. "Everybody here knows why Birčanin screwed a Turk, and nobody knows anything about these pioneers of electronic music" (Tasić *Kiša* 169).

The novel pays tribute to Vladan Radovanović,<sup>17</sup> but above all Mitar Reks Subotić-Suba, a pioneer of electronic music in Serbia, a musician born in Novi Sad, who made a significant music and production career in Brazil. On the domestic scene, Subotić produced some of the cult albums of Yugoslav rock and roll in the 1980s, such as *Bolero* by Haustor, *Par godina za nas* by Ekatarina Velika, and the only album by La strada. However, in our area, Subotić is probably best known for his project and album *Angel's Breath* (1994), which he recorded with Milan Mladenović, one of the key New Wave figures in the entire former Yugoslavia.

Upon leaving for Brazil, Subotić successfully combined the rhythms of his native area with the rhythms of samba and gained wider popularity and cult status. Like his life, also the death of this cultural hero was mythic according to Tasić's characters. Since Subotić lost his life, according to the interpretation of the hero of the novel, and sacrificed himself for his art, by returning to the burning studio to save his recordings.

In telling these stories, the heroes of *Rain and Paper* represent a range of ideas and viewpoints that can be labeled avant-garde. According to Tanja and her friends, Reks Subotić is the creator of the rhythm that the heroes of our novel are looking for. This rhythm calls for dance and becomes the language of universal communication between people.

---

<sup>17</sup> It is also worth mentioning that this multimedia neo-avant-garde artist was also a member of Mediala for a short period of time. On the attitude of Vladan Radovanović towards Mediala and his abandonment of the movement see Marković 30–33.

The cosmopolitanism that Tasić's heroes long for is a reflection of the avant-garde ideas that Tasić seeks to affirm.<sup>18</sup> With his novel, Tasić builds on the legacy of the Serbian avant-garde and offers us a modernized version of Sumatraism. His outcasts from society seek the language of universal communication and advocate the thesis of universal connection in the world, which was the basic idea of this avant-garde movement created by Miloš Crnjanski.<sup>19</sup>

The thesis of Crnjanski and other great artists of the historical avant-garde on universal connection and brotherhood among people is now proven by means of modern science:

I read somewhere, in a dentist or gynecologist's waiting room, in an article beginning with the words: scientists proved that seventy-three or seventy-four thousand years ago, an eruption of such magnitude occurred on the site of present-day Sumatra that there was no sun, no summer, no spring, not even in the fall; a volcanic winter with half-darkness prevailed, in which no plant could perform photosynthesis; there were about a thousand people left in the world at the time. A thousand people, no more. A fantastic discovery. Thousands of people from whom we all originate, all our precious material, all our noses, all our eyes, all our skin colors, our skulls, all our feet, all our ears, all our tongues and all our gods, our stories, the myths by which we are supposedly different. We all arrived from that unpaved village. It can be packed into twenty buses, one street, one train carrying us somewhere, like children on a field trip, through the night, clapping in a strange but familiar rhythm, as an encrypted message, scrambled and scattered in the most likely places, and only occasionally flashes where no one would ever ask for it, where no one else asks for it, in the poetry of Miloš Crnjanski, in a song of a sailor from an American novel about British geodesy engineers:

Sumatra, Sumatra,  
Where all the women are  
Like Cleopatra. (Tasić, *Kiša* 20–21)<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> According to Guillermo de Tore, internationalism together with anti-traditionalism constitute the two basic postulates of all avant-garde movements (12).

<sup>19</sup> Much has been written about Sumatraism, personal avant-garde movement of Miloš Crnjanski, the most important person of the Serbian avant-garde and, along with Ivo Andrić, the greatest Serbian writer of the twentieth century, the Sumatra poem, and the program text "Sumatra Explanation" in the Serbian and the entire South Slavic area, but it could still be said that a good deal of these interpretations can be seen as "the cosmic principle of the universal irrational connection – the basis of Sumatraism" (Lončar 111).

<sup>20</sup> In his novel, Tasić alludes to the catastrophic eruption of the Toba volcano in Sumatra, which "some scientists consider to be the greatest catastrophe the human race has ever suffered" (cited by Briker, Ibitson 15), which has led to a catastrophic demographic decline while others stand on the view that Toba's influence is exagger-



This passage even ends with a paraphrase of the emblematic poem of Serbian avant-garde “Sumatra” by Miloš Crnjanski. An homage to Japan as a land of rain on its pages connects Tasić’s book with Crnjanski.

In addition to the connection and brotherhood among the people, Tasić’s novel affirms the idea of going back to the beginning. In the time of complicated communication, computer palimpsests, and congestion with all sorts of information that actually pollute the communication channel much more than expanding it, Tasić’s heroes turn to the oldest means of communication, body language and movement, a dance common to all humans and revealing their longing for the time when the world was tailor made to man and all dimensions and distances were measured exactly by the dimensions of his body.

In these aspirations from Tasić’s novel, we again recognize some of the avant-garde topics. Well-known is the avant-garde “rediscovery of the fullness of the original language, the restoration of art through the freshness of uncivilized vision, the rejection of culture, the escape to exotics and the return to a previous, undistorted state of social development” (Marino 162).

As the heroes of *Rain and Paper*, with their stories, identify themselves retroactively with all the acts of non-conformism, rebellion and innovation in the arts, their logical consequence is their recourse to alternative artistic practices. The pursuit of stories about artists and visionaries was a kind of construction of their own tradition of which the heroes of the novel are also a part. At the end of the novel, this intellectually exiled troupe has a performance aimed at protesting against the demolition of abandoned warehouses where the homeless gathered and dogs and cats walk around, and where a new shopping mall will most probably be built after the demolition.

The aforementioned dance performance becomes the pinnacle of the hero’s intellectual resistance and the cathartic moment of the novel. Yet this pre-conceived action also becomes the end of this intellectual and artistic group. The performance attracts considerable attention of the people gathered on the river bank, who are watching with care the boat in which Tanja and her friends are performing. However, one of them is the manager of a multinational company that sponsors an “alternative” music festival that just ended at the fortress in Novi Sad. The manager of *Pepsi* company offers the patronage to our artists to which most members agree. Unable to resist the money call, they sacrifice their alternativeness and avant-garde. In this way, they become a kind of controlled or fraudulent alternative sponsored by major flows

---

ated (Briker and Ibitson 15).

of world capital. This is also one way in which capital appropriates alternative cult and avant-garde art and introduces it into its wing. The only one who does not agree to this sales relationship is the storyteller – Tanja. She leaves a record of this group's alternative art work, which is a kind of "porcelain solace." All she has to do is to bear witness to this alternative and counter-cultural activity in this area and in her city.

\*\*\*

All three novels that we have dealt with in our paper are generational stories, a sort of balancing one circle of friends. It is not surprising, therefore, that they find so much space for rock and roll, since, when it comes to the aforementioned writers, it is one of the main themes of their generation and their youth. This is why we encounter nostalgia in these novels.<sup>21</sup> These literary memories of the 1980s in the former state are certainly colored by it. We find nostalgia in the texts we analyzed, both in the quotation of the 1980s and the Koprokofiev group from *Farewell Gift* at the beginning of our text, and in the Pištalo's *Millennium in Belgrade*, in which, as we saw, the New Wave period is perceived as an era where the main character and his friends are finally in agreement with themselves. Feeling nostalgic is of particular importance at the Prodanović's *Garden in Venice*, where the memory of the 1980s is at the same time the memory of rock and roll and the former fatal love, and between them in this realization is a sign of equality. So we are dealing with these aforementioned prose pieces with both personal and generational nostalgia. The nostalgia and the image of the New Wave in these several aforementioned achievements are in line with the notion of this age that we often have today in the media, publications and that is most often nurtured by former actors and observers of the early 1980s, talking about the New Wave as a golden age, but also the swan song of Yugoslav socialism.<sup>22</sup>

However, these novels are not only about the personal and generational nostalgia of ex-New Wavers. In the novels we analyzed we also

---

<sup>21</sup> Slovenian professor for cultural studies Mitja Velikonja, in his study *Titostalgia*, defines nostalgia "as a complex, differentiated and changeable, emotionally charged, personal or collective, (un)instrumentalized story that glorifies romanticized lost times, people, objects, feelings, smells, events, spaces, relations, values, political and other systems in a binary way and at the same time – in sharp contrast to the less important present – regrets their loss" (Velikonja 31).

<sup>22</sup> Such a picture is brought, among other things, by the famous Croatian documentary film *Happy Child* (2003) by Igor Mirković about the New Wave age (see Mirković).

found a kind of cultural nostalgia. Telling their stories from the time of deep crisis after the disintegration of the former state and the end of socialism, after which Serbia reached the distant world periphery, the narrators of Podanović's and Pištalo's novels go back to the avant-garde era as a period when these Serbian and South Slavic territories were neck to neck with the developed world. As we saw for the storyteller of *The Garden in Venice*, the avant-garde era was a period when his backward agrarian state briefly caught up with the world, and the hero of Pištalo's novel had a similar message, reminding us of the era when his grandfather corresponded with Breton. Tasić's narrator from *Farewell Gift* also reminds us of the fact that at one point we were keeping up with Europe, by discovering Zenitism in a large European museum in an excerpt from the beginning of this paper.

It is interesting that the very participants of the avant-garde events on our soil emphasized this simultaneity with the European trends. As an illustration, we can use the words of Miloš Crnjanski from a letter sent to the publisher Svetislav Cvijanović in 1922: "There is nothing new here, except that we read Belgrade newspapers at the same time when Viennese ones; they arrive simultaneously. It seems to me that we are in a new Brittany" (quoted according to Tešić 11).<sup>23</sup>

The desire to highlight this internationalism and going step by step with Europe could also have been one of the motives for all the writers we dealt with to remember Zenitism in their works. It was this movement and the *Zenit* magazine, with its wide range of international associates and reputation that it enjoyed across the European continent<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> This view of the avant-garde currents in our region, as expressed in the analyzed novels, is in good part in line with what is represented by official Serbian literary historiography. We need not go beyond Jovan Deretić's famous *History of Serbian Literature* to come to such a view. Starting with a chapter on Serbian avant-garde literature, Deretić says: "Our literature is renewed in the international spiritual climate of anti-war sentiment, defeatism and the general crisis of traditional values of civil society. *It undergoes the same processes as in other literatures, even in those on which it has traditionally depended ... All basic movements and trends had an international character, all of them developing in close connection with literary events in Europe and in other countries of the world*" (1021; italics by M. A.).

<sup>24</sup> The extensive biobibliography of mostly international associates of *Zenit*, admirers of Zenitism and correspondents of the Micić brothers, written by Vida Golubović and Irina Subotić, also contains the most important names of European (avant-garde) literature and art such as Maxim Gorky, Georg Gross, Walter Gropius, Ilya Ehrenburg, Max Jacob, Sergei Yesenin, Vasily Kandinsky, the already mentioned El Lisicki, Vladimir Mayakovsky, Kazimir Malevich, Filippo Tommaso Marinetti, Pablo Picasso, Alexander Rodchenko, Jaroslav Seifert, Karel Teige, Vladimir Tatlin, Guillermo de Torre,

on the one hand, and some of the autonomy and authenticity comparing to other avant-garde movements that originated from other places<sup>25</sup> but were also present here on the other, could have acted as a desired affirmation of our area in the developed world.

This cultural nostalgia, as we called it, does not stop only at the avant-garde period. For example, a new wave breaks through similar optics in Prodanović's novel. And the period from the beginning of the eighties is seen in *The Garden in Venice* as a period in which our former country was at least culturally part of the developed world.

Interestingly, participants in the New Wave events, like avant-garde artists previously, liked to emphasize their closeness to the world of music. Thus, Dušan Kojić Koja, one of the most prominent actors of the Yugoslav New Wave, and a member of the bands Šarlo akrobata and Disciplina kičme, in the documentary on the New Wave, produced within the series *Department store* dedicated to Yugoslav pop culture, points out that in the era of the New Wave we were late comparing to the world, but only a year, a year and a half late, which was negligible as in the period before that (See *Robna kuća: Novi talas 1*).<sup>26</sup>

In the approaches to past epochs that we encounter in the texts we analyzed earlier, we can recognize the creation of a nostalgia-characteristic "retrospective utopia," which according to Velikonja is "marked by two opposing elements: beautiful memories of idealized yesterday compared to inferior today, and bitterness because these pastoral *tempi felici* have passed irrevocably" (Velikonja 32). Nostalgia in the mentioned novels can also be interpreted as a part of the frequent presence of this phenomenon in postsocialist societies. These societies are "with all their dilemmas and solutions, fractures and cruelties, extremely suitable for the birth of nostalgia" (Velikonja 40). However, in the novels in front of us, we do not encounter, or mostly do not encounter, nostalgia for socialism, as it is common in today's postsocialist countries,

---

Velimir Hlebnikov, Marc Chagall, Chagall Kurgal (see Subotić, Golubović 289–395).

<sup>25</sup> Thus, in Mecler's *Lexicon of Avant-Garde*, originally published in German in 2009, under the term "Zenitism," it is stated that this movement, although the derived character of its poetic theory and poetic practice is also mentioned, was "a specific Serbian current within the avant-garde, primarily related to Ljubomir Micić" (Zigel 333)

<sup>26</sup> This view was also accepted by the chroniclers of the New Wave, who most often themselves, more or less, were participants in the New Wave events. Thus, Ivan Ivačković points out that "the echo of punk and the New Wave quickly reached Yugoslavia and was enormous" (239). According to this author, "at the time of the New Wave, Belgrade – to paraphrase one of the slogans of the 1990s demonstrations – was the world. Not only were its eyes, like those of Zagreb, turned to the western capitals, but those capitals also showed reciprocal interest" (Ivačković 243).

but nostalgia for periods, such as the interwar avant-garde and New Wave, when according to certain views and opinions (adopted by some of the narrators of our novels), these South Slavic areas were mostly part of Europe and the world – that very Europe and the world, which a good part of people from the former Yugoslavia and other Eastern and Central European areas thought they would immediately become an equal part of after the fall of communism.

Nevertheless, unlike the nostalgic creation of “retrospective utopias,” which in our view is a passive and conciliatory attitude towards the unfavorable present, an escape from it into the nostalgic past, in the narratives we dealt with, we encounter also an active component – the component of resistance. In all three novels the stories of the avant-garde and the New Wave function as a kind of, to use the terminology of Jan Assmann, counter-present or counterfactual memory.<sup>27</sup> Such a memory often arises as a resistance to an unfavorable present moment. Thus, in the case of the novels *The Garden in Venice* and *Millennium in Belgrade*, memory emerges as a resistance to the crisis of the 1990s, from which the narrators of these two novels turn to us. The narrator of Prodanović’s novel activates the memory of the eighties and indirectly through them of the avant-garde as a certainly better period, while the historian Milan Djordjević in the *Millennium* recalls an entire arc of artistic activity in Belgrade that goes from the avant-garde, through Mediala to the New Wave.

In the novel *Rain and Paper*, which is, unlike previous works, largely free of both nostalgia and already widely held views when considering the interwar era and the 1980s, this memory function that functions as resistance to the present is even more pronounced. Only Tasić’s narrator, by virtue of her artistic counter-history, is not opposed to the era of the 1990s, but to the current transition moment at the local level and the corporate-capitalist moment at the global one.

Although largely focused on artistic practices in her own country, Tanja’s alternative artistic history transcends Serbian and Yugoslav frameworks and extends from the Sumatranism of Miloš Crnjanski, through the electronic music of Leo Termen, Vladan Radovanović, the neo-avant-garde *Rose of Wonder* by Miroslav Mandić, to the opus of the Serbian-Brazilian musician Mitar Subotić Suba. Hence Tasić’s understanding of avant-garde art is more complex than in the case of Pištalo and Prodanović. His point of view has evolved from a memory colored by the personal and cultural nostalgia he exhibited in these

---

<sup>27</sup> For more on counter-memory, see Assmann 79–88.

epochs in *Farewell Gift* to the memory of the avant-garde as resistance in *Rain and Paper*. In this novel, the history of avant-garde art stands against the omnipresent commercialization and the rule of capital today. Hence Tasić's novel has a broader significance in relation to the texts of Prodanović and Pištalo; it is an attempt to literary reflect on epochal issues.

#### WORKS CITED

- Asman, Jan. *Kultura sećanja*. Trans. by Nikola B. Cvetković. Beograd: Prosveta, 2011.
- Bojtar, Endre. *Književnost istočnoevropske avangarde*. Trans. Marija Cindori. Beograd: Narodna knjiga, 1999.
- Briker, Darel, and Džon Ibitson. *Prazna planeta: šok globalnog opadanja stanovništva*. Trans. Milan Đurić. Beograd: Službeni glasnik, 2019.
- Čelebonović, Aleksa. "Bez muzejskih opterećenja." *Politika* 9. 12. 1962. 16.
- Damjanov, Sava. *Šta to beše srpska postmoderna?*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- Deretić, Jovan. *Istorija srpske književnosti*. Beograd: Prosveta, 2004.
- De Tore, Giljermo. *Istorija avangardnih književnosti*. Trans. Nina Marinović. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2001.
- Đorić, Dejan. "Načela Mediale." *Mediala*. Ed. Gradimir D. Mađarević. Beograd: Službeni glasnik, Srpski kulturni klub, 2006.
- Đurić, Vladimir Đura. *Vodič kroz Novi talas u SFRJ*. Beograd: Službeni glasnik, 2016.
- Flaker, Aleksandar. *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1986.
- Golubović, Vidosava. "El Lisicki i časopis *Zenit*." *Ruski almanah* 13 (2008): 155–159.
- Golubović, Vidosava, and Irina Subotić. *Zenit 1921–1926*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije, Institut za književnost i umetnost, SKD Prosvjeta Zagreb, 2008.
- Ivačković, Ivan. *Kako smo propevali: Jugoslavija i njena muzika*. Beograd: Laguna, 2019.
- Kadijević, Đorđe. "Lirski nadrealizam: terminološka zamka." *Mozaik* 2. 1962.
- Lončar, Mate. "Obzori sumatraizma." *Književno delo Miloša Crnjanskog*. Ed. Predrag Palavestra and Svetlana Radulović. Beograd: Institut za književnost i umetnost, BIGZ, 1972. 93–118.
- Marino, Adrian. *Poetika avangarde*. Trans. Mira Vuković and Vera Iljin. Beograd: Narodna knjiga, 1998.
- Marković, Srđan. *Leonid Šejka i Mediala*. Niš: Prosveta, 1993.
- Mirković, Igor. *Sretno dijete*. Dokumentarni film. Rajko Grlić, Gerila DV film; Vizija SFT, 2003.
- Pantić, Mihajlo. *Aleksandrijski sindrom: eseji i kritike iz savremene srpske i hrvatske proze*. Beograd: Prosveta, 1987.
- Pištalo, Vladimir. *Milenijum u Beogradu*. Zrenjanin: Agora, 2009.
- Prodanović, Mileta. *Vrt u Veneciji*. Beograd: Stubovi kulture, 2002.
- Ristivojević, Marija. *Beograd na "novom talasu": muzika kao element konstrukcije lokalnog identiteta*. Beograd: Srpski genealoški centar, Filozofski fakultet, 2014.
- Robna kuća: Novi talas*, epizoda 1, Dokumentarna serija. Radiotelevizija Srbije. 17. 1. 2010.
- Tasić, Vladimir. *Farewell Gift*. Trans. Bogdan Rakić and John Jeffries. Belgrade: Geopoetika Publishing, 2011.

- Tasić, Vladimir. *Kiša i hartija*. Novi Sad: Svetovi, 2004.
- Tešić, Gojko. *Srpska književna avangarda*. Beograd: Institut za književnost i umetnost; Službeni glasnik, 2009.
- Velikonja, Mitja. *Titostalgija*. Trans. Branka Dimitrijević. Beograd: Biblioteka XX vek, 2010.
- Zigel, Holger. "Zenitizam." *Melcer leksikon avangarde*. Ed. Hubert van den Berg and Valter Fenders. Beograd: Službeni glasnik, 2013. 333–334.

## Spomin na avantgardo in novi val v sodobnem srbskem romanu

Ključne besede: srbska književnost / sodobni srbski roman / literarna avantgarda / novi val / zenitizam / *rock and roll* / Pištalo, Vladimir / Prodanović, Mileta / Tasić, Vladimir

Razprava obravnava dve pretekli obdobji 20. stoletja v nekaj reprezentativnih srbskih romanih ob prelomu 20. stoletja v 21. To so osemdeseta leta in obdobje novega vala v Jugoslaviji, se pravi obdobje, ki je bližje preteklosti, a o katerem je še vedno mogoče pisati z vidika neposredne priče, in obdobje avantgarde, se pravi obdobje med obema svetovnima vojnama, ki je v umetnosti zaznamovano z različnimi gibanji zgodovinske avantgarde. Interpretirani so *Milenij v Beogradu* (2000) Vladimirja Pištala, *Vrt v Benetkah* (2002) Milete Prodanovića ter *Dež in papir* (2004) Vladimirja Tasića. V teh romanih je še posebej opazno, da sta omenjeni obdobji najpogosteje povezani kot del istih ustvarjalnih in intelektualnih tokov v 20. stoletju.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article  
UDK UDK 821.163.41.09“2000/2004“  
DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i2.03>





# Kognitivistična interpretacija družbene funkcije empatije v drami *Kassandra* Borisa A. Novaka

Igor Žunkovič

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo,  
Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija  
<https://orcid.org/0000-0003-0385-1946>  
[igor.zunkovic@ff.uni-lj.si](mailto:igor.zunkovic@ff.uni-lj.si)

*Kassandra slovenskega pesnika in dramatika Borisa A. Novaka je nastala po avtorjevi izkušnji balkanskih vojn, zato ni presenetljivo, da ima družbenokritično perspektivo. V drami je izpostavljen pojav vojne travme in njene razrešitve v postsocialističnem kontekstu, to je v kontekstu razpada Jugoslavije. A drama na ozadju historičnih referenc obravnava individualno raven doživljanja vojnih dogodkov, vključno s posilstvi in uboji. Klasična starogrška zgodba je premeščena v sodobni čas, s čimer Novak izpostavi nadčasovnost travm, ki jih povzročajo vse vojne od Troje dalje. A Novakova drama se konča na nov način, in sicer s Kasandrinim odpuščanjem Agamemnonu. Razrešitev se izkaže za zanimivo, po eni strani zaradi svoje nepričakovanosti in izjemnosti, po drugi strani pa zaradi osredotočanja na subjektivni vidik pomiritve. V članku na teoretski podlagi kognitivne literarne vede, zlasti s pomočjo razlikovanja med kognitivno in emotivno empatijo, analiziram okoliščine, kognitivne mehanizme in socialno funkcijo Kasandrine odločitve, da odpusti Agamemnonu. Ta ima z evolucijsko-socialnega vidika sprva razdiralno oz. tekmovalno funkcijo, z osebnega vidika pa omogoča individualno samo-izpolnitev skozi ljubezen. Kot temeljno vprašanje Novakove drame se nazadnje izkaže sledeča dilema: ali je mogoče na ravni kognitivistične analize upravičiti bodisi individualno bodisi kolektivno premagovanje travme na Kasandrin način.*

Ključne besede: slovenska dramatika / kognitivna literarna veda / empatija / travma / Novak, Boris A. / *Kassandra*

## Uvod

Novakova drama *Kasandra* ima, kot pravi avtor sam, realno zgodovinsko osnovo v izkustvu balkanskih vojn in tudi vseh drugih vojn od Troje dalje.<sup>1</sup> Ne gre torej zgolj za prikaz in kritiko neke singularne zgodovinske izkušnje, temveč medčloveških odnosov, ki do vojn privedejo. Zato Novak pravi, da je njegova *Kasandra* »tragedija jezika« (Novak, »Moja Kasandra« 10). A tragedija jezika ni le v družbenem smislu, temveč tudi v osebnem, individualnem smislu, ker je njena protagonistka Kasandra ostala brez identitete, ki bi utemeljevala vrednost njenega lastnega življenja. Po eni strani gre za odsotnost družbenega vpliva, za družbeno nemoč, po drugi strani pa za obstoj njene biti kot ženske in intelektualke. A Novakova Kasandra je tudi oseba, ki ne pade pod težo lastne usode, ne vztraja v absurdnosti lastne življenjske situacije in ne vodi načelnega upora v imenu kakšne višje ideje. Je ženska, ki se zaljubi v Agamemnona, in sicer kot njegova žrtev, kot posebljenje vseh njegovih žrtev.<sup>2</sup>

Cilj pričujoče analize Novakove drame *Kasandra* je s pomočjo teoretskih mehanizmov kognitivne literarne vede razložiti Kasandrino zaljubljenost v Agamemnona, na podlagi katere Kasandra kot žrtev vojne odpusti Agamemnonu kot krivcu/odgovornemu za vojno. Gre torej za literarizirano premagovanje travme, ki je v Novakovi drami predvsem osebna, kot literarno besedilo pa morda kaže tudi k možnosti umetniško-gledališke posplošitve tega premagovanja.

## Kasandrina karakterizacija

Zgodba Novakove *Kasandre* je večji del drame skladna z antičnim mitom in obsega desetletje od Parisove ugrabitve Helene do Agamemnonove vrnitve v Mikene ter s kratko, a pomembno, reminiscenco na znamenito Parisovo razsodbo o tem, katera od grških boginj je najlepša. Novakova

---

<sup>1</sup> Drama je bila uprizorjena leta 2001 na odru SNG Drama Ljubljana v režiji Dušana Jovanovića, uprizarjali so jo dve sezoni. Naslovno vlogo je odigrala Nataša Barbara Gračner, vlogo Agamemnona pa Jernej Šugman. Predstavo so uprizarjali dve sezoni in doživela je dvojje mednarodnih gostovanj, med drugim v beograjskem gledališču *Atelje 212* leta 2002. Drama *Kasandra* je bila prvič objavljena v Gledališkem listu Drame SNG v Ljubljani (2000–2001), ki je spremljal prvo uprizoritev, nato pa še v *Dramskem triptihu* (2008).

<sup>2</sup> Razprava je nastala v okviru raziskovalnega projekta »Slovenska literatura in družbene spremembe: nacionalna država, demokratizacija in tranzicijska navzkrižja« (J6-8259), ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

drama se prične s prizorom praznovanja Kasandrinega rojstnega dne. Tam ji Apolon podari preroške moči, in sicer v zameno za obljubo skupne noči, vendar si Kasandra premisli, zato se ji Apolon maščuje tako, da ji v usta pljune strup. Posledica tega je, da njenim prerokbam nihče ne verjame. To se izkaže že kmalu, ko Paris praznujoči družbi »odigra«  
igro, v kateri nastopajo boginje Atena, Afrodita in Hera. Gre seveda za znamenit prizor s poroke Peleja in Tetide, ko Paris kot najlepšo okrona Afrodito, ki mu za ženo obljubi najlepšo žensko na svetu. Paris epizodo s poroke odigra tako, da izpusti prerokbo o padcu Troje, vendar ga Kasandra popravi in Parisovo predstavo konča z zloveščo napovedjo o koncu Troje in Priamovega rodu. Smisel takšne kazni seveda ni le udarec njeni nečimrnosti, temveč predvsem problematičnost njenega odnosa do drugih – torej gre za razmerje med družbo in posameznikom. Novak namreč nadaljuje s prikazom različnih situacij pred in med trojansko vojno, v katerih Kasandra neuspešno svari Priama, Hektorja in Parisa pred pogubo, a ji nihče ne verjame, ko Troja nazadnje pade, pa jo posili Mali Ajaks. Drama se razplete presenetljivo: v skladu s tradicijo je Kasandra Agamemnonova ujetnica (skupaj s Hekabo), zlomljena in premagana prerokinja, ki le še čaka na svojo (in Agamemnonovo) smrt. Vendar Novakov Agamemnon zadnji večer pred prihodom na Peloponez Kasandri izpove svojo ljubezen. Izpove ji, da ga njegovi grehi obremenjujejo in da kot moški in oče trpi zaradi zločinov, za katere je kriv/odgovoren, da pa njegovo človečnost ohranja ljubezen do Kasandre, nakar se tudi ona zaljubi vanj, pri čemer samo sebe po več kot desetletju prvič doživi kot žensko. Nazadnje želi pomagati Agamemnonu, saj ima sedaj nekaj, za kar se spleča živeti, vendar je prepozno; kakor v izvornem mitu tudi Novakova Kasandra steče v smrt.

Za Kasandrino karakterizacijo je ključno, kako se spoprime s prerokbami in predvsem odzivom družine na prerokbe. Nemudoma za tem, ko prejme darilo/prekletstvo preroškosti, Paris odigra lutkovno predstavo o tem, kako med Hero, Ateno in Afrodito kot najlepšo izbere slednjo. Kasandra predstavo zaključi s prerokbo o padcu Troje. Takole prerokuje, svari in prepričuje:

Nikar, Nikar!  
 Če bo Paris šel v Grčijo, bo konec  
 Troje! [...]  
 Vso bodočnost  
 vidim, otipljivo jasno kot navzočnost:  
 če bo Paris potoval čez daljno morje,  
 bodo črni jambori prekrili vse obzorje  
 in do tal porušili obzidje Troje! (Novak, »Kassandra« 45)

Kot je napovedal Apolon, ji nihče ne verjame, celo odženejo jo, pošljejo jo spat kot otroka.<sup>3</sup>

Ko Menelaj in Agamemnon z močjo grške vojske stojita pred trojanskim obzidjem in obtožita Parisa ugrabitve, Kasandra ve, da so njune obtožbe resnične.<sup>4</sup> Poskuša posvariti Priama, Hekabo in Hektorja, a ji ne verjamejo. Priam celo pravi:

Saj je prav v tem problem, da je moja hči!  
Da je ženska, z ženskami so namreč same  
težave. Čisto nič ne razumejo,  
hočejo pa biti pokrov za vsak lonec!  
Namesto te razvajene in prenapete punce,  
bi rajši imel še enega sina! ... (Novak, »Kasandra« 48)

Ko pa se Hektor odpravlja v boj, ga ne prepričuje, ne svari, zgolj posredno ga spomni ta to, da ga čaka smrt:

O Hektor, vekomaj bo živel tvoj spomin,  
spomin na hrabrega bojevnika surovih rok  
in blagega srca, ki ljubi ženo in otroka,  
vsako bitje, vsako stvar, vesoljni krog. (Novak, »Kasandra« 51)

Kasandra v pogovoru s Heleno, in sicer na predvečer Parisovega boja z Menelajem, le še zre v obličje niča, ne svari, ne prerokuje, ampak trpi. Helenine besede jo morda presenetijo, a v njih prepozna resnico: »Sploh ne, zame je prihodnost – brezizhodnost«. Zato Parisu zgolj sporoči: »Paris, ti boš padel« (Novak, »Kasandra« 54), nakar Paris prosi, da njegovo truplo uredijo, da ga Helena ne bi videla izmaličenega.

Kasandra torej doživlja neko psihično spremembo, ki se konča v resigniranosti in opustitvi upora zoper usodo – vse to pa pusti posledice

---

<sup>3</sup> Pomembna tema Novakove drame je tudi odraščanje, in sicer še posebej odraščanje mlade ženske, ki se znajde sredi vojne vihre. Slavje, na katerem Kasandra dobi svoj preroški dar in izreče prvo prerokbo, je prav praznovanje njenega rojstnega dne, ki označuje tudi njen prehod iz dekllice v žensko. Takole pravi Apolon, ko jo zagleda v svojem templju, kamor se je odpravila počivat: »Zrasla je, odkar sem jo pri igri zadnjič / videl. O skrivnostni čas, o čas brezdanji, ki poženeš deklico v žensko klitje, / veje v brstenje, reke v izlitje, / moške pa v lepo muko hrepenenja« (Novak, »Kasandra« 43).

<sup>4</sup> To je trenutek, ko Priam še ne ve, da je Paris ugrabil Heleno, zato tudi ne verjame Kasandri, ki pravi, da so Odisejeve obtožbe resnične. Vprašanje, kaj je pravi vzrok vojne, je lahko pomemben vidik interpretacij vseh sodobnih adaptacij mita o Kasandri. Odgovori so v dvajsetem stoletju zmeraj blizu opozarjanju na željo po oblasti in moči in tudi Novakova adaptacija mita pravi vir vojne, s katerim se sicer eksplicitno ne ukvarja, vidi v boju za naravne dobrine, zemljo, predvsem pa oblast.

tudi na njenem videzu.<sup>5</sup> Takšna nihilistična perspektiva se najjasneje izrazi v Kasandrinem dialogu z Apolonom ob koncu trojanske vojne. Apolon ji grozi, izraža gnus nad njenim fizičnim in psihičnim propadom, Kasandra pa vsemu navkljub vztraja v tihem odporu, pred bogom ne pade na kolena, četudi ve, da bo zato umrla. Sam padec Troje pomeni smrt celotne Kasandrine družine, ona sama pa je posiljena. Čeprav Agamemnon ubije posiljevalca, ker je kršil njegov izrecni ukaz, posilstva ne more odpraviti. Ko jo Agamemnon vpraša, kako ga bo Klitajmnestra sprejela, se Kasandra zlaže, da je Ifigenijina smrt pozabljena in da bo vrnitev srečna. Do te točke je zgodba skladna z mitom, vendar sledi obrat: med plovbo v Mikene Agamemnon Kasandri razkrije, da je ves čas zaljubljen vanjo in tudi, da ga duši teža zločinov, ki jih je storil kot vladar, še posebej žrtvovanje Ifigenije. Razkrije shakespearejansko dvojno naravo vladarja – individualno ali človeško in oblastno ali kraljevsko. Skozi pogovor Kasandra prepozna človečnost »v srcu« zločinca Agamemnona in se vanj zaljubi, skupaj preživita noč, a še preden ga uspe posvariti, da je bila njena prerokba v resnici lažna, je Agamemnon ubit, za njim pa v smrt zdrvi tudi sama. Novak takole povzame to temeljno spremembo zgodbe o Kasandri:

V dramskem tekstu se večinoma držim mitološke predloge. Največji odmik [...] se v moji tragediji zgodi na koncu: po vsej grozi, ki jo je doživela, se Kasandra odloči, da Agamemnonu, edinemu moškemu, ki verjame njenim prerokbam, ne bo povedala, kaj ga čaka ob vrnitvi v Mikene, kar seveda obenem pomeni, da se Kasandra zavestno odloči za lastno smrt, tako

---

<sup>5</sup> Na začetku je označena kot najlepša od Priamovih hčera, o njeni lepoti priča tudi, da si je poželil bog Apolon. V nadaljevanju se oznake njenega videza postopoma spreminjajo, postaja vse bolj suha in njeni lasje vse bolj neurejeni, dokler je Apolon v njunem sklepnem pogovoru eksplicitno ne označi za grdo. Sprememba videza se z različnih vidikov zdi pomembna (za analizo pomena videza za ženske like v ljudskih pripovedkah glej Gottschall 91–113, za analizo pomena videza in starosti protagonistk sodobnih slovenskih romanov glej Žunkovič, »Reprezentacija« 187–190). Videz lahko označuje različne reči, od socialnega statusa do moralnega stališča. Zdi se, da ima v Novakovi drami dvoje funkcij, in sicer označevanje njene psihofizične spremembe in označevanje tega, kako jo kot žensko vidi določen tip ljudi/bogov, na primer Apolon in Mali Ajaks, pa tudi Priam, in sicer za razliko od Agamemnona. Povedno je, da se slednjemu tudi povsem na koncu zdi lepa. Poseben pomen Kasandrinemu videzu v opoziciji z njenim glasom oz. vednostjo daje Aleksandra Schuller, ki se osredotoča zlasti na socialno vlogo tega razmerja, to je predvsem na odnos moških do žensk, ko pravi, da »moški eliminirajo celo njeno ženskost, njen spol« (Schuller, »Kassandra« 115). S tem Schuller pokaže ne le, da sta Kasandrina telesna in psihična sprememba integralno povezani, temveč tudi, kakšen družbeni in tudi psihološki učinek ima takšna alienacija.

rekoč za samomor. Zadnjo noč pred izkrcanjem na obali Peloponeza pa Agamemnon in Kasandra doživita ljubezensko srečanje, v katerem spoznata, da sta drug drugemu edina preostala priložnost za počlovečenje. (Novak, »Moja Kasandra« 9)

Ključen problem Novakove drame je odnos med Kasandro in Agamemnonom. Novakov povzetek jasno kaže prelom, ki ga je avtor upesnil: Kasandra, ki se odloči za smrt, prav v tistem, ki je za njeno trpljenje najbolj kriv, vidi poslednjo možnost rešitve, to pa zaradi ljubezni. Tukaj se mnenja interpretov<sup>6</sup> najbolj krešejo. Janez Vrečko na primer ugotavlja, da je Kasandrina zveza z Agamemnonom razrešitev »Agamemnonovega konflikta [...], nikakor pa ni razrešil Kasandrinega problema« (Vrečko, »Kasandra« 204). Novak pravi, da gre za nekaj izjemnega, neobičajnega, kar sicer še ne pomeni, da ni verjetno, gotovo pa nekaj izjemnega potrebuje izjemne okoliščine, da je lahko verjetno. Aleksandra Schuller ugotavlja, da je Kasandrino samoizpolnjenje skozi moškega ujeto v patriarhalne vzorce razumevanja ženske in ženskosti, ki je samo z moškim in skozi moškega lahko celovito bitje. »Vsekakor pa [Kasandrine besede] kažejo na Novakovo dosledno prepričanost v nek vesoljni red stvari, v katerem je ženska konec koncev srečna samo ob moškem« (Schuller, *Ženske* 120). Sam tekst in Kasandrin odnos do Agamemnona razumem drugače: utemeljiti ga poskušam skozi kognitivistično analizo, ki deloma temelji na predpostavkah literarnega darvinizma, zlasti pa na sodobnih dognanjih o delovanju človeškega čustvovanja in empatije.<sup>7</sup>

## **Kognitivistična in literarnodarvinistična interpretativna izhodišča**

Literarni darvinizem ni povsem homogena literarnoteoretska smer, imajo pa njeni zastopniki nekaj skupnih izhodišč. Najpomembnejše je, da je treba pri premisleku o ravnanju literarnih likov in tudi obstoju literature nasploh upoštevati teorijo evolucije. Toda že pri vprašanju, kateri vidik teorije evolucije uporabiti, ko govorimo o pojasnjevanju delovanja literarnih likov ali celo razumevanju evlucijskega smisla literature nasploh, se mnenja literarnih darvinistov pomembno razlikujejo.

---

<sup>6</sup> Na primer Aleksandre Schuller, Janeza Vrečka in Tarasa Kermaunerja.

<sup>7</sup> O razlikah med kognitivističnimi definicijami pojmov doživljanje, čustvovanje in mišljenje glej Tomc 80–124.

Joseph Carroll<sup>8</sup> meni, da pravila, po katerih se dogaja evolucija (darvinistična evolucija: razmnoževanje, genetika, boj za obstanek, evolucija skupin in starševski vložek), ne motivirajo človeških ravnanj neposredno, temveč šele prek t. i. vmesnih ali začasnih ciljev. Njegov primer je razmnoževanje: spolnost je v evolucionem smislu namenjena razmnoževanju (na podlagi genetike), a samega seksualnega akta ne motivira to evolucionsko pravilo, temveč konkretno ugodje, ki ga partnerja čutita ob njem. Torej nasprotujoči si evolucionski težnji po individualni koristi (boj za obstanek) in sodelovanju v skupini (evolucija skupin) ne motivirata človeških ravnanj neposredno, ampak prek začasnih motivacij, ki pa imajo določen<sup>9</sup> evolucionski smisel (Žunkovič, *Evolucija* 91–101).

Druga teoretska predpostavka, iz katere črpa pričujoča interpretacija Novakove *Kasandre*, je, da ima literatura v evolucionem smislu socialno kohezivno funkcijo. To je misel, ki jo je uveljavila Ellen Dissanayake<sup>10</sup> in ima dvoje različic, ožjo in širšo. V ožjem smislu, meni Dissanayake, je evolucionjska funkcija literature – umetniškega obnašanja – socialna kohezivnost. V širšem, kognitivnem smislu pa je obstoj simbolnega jezika kot posebnega načina človeškega mišljenja v funkciji socialne kohezivnosti, kar dokazujejo raziskave Robina I. M. Dunbarja<sup>11</sup> o korelaciji med velikostjo človeškega (opičjega) neokorteksa in številčnostjo človeških (opičjih) skupnosti. S to širšo definicijo že prehajamo na področje literarne antropologije in predvsem širše kognitivne literarne vede, katere posebni del je literarni darvinizem.<sup>12</sup>

Na podlagi obojega menim, da lahko ravnanje literarnih oseb v evolucionjsko-socialnem smislu ocenimo bodisi kot sodelovalno (prosocialno) bodisi kot tekmovalno (individualistično). S tem označimo mesto tega ravnanja v odnosu posameznik-družba, ki tudi z evolucionjskega vidika bistveno določa človeško mišljenje.

V tretjem koraku pa je mogoče ravnanje literarnih oseb analizirati na specifično kognitivni ravni: vprašamo se, kateri miselni in emotivni procesi se dogajajo v ključnih trenutkih, ko se literarna oseba odloča.

<sup>8</sup> Podrobnejšo kritično analizo Carrollovega literarnega darvinizma najdemo v Žunkovič, *Evolucija* 91–101.

<sup>9</sup> Na primer ugodje, ki ga sproža izločanje hormonov med spolnostjo, ima evolucionjski smisel v vzpodbujanju razmnoževanja.

<sup>10</sup> Za kritični pregled literarnega darvinizma Ellen Dissanayake glej Žunkovič, *Evolucija* 71–82. Na tem mestu je pomembno le opozorilo, da Dissanayake ne govori o umetniških delih, besedilih, slikah itn., temveč o t. i. umetniškem obnašanju.

<sup>11</sup> Glej Dunbar, »The Social Brain« 172–177.

<sup>12</sup> O tem, kako se literarni darvinizem umešča v širše področje kognitivne literarne vede, glej Wege 30.

Pri tem izhodišče pomeni utelešena in ugnezdjena narava človeške kognicije: v zvezi z utelešenostjo je pomembna družbena vrednost konkretnega ravnanja in v zvezi z ugnezdenostjo evolucijski temelji posameznih miselnih, čustvenih ali telesnih procesov. Torej je bodisi prosocialno bodisi tekmovalno ravnanje literarne osebe mogoče opisati na kognitivni ravni tako, da upoštevamo tekstualne namige o tem, na podlagi kakšnih miselnih procesov se zgodijo odločitve literarnih oseb. Glede na to lahko nazadnje ocenimo, ali je neko ravnanje literarnega lika upravičeno glede na pomen, ki ga ima za družbo in tudi na kognitivni ravni. Takšna teoretska in metodološka zasnova omogoča novo interpretacijo Novakove *Kasandre*, ki se bistveno razlikuje od tega, kako so dosedanje interpretacije opisale in razumele ključni trenutek drame, njen sklepni del.

### **Primer: *Kassandra***

Primer Novakove *Kasandre* je intriganten, saj literarne osebe, ki stopajo v takšne ali drugačne odnose s protagonistko, »ne vedo«, medtem ko ona načeloma »ve«,<sup>13</sup> vendar je njena vednost popolnoma abstraktna, raztešena in nemočna. Ker njenim prerokbam nihče ne verjame (na koncu sicer izvemo, da jim verjame Agamemnon), niso udejanjene, temveč ostajajo na ravni besed, in sicer preslišanih, odrinjenih besed, saj se na njihovi podlagi prav nič ne spremeni ravnanje oseb, ki so jim namenjene. Z dramaturškega vidika je posledica dejstva, da Kasandrinim prerokbam nihče ne verjame, njeno psihofizično spreminjanje, ne pa morda padeč Troje kot tak, saj se slednjemu v okviru mita ni mogoče izogniti.

Kasandrina karakterizacija je pri Novaku najprej zaznamovana s tem, kako se drugi (še posebej Priam, Hekaba, Hektor in Paris) odzivajo na njene prerokbe. Glavna značilnost vseh teh odzivov je zavračanje. Najprej jo zavrne Priam in Hekaba, ko ne verjameta, da je Paris res ugrabil Heleno. Potem jo zavrne Hektor, ki ne verjame, da bodo Grki zares napadli Trojo, in nazadnje Paris, ki misli, da lahko premaga

<sup>13</sup> Kot prerokinja, ki simbolizira sodobne intelektualke, »ve«, kaj se bo zgodilo, to je seveda neizbežnost vojne in padeč Troje. S pomenom vednosti v *Kasandri* se podrobneje ukvarja Ignacija J. Fridl, ki ugotavlja, da »kljub zavezanosti vedenju kot reklamiranemu bivanjskemu modelu sodobnega človeka taisti človek ne more prav v ničemer spremeniti tega, kar ve [...] Šele iz teh spoznanj dobi *raison d'être* zgodovinska veda« (35). Kasandrina vednost je udejanjena in s tem uporabna šele kot zgodovina.



Menelaja. Če vsakega od teh odzivov podrobneje preučimo, opazimo, da se razlikujejo in da je vir razlikovanja predvsem spreminjajoč se Kasandrin odnos do lastnih prerokb in njihovega pomena.

Kasandrino ravnanje – njene prerokbe – deluje tekmovalno in razdiralno, sorodniki jo izločajo iz skupnosti kot individuuma, ki je drugačen, neprilagojen, celo nevaren. Enako socialno razdiralno z vidika skupnosti deluje njena ljubezenska zveza z Agamemnonom. Čeprav se ljubezenska zveza na prvi pogled zdi socialno povezovalna sila, pa dejansko ta zveza zaradi posebnih družbenih okoliščin deluje tekmovalno in razdiralno: Agamemnon je že poročen, je oče, kralj in kot tak temeljni kamen stabilnosti patriarhalne in fevdalne družbe. V nasprotju s socialno-evolucijskim vidikom je na individualni ravni erotična zveza žrtve in rablja – pri čemer je pogoj zanjo, da žrtev rablju odpusti – prosocialna, saj kaže na možnost obstoja nove, drugačne skupnosti.

Najtežavnejše vprašanje razumevanja Kasandrine odločitve, da odpusti Agamemnonu, ker se vanj zaljubi, je, kakšni kognitivni pogoji možnosti morajo biti izpolnjeni, da je tako izjemni psihični dogodek sploh mogoč. Menim, da je za to ključno raziskati vir njene travme. Na pripovedni ravni je vir seveda Apolonovo prekletstvo. Novakova *Kassandra* najprej privoli v spolni odnos z bogom v zameno za preroški dar, potem pa si premisli, ker je »premlada« in ker ga »ne ljubi«, nakar ji Apolon v usta pljune strup, ki povzroči, da njenim prerokbam ljudje ne verjamejo. Bog svojega »daru« ne more vzeti nazaj, lahko pa ga sfizi tako, da dar prerokovanja sčasoma erodira odnose med Kasandro in drugimi člani njene družine. Slednji so po padcu Troje ubiti; preživi le Hekaba in njeno preživetje ima za razumevanje Novakove drame pomembne posledice, in sicer skozi vzpostavitev možnosti odmika od stare identitete, ki se ponudi Kasandri. Kljub Hekabinemu preživetju pa je povsem jasno, da je na sorodstveni bližini utemeljen socialni red in nanj vezan del Kasandrine identitete propadel. Posilstvo, ki ga zagreši Mali Ajaks, je le posledica njegove miselnosti, ki je miselnost vojne in uničevanja in se le stopenjsko, ne pa bistveno razlikuje od bolj prefinjenega Apolonovega maščevanja. Takole pravi Mali Ajaks Agamemnonu:

Ti ne razumeš: če hočeš zares  
poraziti sovražnika, mu moraš pofukati ženske,  
predvsem kraljice in kraljične!<sup>14</sup> (Novak, »*Kassandra*« 63)

<sup>14</sup> Igor Grdina opozarja, da je skoraj identično miselnost, utelešeno v osvajalcu Menelaju, v svoji tragediji *Andromaha* upesnil že Evripid (17).

Kasandra je izpostavljena postopnemu razsubjektanju, celo razčlovečenju. To se dogaja skozi točno določene kognitivne postopke, ki pomenijo vir njene travme. Slednja torej ni le stvar potlačanja neprijetnih duševnih vsebin, ampak tudi destabilizacija nezavednih duševnih procesov kot takih. Čeprav je jezik tisti miselni mehanizem, s pomočjo katerega ljudje vzpostavljamo kompleksne socialne skupnosti, naša predjezikovna duševnost vendarle ni nesocialna.<sup>15</sup> Nasprotno, Kasandrina travma temelji na onemogočenju oz. popolni destrukciji njene čustvene empatije. Čustvena empatija utemeljuje najmočnejšo čustveno vez, občutek tesne, genealoške povezanosti med posameznikom in njegovimi najbližjimi – občutek, ki pojenja skladno s t. i. Dunbarjevimi števili.<sup>16</sup> To so nezavedni mehanizmi vzpostavljanja socialne kohezivnosti, ki jih Kasandra postopoma izgublja in kot prerokinja »ve«, da jih bo izgubila.

Vendar njena preroška vednost, da bo ostala brez družine, celo brez lastne biti, saj jo čaka neizogibna smrt, še ni udejanjena vednost. Njene prerokbe se kot vednost udejanjijo šele skozi izkustvo. Taras Kermauner eksistencialni položaj Kasandre po padcu Troje opiše takole: »Kdor ve, kako je, ne more nič, modrost ne zadošča, jalova je, praznih rok, ker je praznega srca« (14). Kasandro izkustvo uresničitve vsake posamezne prerokbe počasi oddaljuje od družine, tradicije, lastne identitete, celo lastne telesnosti, saj pomeni postopen propad nezavednega kognitivnega temelja Kasandrine identitete. Njena identiteta zato na koncu obstaja le še kot glas, to je kot čisti logos, ki je, kantovsko rečeno, brez moči, prazen.

Moč, ki je premagala njen nezavedni čustveni temelj, izvira iz simbolno ustvarjenega družbenega reda, iz hierarhije oblasti, ki je sedaj že politična, pravna, jezikovna. Na tej ravni ima tudi Kasandra še zmeraj nek smisel, in sicer kot prerokinja, kot intelektuala, ne pa več kot člo-

---

<sup>15</sup> Ne gre za to, da bi v skladu z lacanovsko psihoanalizo nezavedno bilo jezikovno konstituirano, niti ne gre za pinkerjevsko »divjo« (instinktivno) naravo ter tej nasproti postavljen »socialni« jezik, temveč za to, da skozi utelešenost jezika samega kot specifično človeškega načina mišljenja, socialno kohezivni kognitivni mehanizmi delujejo vzporedno z učinki simbolnega jezika in nenazadnje tudi skozi povratne pomenske zanke.

<sup>16</sup> O Dunbarjevih številih in njihovem pomenu v kontekstu sodobnih (digitalnih) družb glej Dunbar, »Do Online« 7. Preprosto povedano, gre za premo sorazmerje med tesnostjo medosebnih zvez (temelječo na kognitivnih mejah vzpostavljanja medčloveških vezi) in velikostjo človeških skupnosti. Ta števila so 5, 15, 50, 150, pri čemer je ključno zadnje, ki pomeni (kognitivno) mejo števila prijateljskih vezi, ki jih lahko vzdržuje posameznik.

veško bitje in zlasti ne kot ženska.<sup>17</sup> Njen način biti je v tem trenutku popolno samozanikanje, ki se izrazi v njeni laži Agamemnonu, da bo ob prihodu v Mikene vse dobro, s čimer seveda na smrt ne obsodi le Agamemnona, marveč tudi sebe.

Tej skrajni točki samozanikanja, točki skrajnega nihilizma, sledi ključni preobrat v drami, ki se sicer do neke mere napoveduje že prej,<sup>18</sup> vendar je kljub temu nepričakovan. Bistvo kognitivistične analize te drame je, da pove, zakaj je ta obrat nepričakovan, zakaj deluje in kje so meje njegovega učinka. Tudi Kermauner samozanikanje razume kot temelj Kasandrinega obrata k ljubezni: »Ta eros ni zadovoljevanje želj, ampak nastaja celo kot posledica odrekanja, nagrada za samoomejevanje« (14).

## Empatija in subjekt v kontekstu kognitivne analize

Končna dramska situacija uprizarja povojne okoliščine: grška vojska je uničila Trojo, pobila moške in zaslužnjila ženske, ladje se vračajo v Grčijo polne naropanih zakladov in suženj. Med njimi sta na Agamemnonovi ladji Kasandra in Hekaba. Sta zadnji preživeli članici številčne kraljeve družine, predstavnici časa in družbenega reda, ki ga več ni. Kognitivna analiza se na zgodovinski pomen njunega družbenega položaja v večji meri ne ozira, je pa treba upoštevati, da gre za izgubo ne le družbene moči, temveč predvsem prepričanja v subjektovo moč uravnavanja lastne usode. Gre torej za desubjektivizacijo, ki jo najbolje karakterizira pogovor med Kasandro in Hekabo na začetku petega dejanja:

Kasandra: Mati, Troje ni več.

Jaz, Kasandra, nisem več kraljična.

Hekaba: In jaz, Hekaba, nisem več kraljica.

Kasandra: Najin čas se je iztekel. In pozaba

naju že zagrinja, kakor pesek Trojo ... (Novak, »Kasandra« 67)

---

<sup>17</sup> Posebej zanimiva bi bila primerjava med podobama boginje Atene in protagonistke Kasandre kot dveh intelektualk. Ateno bi lahko razumeli kot Kasandrino dvojnico. Tudi ona je intelektualka, a ne deluje angažirano, temveč cinično, zaprto v slonokoščeni stolp svoje modrosti, navsezadnje pa skrbi le zase, in sicer tudi v obličju vojne: »Jokam zanjo / od sramu in gneva [...] Jutri se jim bom strahotno maščevala ... Tvoja hči Kasandra je moja svečenica / in mogočna jasnovidka: vnaprej je videla, / vnaprej je vedela vse, kar jo čaka ... usoda pač« (Novak, »Kasandra« 65–66).

<sup>18</sup> Novak v pripoved namesti nekaj namigov na poseben odnos Agamemnona do Kasandre, vendar namigov ni dovolj, da bi tak obrat pričakovali. Mednje spada na primer očitna Agamemnonova očaranost nad Kasandro ob njenem prvem srečanju, pa to, da Malemu Ajaksu prepove, da bi se dotaknil Kasandre.

Te besede so ključne, saj posredno kažejo tudi na smoter Kasandrine spremembe. Sedaj ni več trojanska princesa in odslej, ker se tudi Hekaba odpoveduje svojemu imenu, Kasandri ni treba več biti prerokinja, čeprav vlogo princese in prerokinje še enkrat odigra. To se zgodi, ko Agamemnonu pove lažno prerokbo, prav lažnost prerokbe pa kaže, da je njena stara identiteta sedaj le še preobleka oz. krinka. To ima dve posledici, ki se kažeta na socialni in na eksistencialni ravni. Na eksistencialni ravni gre za preživetje. Hekaba pravi, »močnejši je živi čas«, kar pomeni preživetje kot zgolj življenje brez namena, brez imena. A Kasandra se materinega nasveta ne drži, ker se ga ne more držati, saj padeč Troje doživi drugače od Hekabe, ker je njena duševna razgradnja dolgotrajnejša in postopna, zato pa tudi doslednejša. Socialni vidik Hekabine (in Kasandrine) odpovedi kraljevskemu nazivu, svojemu imenu, pa ne pomeni le simbolnega padca starega družbenega reda, temveč drugačen, pomirjen in sprejemajoč odnos med materjo in hčerjo. Tak odnos je v resnici nemogoč, saj obstaja le kot privid ali spomin na Kasandrino otroštvo, ko še ni bila prerokinja in je bila Priamova in Hekabina najlepša hči, prihodnosti pa nima in obstaja le, v kolikor je nima, saj ostaja živa le še zato, da bi umrla skupaj z Agamemnonom. Kasandrin pogovor s Hekabo je prekinjen, ko jo stražar odpelje k Agamemnonu.

Kar sledi, je torej dialog med Kasandro in Agamemnonom, ki se dogaja pravzaprav že na peloponeški obali, to je tik pred koncem drame. V tem dialogu Agamemnon razkrije, da je že od njunega prvega srečanja zaljubljen v Kasandro in tudi, da sam močno trpi zaradi reči, ki jih je kot vladar moral storiti, začevši z žrtvovanjem Ifigenije. Ni nepomembno, da je za Agamemnona to izvorno žrtvovanje v Novakovi drami enako travmatično, kot je zavračanje s strani družine in nazadnje posilstvo za Kasandro. Tudi v Agamemnonovem primeru gre za uničenje emotivnega temelja identitete, ki na nezavedni ravni posameznika veže z neko višjo entiteto, skupnostjo, družino ali tradicijo.<sup>19</sup> Kasandra skozi pogovor prepozna, da »ima tudi Agamemnon srce«, se vanj zaljubi in se mu preda, s čimer v skladu z Novakovim prepričanjem doseže odpuščanje in pomiritev travme.

Kasandra je v trenutku pogovora z Agamemnonom izredno telesno in duhovno izpraznjena, in sicer tako močno, da se zavestno podaja

<sup>19</sup> Na tem mestu bi morali ugotoviti, da se Agamemnonova in Kasandrina travma vendarle razlikujeta, in sicer bistveno v tem, da ima Agamemnon odločitev, ali postane/ostane kralj ali zgolj brezimni zasebnik, v svojih rokah, Kasandra pa ne. Nazadnje se razlikujeta še po tem, da se Kasandra odpove svoji stari identiteti (princesa, prerokinja), Agamemnon pa ne, kar ga (ju) nazadnje pogubi.

v smrt. Obenem je njena identiteta prerokinje zbledela v goli glas abstraktne prerokbe, dokončno pa je razpadla v pogovoru z materjo, ki se zgodi tik pred ključnim poslednjim srečanjem z Agamemnonom. Njena čustvena empatija, ki jo je vezala na družino, sedaj ne obstaja več, s tem pa ne na družinskih vezeh temelječ socialni red.<sup>20</sup> Kljub temu se je sposobna postaviti v kožo drugega, in sicer na podlagi nezavednega zrcaljenja<sup>21</sup> Ifigenijine/Parisove/Hektorjeve/Priamove smrti. V preprostih besedah in spoznanju, da ima tudi Agamemnon »srce«, se izrazi delovanje Kasandrine kognitivne empatije, ki se vzpostavi prav skozi dialog in skozi pripoved. Psihonoratološko je to povsem smotrno: pripovedovanje vzpodbuja kognitivno empatijo, medtem ko je čustvena empatija bolj kot na narativnost vezana na slikovitost, na podobje. Razlika med njima je pomembna: a) kognitivna empatija pomeni, da se lahko postavimo v kožo drugega, da razumemo prepričanja, namene in cilje drugega, medtem ko b) čustvena ali emotivna empatija pomeni občutenja enakega čustva kot drugi.<sup>22</sup> Pomembno je tudi, da oboje razlikujemo od sočutja, simpatije in tudi vživljanja, ki predpostavljajo zavestno distanco med jazom in drugim, medtem ko obe vrsti empatije tega ne predpostavljata.

Skozi dialog se torej v Kasandri vzbudi občutje bližine z Agamemnonom, ki temelji na kognitivni empatiji. Novak pravi, da je eros radikalna odprtost za drugega, ki pomeni obenem tudi skrajno tveganje, ranljivost. Ljubezen je več od trenutne zaljubljenosti, pogojene na povsem telesnem, hormonskem odzivu,<sup>23</sup> je mnogo kompleksnejše in trdovratnejše čustvo, ki vključuje telesni in tudi simbolni vidik mišljenja. Kasandra občuti bližino, ki je obenem povsem telesni odziv bitja na socialno situacijo. Interpretira ga kot (erotično) ljubezen, s katero sedaj zamenja tisti del svoje identitete (sestrska ljubezen), ki je skozi samozanikanje in skozi dejansko smrt njene družine izginil, in sicer celo iz živosti njenega spomina, ker že vnaprej ve, kaj se bo zgodilo.

<sup>20</sup> To je mogoče povzeti skozi frazo, da družine ne ljubiš, ker je družina, ampak jo preprosto ljubiš. To pomeni, da ne gre za reflektiran, racionalni odnos, temveč za zvezo na ravni emotivne empatije, ki jo je na ravni metareprezentacij zavesti (v skladu s Carrollovo literarnodarvinistično teorijo) treba osmisliti.

<sup>21</sup> Ti procesi so utemeljeni na postreprezentacijskih teorijah intersubjektivnosti, ki črpajo zlasti iz odkritja in pomena zrcalnih nevronov. O tem glej Gallese 77, 80–81.

<sup>22</sup> O psihonoratoloških in kognitivističnih vidikih empatije glej Koopman in Hakemulder 91–92.

<sup>23</sup> Temu Kermauner pravi sla, pri čemer izrecno izpostavlja, da pri Novakovi Kasandri in njenem erosu ne gre za to.

Hekaba preživi in je celo na ladji z Agamemnom in Kasandro, vendar ne več kot kraljica. Dialog med Hekabo in Kasandro pokaže, da poti nazaj ni, da se družbeni red, temelječ na emotivni empatiji in sorodstvenih vezeh, ne bo povrnil in da morajo preživeli poiskati nov temelj svoje identitete. Tudi Kasandra se ne povrne v prejšnje, predtravmatično stanje, temveč premaga travmo in doseže neko novo stanje izpolnitve, novo identiteto, in sicer skozi spravo z odgovornim za najhujše krivice, ki so se ji zgodile.

Odzivi na Novakovo dramo to ključno mesto obravnavajo kot nenavadno, deloma tudi problematično,<sup>24</sup> sam avtor pa se dobro zaveda izjemnosti Kasandrine odločitve, da na temelju erosa odpusti Agamemnonu. Zato takšen izid srečanja med krvnikom in žrtvijo po definiciji ne more biti model družbene pomiritve. Od žrtev ni mogoče zahtevati, da se zaljubijo v odgovorne za krivice, ki so se jim zgodile. To ne more biti družbeni ali celo politični projekt – pomiritev travme, ki jo doživi posameznica med vojno, v Novakovi *Kasandri* ni mogoča skozi ritual in se ne more zgoditi kolektivno. V *Kasandri* ne gre za kolektivno pomiritev tave, za družbeno spravo: Novakova stava je, da lahko gre za umetniški, literarni pojav.

Taras Kermauner ugotavlja, da gre v *Kasandri* za prikaz možnosti individualnega premagovanja vojne travme, vendar se sprašuje, ali ni prav sama drama *Kasandra* kot umetniško delo univerzalni model doseganja družbene pomiritve. Namesto državnega ali sakralnega rituala bi bila v skladu s tovrstno interpretacijo, ki jo Kermauner vendarle nakaže, pomiritev (ali sprava kot premostitev travme) na kolektivni ravni možna skozi estetsko, literarno oz. gledališko delo (14). Prejemniki tega sporočila bi torej bili bralci in gledalci Novakove drame.

Sklepanje je ustrezno v mejah analize Kasandrine eksistencialne situacije, vendar ne upošteva specifične Kasandrinega kognitivnega ustroja. Da bi bilo njeno ravnanje prepričljivo, bi morala biti po eni strani »zamenjava« sestrskosti ljubezni z erotično ljubeznijo nekaj nezavednega, predsimbolnega – moralo bi iti za t. i. ljubezen na prvi pogled, za zaljubljenost, za strast.<sup>25</sup> Toda vez med Kasandro in Agamemnom eksplicitno ni hipna in strastna; posredovana je skozi dialog, refleksijo in kognitivno empatijo. Umešča se na mesto uničenih sorodstvenih vezi, temelječih na čustveni empatiji, na fizični, »genetski« bližini. Zato

<sup>24</sup> Glej npr. Vrečko, »Kasandra« 204 in Schuller, Ženske 120. Tudi Novak se zaveda, da takšen obrat ni pričakovan (Novak, »Moja Kasandra« 10). Pomisleki temeljijo na estetskih in idejnih predpostavkah, povezanih s tragičnostjo protagonistke in družbenim položajem žensk.

<sup>25</sup> Da gre za strast, Kermauner eksplicitno zavrača (14).

običajni bralec ali gledalec te drame Kasandrino ravnanje le stežka dojame kot običajno, kot »normalno«, ampak ga mora normalizirati šele v specifičnem zgodovinsko-estetskem kontekstu.

Po drugi strani lahko bralec ali gledalec, ki ima izkušnjo vojne – izkušnjo, podobno Kasandrini –, v njenem ravnanju prepozna vzorec doseganja osebne pomiritve, pri čemer ne gre za nujnost erotične ljubezni med žrtvijo in rabljem, ampak za možnost nadomestitve uničenih emotivnih temeljev identitete z nekimi drugimi občutki, ki so lahko – in to je ključno – simbolno posredovani. V tem smislu bi lahko rekli, da Novak ne verjame le v moč ljubezni, ampak predvsem v moč besede. Toda njegova beseda ni ritual, ni javno, kolektivno dejanje, temveč osebno, zasebno ter docela enkratno doživetje. Družbeni učinek takšne pomiritve se torej izkaže za paradoksnega: drama na javen in dialoški način (skozi uprizoritev ali branje) kaže možnost osebne, čustvene premostitve travme – vendar je pogoj izpolnitve te premostitve odpoved prav tisti (javni, družbeni) identiteti, ki premošča travmo samo. Kasandra nazadnje ni več Kasandra – Priamova hči, temveč Aleksandra – Agamemnonova ljubica.

Kermaunerjeva intenca je razmislek o etični funkciji Novakove drame. Vprašanje, ali je mogoče intimno pomiritev, ki temelji na kognitivni empatiji in utelešenem doživljanju drugega, posplošiti v model preseganja vojne travme, pri Kermaunerju dobiva novo dimenzijo. Znotrajtekstualno je odgovor nanj negativen: Novak ne pristaja na možnost kolektivne, ritualne transformacije s travmo zaznamovane identitete skupnosti. Pristaja pa na možnost osebnega preseganja skozi eros. Kermaunerjevo vprašanje je, ali lahko umetniška (estetska) uprizoritev takšne rešitve pomeni tudi etično rešitev. Analiza kognitivnih mehanizmov, povezanih z empatijo, pokaže, da Novakova *Kasandra* lahko deluje katarzično, vendar paradokсно le za posameznika, ne pa skupnost kot celoto, saj temelji na utelešenosti in ugneždenosti mišljenja in čustvovanja, kjer kognitivna empatija vzpostavlja temelj nove identitete subjekta v novem družbenem kontekstu. Mitska usoda Kasandri sicer ne omogoči dolgotrajnejšega uživanja te nove identitete/skupnosti, vsi današnji Aleksandri in Aleksandre pa imajo v Novakovi perspektivi do tega vso pravico.

## LITERATURA

- Dunbar, I. M. Robin. »The Social Brain«. *Annual Review of Anthropology* 32 (2003): 163–181.
- Dunbar, I. M. Robin. »Do Online Social Media Cut Through Constraints that Limit the Size of Offline Social Networks?«. *Royal Society Open Science* 3.1 (2016). Tudi na spletu.
- Fridl, J Ignacija. »Tragičnost človekovega vedenja«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 80.10 (2000–2001): 33–35.
- Gallese, Vittorio. »Neuroscientific Approaches to Intersubjectivity«. *The Embodied Self*. Ur. Thomas Fuchs, Heribert Sattel in Peter Henningsen. Stuttgart: Schattauer, 2011. 77–92.
- Grdina, Igor. »Homerski svet – naš čas?«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 80.10 (2000–2001): 15–18.
- Gottschall, Jonathan: *Literature, Science, and a New Humanities*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Kermauner, Taras. »Eros kot absolutni smisel«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 80.10 (2000–2001): 12–14.
- Koopman, Eva Maria in Hakemulder, Frank. »Effects of Literature on Empathy and Self-Reflection: A Theoretical-Empirical Framework«. *JLT* 9.1 (2015): 70–111.
- Novak, Boris A. »Kasandra« (tragedija). *Gledališki list Drame SNG v Ljubljani* 80.10 (2000–2001): 41–76.
- Novak, Boris A. »Moja Kasandra«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 80.10 (2000–2001): 6–10.
- Novak, Boris A. *Dramski Triptih*. Maribor: Litera, 2008.
- Schuller, Aleksandra. »Kasandra: tragična eksistencialna odgovornost, ženski govor in žensko telo«. *Keria* 3.2 (2001): 103–123.
- Schuller, Aleksandra. *Ženske dramske osebe in ženska bivanjska perspektiva v drami*. Doktorska disertacija. Ljubljana: FF UL, 2006.
- Tomc, Gregor. *Geni, nevroni, jeziki*. Ljubljana: FDV, 2011.
- Vrečko, Janez. »Kasandra Borisa A. Novaka in preroštvo«. *Poligrafi* 8.31–32 (2003): 191–205.
- Vrečko, Janez. »Ignoranca preroštva v Kasandri«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 80.10 (2000–2001): 24–28.
- Wege, Sophia. *Wahrnehmung – Wiederholung – Vertikalität: Zur Theorie und Praxis der Kognitiven Literaturwissenschaft*. Bielefeld: Aisthesis, 2013.
- Žunkovič, Igor. *Evolucija in literatura*. Ljubljana: ZZFF, 2018.
- Žunkovič, Igor. »Reprezentacija spola pri prejemnikih nagrade kresnik«. *Slavistična revija* 25.1 (2017): 183–198.



## A Cognitivist Interpretation of the Social Function of Empathy in the Play *Cassandra* by Boris A. Novak

Keywords: Slovenian drama / cognitive literary criticism / empathy / trauma / Novak, Boris A.: *Kassandra*

Boris A. Novak's *Cassandra* was created after the author's experience of the Balkan wars, so it is not surprising that it includes a socio-critical perspective. Beyond the parallels between the author's biography and his attitude to war, the emergence of war trauma and its resolution in a post-socialist mental context is highlighted. The solution proves interesting, because of its unexpectedness and exceptionality on the one hand, and on the other with its focus on the subjective aspect of reconciliation. In this paper, based on the theoretical underpinnings of cognitive literary science and, particularly, the distinction between cognitive and emotional empathy, I analyze the circumstances, cognitive mechanisms, and social function of Cassandra's decision to forgive Agamemnon. From an evolutionary point of view, it has an irritating effect at first, but from a personal point of view, it enables individual self-fulfillment through love. The fundamental dilemma of Novak's drama is the following: is it possible, at the level of cognitive analysis, to justify either individual or collective overcoming of trauma in Cassandra's way?

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.163.6.09-2Novak B. A.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i2.04>



# Neodločljivost v poeziji Tomaža Šalamuna

Alen Širca

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo,  
Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija  
<https://orcid.org/0000-0001-6292-344X>  
[alen.albin.sirca@ff.uni-lj.si](mailto:alen.albin.sirca@ff.uni-lj.si)

*Razprava se ukvarja s poezijo Tomaža Šalamuna, in sicer skuša ovrednotiti njegov izjemno obsežen pesniški korpus v celoti. Najprej ponuja kratek (nepopoln) pregled pomembnejših kritičskih in literarnozgodovinskih ocen Šalamunove poezije, potem pa analizira njegovo afiniteto do religioznega diskurza, ki ga ustvarjalno vpleta v svoje pogosto disjunktivne pesniške kompozicije. Vprašanje, ki se ob tem postavlja, je, ali gre tu v temelju za izrekanje neke religiozne izkušnje oziroma hrepenenja po njej in s tem za poezijo, ki izreka neki »metafizični« smisel, ali pa gre samo za simulacijo religioznega jezika in tako za »poezijo površine« v neoavantgardnem ključu? Ob pomoči Derridajevega koncepta »neodločljivosti« članek pokaže, da je Šalamunova poezija strukturirana tako, da se je nemogoče odločiti tako za eno kot za drugo opcijo. Na koncu članek opozarja na to, da je Šalamun pomembno vplival tudi na srbsko pesniško od sedemdesetih let 20. stoletja naprej. Kratka analiza pesmi »Šalamun« Nenada Jovanovića ponuja spodbudo za ta slabo raziskani literarni vpliv slovenske literaturo na srbsko.*

Ključne besede: slovenska poezija / Šalamun, Tomaž / neoavantgarda / literarni vplivi / newyorška šola / religiozni jezik / neodločljivost / Derrida, Jacques

Tomaž Šalamun je eden izmed največjih slovenskih pesnikov, ki ima hkrati tudi najobsežnejši pesniški opus, saj je med letom 1966, ko je izšel njegov prelomni prvenec *Poker*, in vse do svoje smrti leta 2014 izdal skoraj 50 pesniških zbirk.<sup>1</sup> Poleg tega pa lahko z gotovostjo trdimo, da je tudi eden izmed najvplivnejših slovenskih pesnikov 20. stoletja. Njegove posamezne zbirke in antologije so bile doslej prevedene v več kot 20 jezikov, še posebno pa je znan v Ameriki, kjer je vplival na številne pesnike,

<sup>1</sup> Razprava je nastala v okviru raziskovalnega projekta »Slovenska literatura in družbene spremembe: nacionalna država, demokratizacija in tranzicijska navzkrižja« (J6-8259), ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

predvsem na tiste, ki so bili v sedemdesetih letih in še pozneje znani pod imenom *Language poets* (ali *L=A=N=G=U=A=G=E poets*) in so v ameriško poezijo vnašali številne avantgardne eksperimentalne postopke.

Šalamunova poezija je doslej naletela na več razlag. Slovenska literarna zgodovina jo na splošno povezuje s slovensko pesniško neoavantgardo, ki je nastopila v drugi polovici šestdesetih let prejšnjega stoletja. Šalamun je na začetku svoje pesniške kariere sodeloval s slovensko neoavantgardno skupino OHO. Tako Tomaž Brejc njegovo poezijo razume kot sestavni del OHO-jevskega reizma, pri katerem »besede berejo same sebe«:

[...] in to je šalamunovski reizem, ne toliko filozofska disciplina ali poljubna igra s stvarmi kot predvsem dejavna strategija besednega razporejanja, kajti iz brbotanja besedne množice se z elastično, naglo in spretno gesto izpostavlja posamične besede, ki se nato zrcalno berejo v sebi, vzpostavljajo tekst, a nikoli ne postanejo plen romantičnega, simbolističnega metaforiziranja: beseda se bere, postavi se druga ob drugo, zaplete se v metonimični niz in ostra presoja njihovega učinkovanja zamejuje puhlo in obupajoče »samoiskanje«, »izražanje« pesniškega subjekta, tisto velikokrat brezsmiselno obotavljanje z velikimi kategorijami življenja in smrti, ki se največkrat pretopijo v pomilovanje tistih, ki jih uporabljajo, in le silno redko v poezijo. (942–943)<sup>2</sup>

Šalamunova poezija naj bi bila upor proti romantičnemu pesniškemu izročilu, zato je njen jezik demetaforiziran, pa tudi deritimiziran in demelodiziran. Tu torej ne gre niti za romantični izraz afektivne notranjosti niti za depersonalizirano evokacijo *état d'âme* (»stanja duše«), ampak za vsaj delno kontrolirano, kalkulirajočo jezikovno igro.

Skoraj docela nasprotno presoja Šalamunovo poezijo Aleš Debeljak. Ta v enem izmed svojih kritičkih zapisov pravi, da se za neskončnim metonimičnim tokom besed v Šalamunovih pesmih vendarle skriva neki horizont smisla, in sicer čudenje temu, zakaj sploh je svet. Tako se po njegovem v Šalamunovi poeziji »hermetizem modernistične tradicije srečuje z dosežki ulične kulture in empiričnih zemeljskih podatkov zato, da ne bi ukinila strašnega zakaj sveta, marveč da bi ga vrnila kot vprašanje – svet kot vprašanje, potemtakem« (Debeljak 87).

Nasprotno Boris Paternu nima enotnega odgovora na Šalamunova besedila, zato je negotov glede tega, kako bi literarnozgodovinsko opredelil njegovo poezijo. Ugotavlja namreč, da se razrašča v različne slogovno-formalne smeri: »Tako je Šalamunovo izražanje včasih do kraja veristično, drugič simbolistično, pogosto nadrealistično, nemalokrat

<sup>2</sup> Prvotno objavljeno kot predgovor k drugi izdaji zbirke *Poker* (1989).

hermetično in mestoma že čista glasovna igra besed, izpraznjenih razvidnega pomena« (Paternu 175).

V podobni zagati je tudi Denis Poniž, ki pa vendarle v Šalamunovem opusu opaža nekakšen razvoj. Po prvi, razbijaški fazi v poznih šestdesetih naj bi Šalamun v začetku sedemdesetih prešel v »ameriško fazo«, saj naj bi ob soočanju s številnimi ameriški pesniki raziskoval prostor poezije v najrazličnejših smereh. Potem naj bi sledila tretja faza, ki naj bi se začela z zbirko *Metoda angela* (1978) in naj bi obsegala še sedem naslednjih zbirk, pri čemer pa naj bi se njegova lirika zdaj umirjala in se čedalje bolj obračala v intimo, k iskanju smisla, ki »naj presvetli pesniško početje in zaznamuje pesniški jezik« (Poniž 4). Nazadnje naj bi Šalamun z zbirko *Soy realidad* (1985) prešel še v četrto fazo, pri kateri pa naj bi prevladovali postmoderni elementi tako v vsebinskem kot oblikovnem pogledu, tako da naj bi se »skoraj baročna razkošna metaforika svobodnih asociacij« dokončno umirila, Šalamun pa naj bi se zatekel k »t. i. remakom lastnih pesniških postopkov in besedil iz zgodnejših obdobj« (prav tam). Tu gre seveda za pregled opusa do sredine devetdesetih.

Tudi Janko Kos se je večkrat kritično loteval Šalamunove poezije. Ta v zvezi z njegovo zgodnjo poezijo (ob zbirki *Namen palerine*, ki je izšla za *Pokrom*) ugotavlja, da se Šalamunov pesniški govor po vzoru nadrealistov odeva v nekak odrasel »infantilizem«, ki s svojimi jezikovnimi igrami izreka nihilistično stanje sodobnega sveta. Pri tem pa uporablja tudi »popartistične« *ready-made*, ki jih najdeva v raznih diskurzih povsod okoli sebe (Kos, »Tomaž Šalamun« 337–340). Veliko pozneje pa Kos v svoji *Primerjalni zgodovini slovenske literature* (2001), potem ko je bil večidel Šalamunovega opusa že napisan, Šalamunovemu pesništvu z duhovnozgodovinske perspektive nameni te besede: »Potem ko je Šalamun že sredi šestdesetih let iz svoje poezije izločil vse post-simbolistične in eksistencialistične prvine, je s svojim zgledom večji del mlajših pesnikov usmeril v ultramodernizem. Temu je ostal zvest tudi sam s številnimi zbirkami, ki so izhajale od začetka sedemdesetih let do poznih devetdesetih« (386). Toda Kos ugotavlja, da Šalamunov opus ni monoliten, saj je v njem vendarle zaznati neki premik, razvoj:

Kljub temu je v zaporedju tega plodnega, na videz zmeraj enakega pesništva opaziti premik, ki se za prehod v pesniško postmoderno zdi značilen. Medtem ko je v prvih zbirkah svoje pesništvo oblikoval kot sledenje popolnoma svobodnemu, vsega eksistencialnega, realnega in metafizično temeljnega prostega toka zavesti, ki po nadrealističnem načelu avtomatične pisave sprošča poezijo v neizčrpen, neusmerjen in samozadosten krogotok asociacij, preskokov in nelogičnih pojmovnih zvez, se je zdaj ta nadrealistični način močneje oprl na kult

pesniškega Jaza, ki je v daljnem rodu z Whitmanovo patetično samoprezentacijo, kar pomeni, da se je Šalamunov prvotni anarhonihilistični modernizem vrnil k izročilom nove romantike ... (386–387)

Po Kosovi sodbi je Šalamunov razvoj očitno v resnici regresija, korak nazaj, v predmodernistično poezijo (neo)romantičnega kova, ki je zaznamovana s trdno subjektiviteto. Kakor koli že, večina kritikov in literarnih zgodovinarjev bi verjetno pritrčila mnenju, da Šalamunova poezija, v celoti gledano, ni tako enolična, kot se morda zdi na prvi pogled. Že od začetka lahko v njej pravzaprav razbiramo vsaj dva tipa pesniškega govora. Prvi tip je najočitnejši, to je reistično-nadrealistična, fragmentarizirana poetika, pri kateri so različne, celo disjunktivne izjave postavljene druga za drugo. Pesniški govor pa teži k dehierarhizaciji vseh diskurzov in se ponekod v skoraj dadaistični aleatoriki upira poenotenju v celovito, organsko pesem, značilno za »zmerni« tip modernizma, ki je pri nas prevladoval v povojni poeziji 20. stoletja.

To lastnost so opazili tudi tuji poznavalci poezije. Ugledni ameriški pesnik Robert Hass o Šalamunu v svojem uvodu v izboru Šalamunove poezije, ki ga je naredil Charles Simic,<sup>3</sup> na primer pravi, da je Šalamunov slog v jedru nadrealističen in je zato dedič disruptivne in hkrati vizionarske plasti evropske eksperimentalne umetnosti, ki sega nazaj k Rimbaudu in Lautréamontu in se prek ruskih futuristov, predvsem Hlebnikova, izteza k Apollinairu in francoskemu nadrealizmu z Bretonom na čelu.

To literarno dediščino preiskuje tudi Marjorie Perloff, ki je ena izmed vodilnih ameriških preučevalcev sodobne ameriške poezije. O njej govori kot o »drugem izročilu« (*the Other Tradition*), ki se, kolikor sega nazaj k Rimbaudu, imenuje tudi »francoska povezava« (*the French connection*) (Perloff, *Poetics* 33). Ta pesniški tok naj bi bil znotraj modernizma samega v nasprotju z literarnim idiomom t. i. »visokega modernizma« (*high modernism*), ki v temelju vendarle nadaljuje simbolistični način pesnjenja, saj z uporabo simbolov in z enigmatičnim, hermetičnim govorom na splošno še vedno želi evocirati bistvo sveta, čisto notranjost, transcendenco itn. (recimo T. S. Eliot, Yeats, W. Stevens). Nasprotno pa je za »drugo izročilo« po njenem značilna eksperimentalna literatura, nekakšen »literalizem«, poetika igre površine, procesualnosti, ki goji disjunktivne metonimične relacije (10) ter asociativno ritmiko podob in besed, ki se nikdar ne poglobijo v metafore. Temu izročilu naj bi bilo v Ameriki mogoče slediti od Gertrude

<sup>3</sup> *The Selected Poems of Tomaž Šalamun*, New York: The Ecco Press, 1988. Ta knjiga mi ni bila dosegljiva, zato povzemam po Hirsch xii.

Stein, Ezra Pounda, Williama Carlosa Williamsa pa vse do Johna Caga in Johna Ashberryja, ki naj bi v šestdesetih letih 20. stoletja prispevala k temu, da se je v ameriški poeziji počasi nekako pometlo s »hegemonijo simbolizma« (35).

Šalamuna bi po tej analizi lahko gladko uvrstili med pripadnike tega »drugega izročila«. Vsekakor bi bilo koristno celovito preiskati kritiško recepcijo Šalamuna v Ameriki, ampak za to tu žal ni prostora. Ameriški kritiki večinoma poudarjajo avtentičnost Šalamunove poezije, ki pa je težko opisljiva oziroma natančneje konceptualno zagrabljiva. Tako recimo Matthew Rohrer poudarja relacijskost Šalamunove poezije, ki naj bi v svoji domišljijski alogiki kazala na neko »višjo geometrijo«: »[Šalamunova] skrb ni kratko malo usmerjena na jezikovne prvine ali podobe ali različne glasove, ampak je usmerjena nanje v celoti, da bi izrazila nekaj večjega od tega« (58). Čeprav gre za poezijo, ki je »fantastična«, naj bi bila vendarle emotivna in mentalna tonaliteta teh pesmi izjemno konsistentna in naj bi kljub liričnosti celo omogočala »simbolično in skoraj geometrično razumevanje dogodkov« (Rohrer 59).

Zanimivo je tudi mnenje Kevina Harta, ki trdi, da je za Šalamuna značilna nekakšna proti-izkušnja, ki skuša v bralcu inducirati »zmešnjavo«, prevrat njegovega védenja, čutenja, pričakovanja. Zato po njegovem Šalamunova pesem »ni toliko odraz izkušnje kot poskus, kako nas v aktu branja izpostaviti tistemu, kar izkušnjo bega« (Hart 962). Poleg tega pa v nekaterih pesmi pri Šalamunu zaznava vpliv Franka O'Hare, med drugim tudi v njegovi znani pesmi »Balada za Metko Kraševca« (Hart 960).

### **Vpliv »newyorške šole«**

Ta ugotovitev je pomembna, saj nas pelje k drugemu tipu Šalamunove poezije. Ta vtis potrjuje tudi Edward Hirsch, ki v svojem predgovoru (»Foreword«) k izboru Šalamunove poezije ugotavlja: »Slišim pa v teh pesmih tudi nekaj od improvizirani slasti in vsakdanjosti pesnikov iz New Yorka [*I also hear something of the improvisatory delight and dailiness of the New York Poets in these lyrics*]« (xii). Vse to govori v prid dejstvu, da je bila Šalamunova poezija v marsičem spodbujena od ameriške poezije petdesetih in šestdesetih let 20. stoletja, ki jo zelo posplošeno lahko imenujemo poezija *beat* generacije, čeprav je morda poglaviten Šalamunov vzor t. i. newyorška šola (*New York School*) s Frankom O'Haro na čelu. Ta skupaj z Johnom Asberyjem, Kennethom Kochom in Jamesom Schuylerjem velja za začetnika tega vplivnega pesniškega

gibanja. Za pesniški jezik te šole je še posebno značilno zadrževanje na površini izkušnje, ki je tipična za sodobnega urbanega človeka, pri čemer so od slogovnih postopkov najbolj v oči bijoča katalogiziranja takih in drugačnih *personalia*, ki je docela razumljivo samo ozki bohemski klienteli oziroma elitni literarni *côterie*.<sup>4</sup>

Slovenska javnost se je s takšno novo poezijo seznanila že v zgodnjih šestdesetih, zlasti pa od leta 1963 naprej, ko sta nekatere bitniške pesmi prevajala Niko Grafenauer in Mart Ogen.<sup>5</sup> V tem oziru je zelo pomembna predvsem zadnja številka *Perspektiv* (Leto IV, 1963–1964), v kateri je sodobni ameriški poeziji posvečeno kar nekaj prostora, med drugim tudi prevedeni odlomki Ginsbergovega *Howla* (*Tuljenje I*), in »pesem« Franka O'Hare. Prav tako tu naletimo na prevod različnih pesniških poetik ameriških pesnikov *beat* generacije, naslovljen »O sodobni ameriški poeziji«.

Z ozirom na to je pomenljivo dejstvo, da lahko pri Šalamunu še pred izidom *Pokra* (1966) naletimo na pesmi, ki so napisane po vzoru newyorške šole. Tak je na primer cikel »Ribe«, objavljen leta 1965 v študentski reviji *Tribuna*. Gre za pesmi: »Niniche«, »Kenguru«, »Pogreb« in »Smrt na č«. Od tega je v maniri newyorške šole najbolj očitna pesem »Pogreb« z začetnim verzom: »Ko je umiral Pavel, ostrizen na krtačo / baje sploh ni mogel nič ziniti ...« (7).

Ta vpliv v Šalamunovi poeziji potem najjasneje opazimo predvsem v zbirkah, ki so nastale v sedemdesetih letih in v prvi polovici osemdesetih let. Naj omenim samo nekaj takih pesmi: v zbirki *Amerika* (1972) je recimo taka pesem z začetnim verzom »Trenutno sem zaljubljen v Boba Perelmana« (glej Šalamun, *Kdaj* 172–173), potem »Prvič, ko sem prišel v New York City« iz zbirke *Praznik* (1976) (glej Šalamun, *Kdaj* 272–276), potem pesem »Kdo je Imre« (*Zvezde* 1977), »Slavolok«, »Sveti trije kralji kanibali« (*Maske* 1980), pa tudi že omenjena pesem »Balada za Metko Krašovec« iz istoimenske zbirke (Šalamun, *Balada* 1981).

<sup>4</sup> Glej o tem Marjorie Perloff (1977) in Shaw (2006). Shaw poudarja (6 isl.), da gre pri *côterie* vedno za preplet socialnega in literarnega, ter meni, da bi bilo treba pri »pozitivnem« dojemaju literarne »koterije« biografske detajle brati kot nekakšno posebno vrsto branja, ki bi premoščalo vrzel med biografskimi partikularijami in retoriko ter posledično tudi estetiko (teorijo), ali kratko malo, med življenjem in tekstom (literaturo).

<sup>5</sup> Zanimivo je, da je Ogen kritično nastopil zoper Grafenauerjeve prevode, češ da se opazi, da Grafenauer niti jezika dovolj dobro ne pozna, predvsem pa ga je zbudla njegova negativna sodba o tej poeziji, ki jo je označil za dekadencen pojav (Ogen 1183–1188).



Vsakdanja izkušnja, ki pogosto učinkuje tako, kot da bi bila reproducirana iz lastnega dnevniškega zapisa, je pri Šalamunu ves čas navzoča v fragmentih kot eden izmed poglavitnih rezervoarjev za njegove asociativne pesniške kompozicije. Pa vendar se Šalamunov oseben, včasih že kar privaten »I do this, I do that« – kot je slovito označil poetiko Franka O'Hare njegov newyorški pesniški kolega Ted Berrigan (Shaw 42) – osamosvoji v samostojno, narativno oblikovano pesem. Takšni »oharizmi« so pri Šalamunu na primer katalogi dnevnih aktivnosti, navajanje različnih (mikro)lokacij, osebnih imen, ki so docela razumljivi samo njemu samemu ali njegovi osebni *côterie*, pa tudi tematizacija prijateljstva in ljubezni, tudi homoseksualne.

Čeprav ima newyorška šole na prvi pogled izrazite predmodernistične poteze, pa je vendarle res, da ima globoke vezi z evropsko avantgardo, ki ji je sicer zavezana tudi Šalamunova poezija. Treba je namreč poudariti, da gre pri poeziji Franka O'Hare v resnici za enega izmed načinov presajanja evropske avantgarde na tla povojne ameriške poezije. Zato Marjorie Perloff v zvezi z O'Haro po pravici opozarja na avantgardistično pesniško tradicijo, zlasti na Apollinaira in Majakovskega, ki ju je imel O'Hara za velika vzornika (Perloff, *Frank O'Hara* xiii).

## Šalamun o Šalamunu

Ker je Šalamunova poezija tako raznovrstna, je mogoče na podlagi nekaterih pesmi, vrstic in stavkov v njej interpretativno sklepati o nekaterih potezah Šalamunove poetike, seveda ob predpostavki, da so to vendarle enote smisla, ki štrlijo iz pogosto nerazumljive jezikovne gmote. Razberemo lahko vsaj to, da gre Šalamunu za de(kon)strukcijo tradicionalnega pesniškega jezika, tudi tistega »zmerno« modernističnega, ki je imel na Slovenskem primat skoraj vso drugo polovico 20. stoletja. Jezik takšnega pesništva naj bi v izrekanju metafizičnih vprašanj zaobšel človeško »fiziko« in se tako povampiril, kot je rečeno v pesmi z naslovom »Himna svetovne odgovornosti«:

Prinašamo ljubezen in svobodo brez sovraštva.  
In ti, povampirjeni jezik,  
ki si izdal telo od strasti, da bi obljudil  
neznan dežele,  
napak! (Šalamun, *Kdaj* 294)

Še posebej pa je Šalamun napadel navezavo metafizičnosti z nacionalno vzvišenostjo tradicionalne slovenske poezije, se pravi, če uporabim oguljeno sintagmo Dušana Pirjevca, »prešernovsko strukturo« večjega dela slovenske poezije. V pesmi iz zbirke *Metoda angela* z začetnim verzom »Biba leze, biba gre« beremo:

Nate se torej naslanjam,  
nacionalni vampir.  
Počakaj, da se primerno razžarim.  
Enkrat te bom zrušil. (Šalamun, *Kdaj* 344)

Vendar ta, ki ruši, ni več »močni« subjekt prevrata, revolucije, ampak nekdo neprimerljivo bolj porozen. Bistvu Šalamunove pesniške prakse oziroma metode, ki ji sam pravi »metoda angela«, je disperzija (govorečega, pesniškega) subjekta. Šalamun oziroma njegov pesniški subjekt ni človeški, ampak »angelski«, vendar ne v smislu kakega mitološkega bitja, ampak kot nenehno razblinjanje in pršenje:

*Metoda angela*

Nikoli nisem bil človek,  
vedno angel.  
Ko pride do svoje popolne oblike se  
razprši. (Šalamun, *Kdaj* 336, glej tudi Šalamun, *Metoda* 103)

Zato je Šalamunov pesniški subjekt morda samo razlika med označevalci, ki lebdi v »belem prostoru« med besedami jezika, ki se briše: »Jaz sem bel, brisan prostor. / Kar se zgodi, se zgodi« (Šalamun, *Kdaj* 333). Je hkrati suženj in gospodar besede, jezika: »Beseda je edini temelj sveta. / Jaz sem njen služabnik in gospodar« (247). Kot tak je jaz nespoznavana instanca, večna enigma: »Ne poznam se. / Nikoli se ne bom mogel spoznati« (Šalamun, *Metoda* 92).

Za Šalamuna je bilo značilno, da se ni rad izrekal o svoji ustvarjalnosti. Ni rad »teoretiziral«. Rad bi se navezal še na eno izmed recentnejših pričevanj, in sicer na pogovor z Gorazdom Kocijančičem z naslovom »Kaj je pesniška knjiga«. Tu Šalamun govori o čudnosti, v katero ga kliče sam jezik (Kocijančič, 49). Nekoliko natančneje oriše svoj ustvarjalni proces, ki potrjuje prejšnje navedke iz Šalamunovih pesmi:

In tudi jaz sam imam pri teh pesmih, ko jih berem, občutek, da se bom takoj razburil in se takoj zaprl, ker to nima nobenega smisla. Ker pa vem, da je to nastalo, ne ker bi jaz tako hotel, ampak ker je jezik tako vstopil na bel papir oziroma vame in se tako dogaja, počakam in gledam. Zelo čudno. Se napiše,

pride stavek, potem ni pa nič. Pa dva dni nič. Potem pa recimo pet stavkov in ti stavki so v sorodu, se vežejo, ker so nastali v istem, ne vem, kaj je to, v isti magmi, v isti mani, v istem zvenu, takrat ko te pač jezik pokliče. (38)

Šalamun torej pričuje o nekakšni epifaniji jezika, pri čemer je avtor (Šalamun) pasiven in skoraj kot nekakšen medij oziroma objekt zapisuje to, kar vanj polaga »Subjekt«, Jezik sam, ki ga ima Šalamun očitno za nekakšno (kvazi)transcendenco.

## Šalamun in religija

Šalamun ima zelo velik arzenal motivov, tem, diskurzov, ki jih vpleta v svoje pesmi. Vendar pa pregled njegovega celotnega opusa daje vtis, da ima še posebno veliko afiniteto do religioznega diskurza. To doslej na Slovenskem skoraj ni bilo tematizirano.<sup>6</sup> V Šalamunovih tekstih na obilo religioznih drobcev, izrazov in motivov naletimo že v sedemdesetih letih, pri čemer so ti pogosto nabiti z nekakšno kozmično mistiko, »hipijevskim« panteizmom, ki najbrž odsevajo njegovo »ameriško« izkušnjo. Taki so na primer verzi iz pesmi »Sam« (Šalamun, *Arena*, 1973): »Bog sem. / Bog sem in plešem. [...] Sam sem center svetlobe sveta, gospodovo jagnje« (Šalamun, *Kdaj* 227).

Vsekakor pa ti religiozni elementi postanejo v osemdesetih letih čedalje pogostejši in zato toliko bolj opaznejši. V zbirki *Balada za Metko Krašovec* (1981) naletimo na precej takšnih odlomkov. Na primer zelo izrazito v pesmi »San Juan de la Cruz in John Dilg«:

Moj bog je kruta rumena žuželka,  
naseljuje se, kjer se sam hoče.  
Klovn! Nobenemu tvojemu triku več ne  
sledim! Moj bog je tisoč bliskov v enem

samem koščku sladkorja ... (Šalamun, *Kdaj* 432)

Ali pa začetek pesmi »Žuželke ptiči«:

Čutim  
roko boga na svojem tilniku.  
Kdo si mi upa zmečkati glavo! (433)

<sup>6</sup> Na to sestavino Šalamunovega pesništva opozarja Gorazd Kocijančič, ki v svojem intervjuju s pesnikom pravi: »Ti vedno v poeziji govoriš o teh religioznih pojmih – vera, nagovor, poslušanje ... (Kocijančič 57).

Ali pa pesem, ki je naslovljena kratko malo »Bog«:

Jaz zahtevam  
brezpogojno  
ljubezen  
in  
popolno  
svobodo.  
Zato sem strašen. (450)

Takšnih religiozних in celo teoloških drobcev iz različnih Šalamunovih zbirk v osemdesetih in devetdesetih je polno. Na primer: »Bog je Prazno« (433); »Jaz sem religiozen« (466); »Jaz sem Bog in človek obenem« (468); »Jaz sem Bog, ker ljubim« (469); »Razmišljam o Bogu, namesto da bi razmišljal o / snegu. Ni res. / Bog razmišlja o meni in me je« (482); »Jaz živim tam, kjer me hoče Bog« (485); »Ne pustijo mi, da bi se dotaknil Kristusa« (512); »O Bog, zakaj me enostavno ne prekeš v slasti!« (566); »Hropsti od vsemogočne slasti Boga« (577); »[...] sila Boga te pa meče kot žlikrof v tla« (600); »Samo za lučaj sem od Boga« (607); »Jezik je rešitelj ljubezni, / rož, človeštva in instrument Boga« (625); »Gospod me / bo oblil« (631); »V Bogu je spet brizg in sok« (686); »Apofatičnost daje tisti sladki / okus samo mladim« (707–708). In še bi lahko naštevati.

V poznih osemdesetih se zanimivo tem dokaj generičnim religioznim propozicijam pridružijo tudi elementi, ki merijo na področje judovske mistike, predvsem kabale. Na primer pesem, ki se začne z vrstico »Gerschom Scholem mi pa pravi drugače« (546) ali pa pesem »Abraham Abulafia«<sup>7</sup> itn.

Po letu 2000 je zanimivo tega manj, saj spet prevladuje nadrealistični *collage* oziroma spontane asociacije kot nekakšna simulacija avtomatičnega pisanja, vse to pa je dobro začinjeno z navedki konkretnih imen, krajev, dogodkov itn. v slogu newyorške šole. Vendar tudi tu ponekod spet vznikajo posamični fragmenti, ki učinkujejo kot hipni prebliski lucidnosti, kot vdori simboličnega, smisla, za katere se zdi, da postavljajo pod vprašaj površinsko igro jezika, pri kateri so vsakršni pomeni samo stranski učinki, semantična »pirotehnika«. Na primer: »Moja poezija že zdavnaj ni več / verodostojna. // Od samega žarenja gnije« (783). Ali pa: »Mogoče bi nehal s to pirotehniko / in se spomnil, kaj je bilo zares« (888).

In zdaj končno, poglobitno vprašanje: ali je Šalamun pesnik površine ali pesnik globine? Ali pa se celo ni mogoče odločiti za nobeno od teh

---

<sup>7</sup> Angleški prevod te pesmi je objavljen v Šalamun, »Abraham Abulafia« 160.

opcij, in sicer v smislu, da njegova poezija pravzaprav razgrajuje samo razliko med obema načinoma pesnjenja. Da bi odgovorili na to vprašanje, skočimo za hip k Derridaju in njegovemu konceptu neodločljivosti.<sup>8</sup>

## Kaj je neodločljivost?

Čeprav je koncept neodločljivosti, formalno gledano, stara filozofsko tema, ki je dobila svojo klasično obliko v paradoksu t. i. Buridanovega osla, pa jo je v 20. stoletju v filozofskem smislu najplodneje razvijal Jacques Derrida. Gre za, najpreprosteje rečeno, to, da je neka beseda, izjava ali celo besedilo neodločljivo, če sta nasprotujoči si brani enako možni in se ni mogoče odločiti za nobeno od njih.

Derrida v svojem klasičnem delu *La dissémination* (1972) na ozadju Mallarméjevega teksta *Mimique* zapiše, da neodločljivost ni nikakršna ambivalenca, torej semantični fenomen, ampak je – v navezavi na Gödlove »neodločljive propozicije« (iz njegovega spisa »Über formal unentschiedbare Satze der Principia Mathematica und verwandter Systeme«) – emfatično formalno-strukturnega značaja:

»Neodločljivosti« [*indécidabilité*] tu ne povzroča neka enigmatična dvoumnost, neka neizčrpna ambivalenca besede v »naravnem« jeziku in še manj kak *Gegensinn der Urworte* (Abel). Tu ne gre za to, da bi glede na *hymen* ponovili to, kar je počel Hegel z nemškimi besedami, kot so *Aufhebung*, *Urteil*, *Meinen*, *Beispiel* itn. ter se pri tem čudil naključju, ki postavlja naraven jezik v element spekulativne dialektike. To, kar tu šteje, ni leksikalno bogastvo, semantična neskončnost besede ali pojma, njegova globina ali širina, sedimentacija, ki je proizvedla v njem dve protislovni plasti pomenjanja/označevanja [*significations*] (kontinuitete in diskontinuitete, znotraj in zunaj, identiteta in diferenca itn.). To, kar tu šteje, je formalna ali sintaktična praksa, ki ga sestavlja in razstavlja. (249)

Za Derridaja je Mallarméjeva pesniška beseda *hymen* (himen, deviška kožica), ki jo ima za najbolj simptomatično besedo Mallarméjeve *Mimique*, nerefencialna, se pravi, da nima nobene reference, ampak je inscenacija tega, za kar pri dekonstrukciji v jedru gre; torej, ki podobno kot drugi analogni Derridajevi »sinkategoremi«, kot so *pharmakon*, *supplément*, *differance* itn., zgolj kaže na tisto »vmes« (*entre*, *inter*), ki

<sup>8</sup> Čeprav je res, da tudi Perloffova uporablja izraz »neodločljivost« pri analizi »drugega izročila«, ga nikjer natančno ne pojasnjuje in ga celo zamenjuje z »nedoločnostjo« (indeterminacy), hkrati pa zavrača navezavo na Derridajevo dekonstrukcijo (Perloff, *Poetics* 17–18).

je posledica »nereduktibilnega ekscesa sintaktičnega nad semantičnim« (prav tam). Ta vmesnost, zev, pa je v zadnji instanci kar nemetafizični pogoj možnosti vsakršne semioze, tudi literature kot take.

Kakor koli že, pojem nedoločljivosti je neločljivo povezan z dejanjem branja. Kaj je namreč tista instanca, ki se lahko ali se *per definitonem* ne more odločiti: to je v resnici nekdo, persona, bralec, ti in jaz. Zdi se, da se je Derrida pozneje zavedal te zagate, saj je v devetdesetih o neodločljivosti vedno govoril v okviru svoje etike, predvsem ob pojmu odločitve (*décision*), za katero je značilno, da je paradokсно možna prav na podlagi fundamentalne neodločljivosti.

Tu žal ni prostora, da bi lahko vstopili v to problematiko. Za nas, za analizo Šalamunovega pesništva, je pomembno predvsem dejstvo, da je tekst sam, še preden pride do kakršne koli semantike, strukturiran tako, da se ni mogoče odločiti ne za to ne za ono, saj gre za neskončno oscilacijo med nasprotnimi možnostmi. Zato bi vsaka odločitev (za to ali za ono) po Derridaju pomenila spregled te temeljne poteze literarnega besedila in se zapletla v iluzorično gospodovanje, obvladovanje besedila, v to in ono »interpretacijo«, fantazmatsko stabilizacijo pomenov, smisla.

Za demonstracijo tega, da lahko Derridajev koncept koristno uporabimo pri analizi Šalamunove poezije (seveda ob predpostavki, da nam ni treba sprejeti vseh radikalnih ontoloških predpostavk njegove teorije jezika oziroma kar filozofije nasploh), še posebno na tistih mestih, ko posega po religioznih prvinah, ki so navadno signal, da bomo imeli opravka s smislom, z »metafiziko«, si oglejmo pesem »Molusk«. To je zadnja pesem Šalamunove masivne avtoantologije z naslovom *Kdaj* iz leta 2011. Pa tudi zadnja pesem iz istoimenske zbirke *Molusk* (2013), leto pred njegovo smrtjo. Zdi se, da imamo opraviti s pesmijo, v kateri odmeva vsa Šalamunova poetika. Pesem gre takole:

Molusk sem.  
Obvezan s kavli.  
Polikan z

motornimi  
vozili, a ne? Lakoto  
prosim,

da me zagleda,  
lakoto prosim, da se obrne  
proč.

Zakaj bi se  
 pasel, ko me Gospod  
 gleda,

kdo se še  
 pase, ko ga Gospod  
 gleda. (Šalamun, *Kdaj* 893)

Molusk pomeni mehkužec. Če je rečeno, da je »obvezan s kavljji« in je nato celo »povožen« oziroma »polikan z motornimi vozili«, je to vendarle še smiselna pesniška stavek. Vendar pa ga takoj pomensko destabilizira vzklik »lakoto prosim«. Kaj sploh pomeni, da lakota zagleda jaz ali da se obrne proč od njega? In kaj potem temu dodata naslednji »kitici« oziroma stavek, ki zatava v docela religiozen register? Kdo je tu Gospod? Ali je to pogled bibličnega Boga Pastirja in gre tako za izrekanje neke religiozne izkušnje ali vsaj hrepenenja (»lakote«) po njej ali pa je to zgolj »mehka« jezikovna igra, ki samo simulira »trdo«, »motorno« logiko metafizičnega govora in jo poljubno vstavlja oziroma zravenpostavlja drugim jezikovnim tvorbam?

Na ravni pesmi, pa tudi na ravni celotne zbirke in ne nazadnje celotnega Šalamunovega opusa se z vidika branja, bralske izkušnje, ni mogoče odločiti ne za to in ono. To je in očitno mora ostati neodločljivo.

## Neodločljiv odmev

Posebno vprašanje, ki doslej še ni bilo dovolj raziskano, je vprašanje Šalamunovega enormnega vpliva. Konture njegovega vpliva v Ameriki do sredine devetdesetih so sicer znane (glej Maver), vendar še zdaleč ne zajamejo vsega. V prostoru nekdanje Jugoslavije je bila Šalamunova poezija zelo odmevna tudi v Srbiji, kjer je sprožila veliko spodbud za tamkajšnje neoavantgardno pesništvo, ki se je podobno kot v Sloveniji razmahnilo v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja. Prav ta povezava bi si zaslužila natančno raziskavo. Vsekakor pa se zdi, da na enega izmed najbolj kongenialnih odmevov šalamunovske poetike »neodločljivosti« v zadnjem času naletimo v Srbiji pri Nenadu Jovanoviću. Ta je na pesniško prizorišče prišel v težavnih devetdesetih in se kot eden izmed najbolj talentiranih pesniških glasov svoje generacije postavil tako nasproti zgolj urbani poeziji, spodbujeni z ameriškimi zgledi, kot čedalje bolj dogmatskem tradicionalizmu v srbski poeziji, saj njegova poezija združuje elemente tako iz naravnega kot urbanega okolja. Gre

namreč za »poetiko, ki je takoj postavila pod vprašaj opozicijo naravno/kulturno« (Milošević 33).

Jovanovićevo pesem z nadvse pomenljivim naslovom »Šalamun« iz njegove zbirke *Delfini* (2014) lahko beremo kot svojevrsten *homage* Šalamunu (»... ako si najveći pesnik Mitteleuropas«) ali pa kot demonstracijo šalamunovske jezikovne igre, presajeno v okvire svojega lastnega pesniškega mikrokozmosa. Vendar pesem kot celota nima nikakršnih odgovorov, morda niti nima smisla, zato v teh *non sequitur* stavkih zazija instanca neodločljivosti, ki razgrajuje vsakršno možno »pozitivno« interpretacijo in se navsezadnje, tako kot pri Šalamunu, ne moremo odločiti, ali gre za poetiko »globine« (»smisla«, »semantike«) ali pa za poezijo »površine« (golega označevalnega procesa).

Šalamun

Kada je sijalo sunce, pojavljivao si se kao  
dobar milicajac, a kada je padala kiša –  
kao loš. Nije  
pomagalo što znam tvoje stihove o Satani,  
anfas osmehe na koricama  
i sve drugo što disidentstvo čini unosnim.

Dok je parking metar još otkucavao,  
kuću su ti obojili lažnom krvlju. Ona se  
pitala: »Gde sam?«, a ti si  
ćutao, da zadovoljiš fondacije.  
Kao što kaže De Sosir: ako si daleko od  
mora i oraha, ne znači da ne možeš mirisati na  
morski oraščić. To jest,  
ako si najveći pesnik *Mitteleuropas*,  
ne znači da ti ne pristaje izključivo deminutiv. Jer,  
ti si – da bi oživeo kita u jednoj svojoj pesmi –  
ubio kitove u svim drugim svojim pesmama,  
pri čemu ti je sve otišlo u rok službe,  
u parking metar.  
Drugim rečima: ono što sam ja plaćao tečnim tkivom,  
ti si platio tvrdom valutom. Pretnju  
zatvorom pretvorio u pretnju besmrtnošću,  
navodeći me da se pitam: šta si  
imao iz fizike? Je li protekcija počela još u školi?

Tamo gde leže odgovori, leži  
tvoj značaj. I to  
potrbuške. (22)



Kakor koli že, gotovo lahko pritrdimo Šalamunovem verzu: »Ranjeni od Šalamuna imajo poseben / klub« (Šalamun, *Molusk* 41).

## LITERATURA

- Brejc, Tomaž. »Tomaž Šalamun in Julian Schnabel. Pesnik prihaja nasproti«. *Kdaj: izbrane pesmi*. Ur. Tomaž Šalamun in Aleš Šteger. Ljubljana: Študentska založba, 2011. 940–954.
- Debeljak, Aleš. *Melanholične figure: eseji o književnosti*. Ljubljana: Univerzitetna konferenca, 1988.
- Derrida, Jacques. *La dissémination*. Pariz: Seuil, 1972.
- Hart, Kevin. »Iz revije Verse 18.2–3, 2001«. *Kdaj: izbrane pesmi*. Ur. Tomaž Šalamun in Aleš Šteger. Ljubljana: Študentska založba, 2011. 955–964.
- Hirsch, Edward. »Foreword«. *Tomaž Šalamun: Feast. Poems*. Ur. Charles Simic. New York, San Diego in London: Harcourt, 2000. xi–xiii.
- Jovanović, Nenad. *Delfini*. Kraljevo: Narodna biblioteka »Stefan Prvovenčani«, 2014.
- Kocijančič, Gorazd. *Kaj je --- knjiga?: pogovori s Tinotom Hribarjem, Tomažem Šalamunom, Mladenom Dolarjem, Edvardom Kovačem, Jankom Kosom, Jankom Prunkom, Pavletom Rakom in Markom Uršičem*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2009.
- Kos, Janko. »Tomaž Šalamun: Namen pelerine«. *Sodobnost* 17.3 (1969): 337–340.
- Kos, Janko. *Primerjalna zgodovine slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.
- Maver, Igor. »The Fortunes of a Slovene Poet in the U.S.: The Case of Tomaž Šalamun«. *Slovene Studies* 18.1 (1996): 19–38.
- Milošević, Nenad. »Predgovor«. *Iz muzeja šumova: antologija novije srpske poezije (1988–2008)*. Ur. Nenad Milošević. Zagreb: V.B.Z., 2009. 13–37.
- Ogen, Mart. »Beat generacija in njeno mesto v ameriški sedanosti in literaturi«. *Sodobnost* 13.11 (1965): 1183–1188.
- Paternu, Boris. *Obdobja in slogi v slovenski književnosti. Študije*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989.
- Perloff, Marjorie. *Frank O'Hara: Poet among Painters*. Austin: University of Texas Press, 1977.
- Perloff, Marjorie. *Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. 3. izd. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1999.
- Poniž, Denis. »Šalamun, Tomaž.« *Enciklopedija Slovenija*. Zv. 13: Š–T. Ur. Dušan Voglar in dr. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999. 3–4.
- Rohrer, Matthew. »Tomaž Šalamun«. *Chicago Review* 44.3/4 (1998): 58–60.
- Shaw, Lytle. *Frank O'Hara: The Poetics of Côteerie*. Iowa City: University of Iowa Press, 2006.
- Šalamun, Tomaž. »Ribe«. *Tribuna* 15.16 (1965): 7.
- Šalamun, Tomaž. *Poker*. Ljubljana: samozaložba, 1966.
- Šalamun, Tomaž. *Metoda angela*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978.
- Šalamun, Tomaž. *Balada za Metko Krašovec*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981.
- Šalamun, Tomaž. *Soy realidad*. Koper: Lipa, 1985.
- Šalamun, Tomaž. »Abraham Abulafia«. *European Judaism: A Journal for the New Europe* 41.2 (2008): 160.

Šalamun, Tomaž. *Kdaj: izbrane pesmi*. Ljubljana: Študentska založba, 2011.  
Šalamun, Tomaž. *Molusk*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013.

## Undecidability in the Poetry of Tomaž Šalamun

Keywords: Slovenian poetry / Šalamun, Tomaž / Neo avant-garde / literary influences / New York school / religious language / undecidability / Derrida, Jacques

The paper is dealing with the poetry of Tomaž Šalamun, and it attempts to evaluate his extremely extensive poetical corpus as a whole. Firstly, it offers a short (imperfect) overview of some of the more important evaluations of Šalamun's poetry from the viewpoint of Slovenian literary criticism and literary history, and then goes on to analyze his affinity towards religious discourse, which is creatively integrated in his often disjunctive poetical compositions. The main question that arises is the following: are we dealing with some kind of religious experience or desire for it and thus with the poetry that in last analysis utters "metaphysical" sense, or are we dealing simply with the simulation of religious language and thus with the "poetry of surface" in the neo-avant-garde manner? With the help of the Derridean concept of *undecidability*, the paper demonstrates that Šalamun's poetry is structured in such a way that it is impossible to opt for one or the other option. At the end, the paper emphasizes that Šalamun's poetry has importantly exerted influence also on Serbian poetry from 1970s onwards. A short analysis of the poem "Šalamun" by Nenad Jovanović offers an incentive to research this not well studied literary influence of Slovenian literature in Serbia.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.163.6.09-1Šalamun T.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i2.05>

# Dialoškost v sodobni slovenski poeziji: vpeljava persone kot vidik zunanje dialoškosti

Varja Balžalorsky Antić

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

<https://orcid.org/0000-0003-1411-6226>

bvarja@gmail.com

*Članek je uvod v širše zasnovano raziskavo o artikulaciji in konfiguraciji subjektov v naj sodobnejši slovenski poeziji. Po kratkem povzetku vrst dialoškosti pri Bahtinu in sklepih iz ponovnega branja Bahtinovitih tez o monološkosti poezije sledi predstavitev njegove tipologije dialoških odnosov v prozi z vidika prenovljenega pojma lirskega subjekta. Drugi del periodizira krepitev dialoškosti v sodobni slovenski poeziji pri avtoricah in avtorjih različnih generacij. Razlika je med dialoškimi strategijami v strukturaciji pesemskega diskurza in subjekta oziroma subjektov na različnih pesemskih ravneh (t.j. govorne strategije in pozicioniranja izjavnih subjektov) in, na drugi strani, uprizarjanjem razpada trdnih pojmovanj (filozofske kategorije) subjekta ali (sociološke kategorije) individuuma znotraj monoloških pesniških postopkov. Z vidika pesniških strategij in vidika rekonceptualiziranega lirskega subjekta se novejši pojavi dialoškosti na ravni pesmi v večji meri pogosto vgrajujejo v navidezni monološki model subjektne konfiguracije: mnoštvenost pesemskega subjekta se uveljavlja predvsem na ravni sistema pesniške knjige, manj pa na ravni mikrosistema pesmi ali celo same izjave. Zato je mogoče govoriti o močnem toku zunanje dialoškosti. Sklepna analiza petih zbirk predstavi pojav, ki bi ga glede na Bahtinovo tipologijo lahko uvrstili v zunanji tip dvoglasne besede: vpeljavo pesmi s persono oziroma pesemskih knjig s persono (Oblak in gora Iva Svetine, Opus quinque dierum Taje Kramberger, Izganjalci smisla Milana Dekleve, Trpljenje mlade Hane Katje Gorečan, Hemingwayeve ustnice Krištofa Dovjaka).*

Ključne besede: slovenska poezija / Bahtin, Mihail / lirski subjekt / persona / dialoškost / Svetina, Ivo / Kramberger, Taja / Dekleva, Milan / Gorečan, Katja / Dovjak, Krištof

Članek predstavlja del širše zasnovane raziskave o artikulaciji in konfiguraciji subjektov v naj sodobnejši slovenski poeziji.<sup>1</sup> Posebne pozornosti je deležna proučitev oblik dialoščnosti, izrazite in pogoste v več pesniških generacijah in raznolikih poetikah. Najprej bom razvrstila pojave, ki bi jih lahko označili s krovnim pojmom dialoščnosti, nato pa podrobneje obravnavala eno od oblik dialoščnosti – koncept persone. Pojav dialoščnosti v moderni slovenski poeziji sicer ni novost, a obenem zaradi zgodovinskosti vsakega diskurza vendarle tudi je, saj posamična oblika dialoščnosti v odnosu do zunajliterarne resničnosti trenutka svojega nastanka dobi nov predznak. Opazno je, da so se poetike bolj ali manj urbanega intimizma in vsakdana s prvoosebno avtorsko lirsko persono, ki so od devetdesetih let prejšnjega stoletja tvorile prevladujočo in cenjeno strujo slovenskega pesništva, izčrpale. Sodobne transformacije sveta in občutljivosti od poezije terjajo, da prevpraša možnost in smiselnost izrekanja iz ustaljenih izjavnih pozicij.

V teoretičnem uvodu bom najprej povzela Bahtinove vrste dialoščnosti (za podrobnejšo obravnavo glej Balžalorsky Antić, »Bahtin«) in njegovo tipologijo dialoških odnosov v prozi ter zgoščeno predstavila svoj predlog prenovitve pojma lirskega subjekt. Uporaba nekaterih naratoloških pojmov, prenesenih v obravnavo lirike, na primer koncepta fokalizacije, implicitnega avtorja ali zunaj frankofonskega okolja manj znanega koncepta recitativa (H. Meschonnic, glej Balžalorsky Antić, *Lirski*), namreč drugače osvetli pesniške postopke, ki se vpisujejo v krovni pojem dialoščnosti.

## Vidiki Bahtinove dialoščnosti in tipologija dialoških odnosov

Ko izrečemo besedo dialoškost, seveda najprej pomislimo na Mihaila Bahtina in njegovo teorijo. Obenem se spomnimo, da je prav Bahtin podal slovite teze o monološkosti lirike. Te sicer niso Bahtinov izum, temveč so značilne za skoraj vse starejše in moderne teorije, koreninijo pa v romantični teoriji lirike. Bahtin najbolj nadrobno postulira monološkost lirike, ki jo v drobcih sicer omenja tudi v drugih delih, denimo v *Problemih poetike Dostojevskega* (1963) (glej npr. Bahtin, *Problemi* 225), v znamenitem spisu *Beseda v poeziji, beseda v romanu*, ki je nastal med letoma 1934–1935 in bil objavljen šele leta 1972 (Bahtin,

<sup>1</sup> Razprava je nastala v okviru raziskovalnega projekta »Slovenska literatura in družbene spremembe: nacionalna država, demokratizacija in tranzicijska navzkrižja« (J6-8259), ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

*Estetika* 57–77). Toda topos o ptolemejski enotnosti ter zlitosti jezika in monolitne subjektivitete v poeziji je značilen zgolj za ta segment njegovega opusa in je v protislovju z njegovo teorijo splošne dialoškosti. Na tem mestu ne gre za to, da bi znova osvetljevali že dobro znano notranjo paradoksnost Bahtinovega opusa (Skaza 355; Javornik 383).<sup>2</sup> Podrobnejša proučitev pokaže, da so Bahtinove teze o monološkosti poezije v nasprotju z njegovo splošno teorijo dialoških odnosov v literaturi in govorici nasploh, kakor jih je razvijal deloma že v zgodnejših, zlasti pa v poznejših spisih. Po Bahtinu je dialoškost pojav, značilen za vsak diskurz, vsako izjavo, tudi pesemsko. Bahtin pa dokončno konceptualizacijo izpelje šele v spisih, nastalih po spisu *Beseda v poeziji, beseda v romanu*, kjer govori o monološkosti lirike, zato ta razsežnost v njem ni prisotna. V Bahtinovem opusu dialoškost torej zajema več ravni:

1. Dialoškost v najširšem smislu pomeni intersubjektivno naravo govornice, s katero Bahtin postavi temelj konceptualizaciji diskurza kot nasprotja jezika. Ta konceptualizacija diskurza se ujema s poznejšo Benvenistovo: tako Bahtin kot Benveniste uvidita, da ima vsako besedilo dve ravni oziroma plasti; da sicer je jezik, a tudi več kot jezikovni sistem znakov (Bahtin, *Estetika* 289; Benveniste 63). V omenjenem spisu o monološkosti lirike ta vidik ni upoštevan, Bahtin obravnava pesniški jezik in ne diskurz poezije, pesemsko izjavo. Pomemben vidik te konceptualizacije dialoškosti je pojem *glasu* ali *glediščne točke*, ki pa v Benvenistovi teoriji diskurza umanjka. V splošno lingvistiko ta pojem prenese šele Oswald Ducrot, ko na podlagi Bahtinove teorije razvije koncept *izjavljalca*, ki bolj ali manj ustreza naratološkima pojmom fokalizacije in perspektive (Ducrot 181–215).
2. *Estetska dialoškost*, dialoškost estetskega dogodka, ki predpostavlja t. i. *trasgredientnost* avtorja glede na junaka. Znotraj estetskega dogodka se dialogiziranje ne dogaja le na ravni (subjektov) teksta in subjekta – interpreta, temveč mora slednji (tudi v liriki, glej Bahtin, *Estetika* 185–191) stopiti v dialog z najmanj dvema diskurzivnima instancama teksta kot »korelativnih dejavnikov umetniške celote« (Bahtin, *Estetika* 20), ki sta prav tako v dialoškem odnosu in ju Bahtin imenuje avtor in junak. Ta različnost dveh

<sup>2</sup> Bahtinova teorija je bila od osemdesetih let zelo prisotna v slovenski literarni vedi (npr. poleg Skaze in Javornika glej vsaj še Škulj, »Dialogizem«; Juvan, »Parodija«, *Literarna*; Verč, »Izjava«; Zabukovec, »Bahtinov«; Habjan, *Janus*). V pričujoči izpeljavi povzemam svoje ponovno branje Bahtinovih tez o poeziji na ozadju Benvenistove teorije diskurza; klasifikacijo dialoškosti deloma izpeljujem tudi iz doslejšnjih dognanj navedenih avtorjev, zlasti Škulj, »Dialogizem« in Juvan, »Parodija« 9–10.

diskurzivnih instanc temelji na »občem obrazcu temeljnega estetsko produktivnega razmerja, na intenzivnem *zunajbivanju* avtorja v odnosu do junaka« (Bahtin, *Estetika* 22). Posledica tega uvida je sorodna posledici uvida o splošni dialoški v govorici, namreč o večplastnosti vsake izjave, razdeljeni na izjavljanje, ki je diskurzivna raven avtorja, in izjavo, ki je diskurzivna raven junaka. Avtor in junak sta, kot vidimo, tako diskurzivni instanci, ki sta ekvivalentni Benvenistovima subjektu izjavljanja in subjektu izjave.

2. Dialoškost v smislu *raznojezičja*, skupka raznolikih sociolektov, idiolektov, jezikovnih stilov itd., ki naj bi bilo, kot zatrjuje Bahtin v spisu *Beseda v poeziji, beseda v romanu*, značilno zlasti za roman, ne ali manj pa za poezijo.
3. Dialoškost ustroja subjekta; razsrediščenost, procesualnost subjekta in intersubjektivni temelj subjektivizacije, ki ga Bahtin v zgodnjih filozofsko-antropoloških tekstih (*K filozofiji dogodka*, 1918, *Avtor in junak v estetski dejavnosti*, 1920–24?) povezuje s filozofijo dogodka, in sicer na podlagi pojmov *jaz-za sebe*, *jaz-za drugega* in *zunajbivanja*. Kot ugotavlja Aleksander Skaza, ta uvid temelji na kritiki monolitnega razumevanja človeka (Skaza 360). Dialoškost tako predpostavlja koncepcijo razsrediščene zavesti (Škulj 37). Škulj tudi opozarja na Bahtinov uvid o neustreznosti kartezijanske koncepcije subjekta kot *cogita* in navaja Bahtinovo izjavo: »Jaz je tok izjav«. Ta definicija se v spisu z močnim marksističnim predznakom *Beseda v življenju in beseda v poeziji* Bahtina/Vološinova iz leta 1926 zaostri v opredelitev zavesti kot ideološkega pojava in proizvoda družbenega občevanja (Bahtin/Vološinov 212), pri čemer je sleherni akt zavesti razumljen kot notranji govor, tok besed, intonacij in vrednotenj in posledično že kot družbeno dejanje.

Pri raziskavi sodobne poezije bom upoštevala vse vidike dialoški. Prvi in drugi vidik sta vpisana v moje teoretsko izhodišče; pesem pojmem kot diskurz, ki je vselej dvoravninski, tudi sam subjekt v diskurzu se izraža dvojno, kot subjekt izjavljanja (pri Bahtinu avtor kot diskurzivna instanca, glej zgoraj) in subjekt izjave (pri Bahtinu junak kot diskurzivna instanca). Tej dvoravninskosti se pridružuje še množica mogočih subjektivnih pozicij na različnih ravneh diskurza. Ta vidik je posebej okrepljen v literaturi kot umetniškem diskurzu.

Praktično-analitično tipologijo dialoških postopkov poda Bahtin v delu *Problemi poetike Dostojevskega* (1963). Izhodišče klasifikacije je ugotovitev metalingvistike, da je sleherni govor lahko usmerjen bodisi

na svoj predmet bodisi tujo besedo, lahko pa tudi na oboje hkrati. V zadnjem primeru gre za dvojno usmerjene besede. Po daljši obravnavi (Bahtin, *Problemi* 205–230) izpelje Bahtin abstraktno klasifikacijo (224–225, glej tudi Zabukovec 323–324), pri čemer opozori na dinamičnost odnosov do t. i. tuje besede v konkretnih realizacijah, ki lahko hkrati pripadejo tudi različnim tipom in podtipom.

- I. Prvi tip je premi, neposredno na svoj predmet usmerjeni govor (tj. govor, ki sporoča, izraža, upodablja, sporoča). Ta je oblikovan monološko, kar pomeni, da vanj ne vdira nobena oblika tuje besede, ki bi ostala nepodrejena avtorjevi poziciji.
- II. Drugi tip predstavlja govor upodobljenih likov. Tudi ta ima neposreden, na predmet usmerjen pomen, vendar se ne nahaja na isti ravni kot avtorjev govor; njegova enotnost je kljub različnim stopnjam objektivnosti vselej podrejena »poslednji smiselni instanci«, tj. »nalogam avtorjevega konteksta« (Bahtin, *Problemi* 212). Prva tipa sodita med enoglasne besede.
- III. Šele tretji tip diskurza je dvoglasen, tj. naravnani na »tujo besedo«. Zajema tri podtype:
  1. Pri prvem avtorjeva pozicija v tuji govor sicer prodre, vendar z njim ne prihaja v konflikt, temveč sledi njegovi lastni smeri. Ker pride do zlitja glasov (Bahtin, *Problemi* 223), gre za *enosmerno* dvoglasno besedo. Kot značilne oblike tega podtipa navaja Bahtin stilizacijo, pripovedovalčevo pripoved in prvoosebno pripoved.
  2. Pri t. i. raznosmernem tipu pride do notranje dialogizacije; avtor v tuji govor vloži svojo pozicijo, ki je nasprotna in ga primora, da se ji podredi. Značilen primer raznosmerne besede je parodični govor.
  3. Zadnji tip je t. i. aktivni tip oziroma zrcaljena beseda. Avtor tuje besede ne vključi v svojo, je ne reproducira, a v svojem govoru vseeno skrivaj referira nanjo (»če ne bi bilo reakcije na mišljeno tujo besedo, bi bila celotna struktura govora popolnoma drugačna«, Bahtin, *Problemi* 220). S tujo besedo se avtorjeva beseda v tem tipu spoprijema takorekoč v samem predmetu, zato ga je včasih težko razbrati. Ta vrsta je izjemnega pomena za literarni govor, še posebej velik pomen ima v avtobiografskih žanrih in nasploh v prvoosebnih izpovednih pripovedih s polemično noto. Vpliv tujega govora se v aktivnem tipu lahko odrazi v strukturaciji govora na različnih ravneh (intonacija, sintaksa, stil idr.)

Poudariti velja, da se Bahtin ukvarja z vrstami »prozne besede«, torej njegova klasifikacija zajema izključno pripovedništvo. Avtor obenem ugotavlja, da »pesniška beseda v ožjem pomenu zahteva enoličnost besed, zvaaja jih na en skupni imenovalec, pri čemer ta imenovalec lahko sodi bodisi med besede prvega tipa bodisi med nekatere oslabiljene podvrst drugih tipov« (Bahtin, *Problemi* 225). Tudi v *Problemih* torej ne odstopa od ugotovitev v spisu *Beseda v poeziji, beseda v romanu*, kjer govori o monolitnosti pesniškega jezika, stila in zavesti. Vendar podobno kot v tem spisu, nato tudi v *Problemih* svojo ugotovitev na koncu relativizira, rekoč, da

so tudi v poeziji mogoča dela, ki ne zvajajo vsega besednega gradiva na en skupni imenovalec, a taka dela so v 19. stoletju izjemno redka in specifična. Mednje bi lahko prišтели, recimo, »prozno« liriko Heineja, Barbiera, deloma Nekrasova in drugih (rezka »prozaizacija« lirike se uveljavi šele v 20. stoletju.) [...] Vendar tudi v poeziji ne moremo rešiti bistvenih vprašanj, če ne upoštevamo zgoraj omenjenega vidika obravnave besede, saj v poeziji različni tipi besed zahtevajo različno stilistično obdelavo. (225)

Spričo tega Bahtinovega opozorila in moje uvodne teze, da se tudi poezija vpisuje v širšo teorijo dialoščnosti (dialoščnost same govorice), se zdi upravičeno vprašati, do katere mere bi ta tipologija utegnila koristiti obravnavi strategij pesniške dialoščnosti. Spomniti se velja, da je eden ključnih postopkov v moderni in sodobni poeziji narativizacija in dramatizacija ter (tudi) s tem povezana dialoščnost.<sup>3</sup> Predpostavimo lahko, da so nekateri elementi Bahtinove klasifikacije uporabni tudi za obravnavo dialoščnosti v pesmi, vendar šele v povezavi z rekonceptualizacijo osnovnih pojmov lirike, zlasti lirskega subjekta in različnih plasti pesemskega diskurza.

## **Rekonceptualizacija lirskega subjekta**

Na temelju Bahtinove teorije dialoških odnosov in njenega prenosa v lingvistiko pri Oswaldu Ducrotu ter nekaterih drugih referenc (zlasti Émile Benveniste in Henri Meschonnic in nekaterih transnaratoloških pristopov, npr. pri Petru Hühnu) pri raziskavi sodobne slovenske poezije izhajam iz prenovljenega razumevanja lirskega subjekta (glej Balžalorsky Antić, *Lirski*). Tega pojma ne razumem kot monološko in zgolj govorno instanco, katere govor ni posredovan prek nobene druge

---

<sup>3</sup> O moderni liriki in narativizaciji glej Pavlič, »Lirika«; zlasti 232–234.



instance, kakor je lirski subjekt razumela tradicionalna literarna teorija, temveč kot množstven dispozitiv, ki se v dogodku pesmi konfigurira v različnih plasteh sistema pesemskega diskurza.

Z vidika formalne ali literarno-morfološke razplastitve subjektivnih instanc v pesemskem diskurzu zato predlagam razlikovanje empiričnega avtorja in empiričnega bralca od različnih diskurzivnih instanc. Na najvišji diskurzivni ravni se nahaja diskurzivna instanca besedilnega subjekta, ki je pojmovna ustreznica naratološkemu rekonceptualiziranemu implicitnemu avtorju. Gre manj za pozitivno opredeljeno instanco, saj jo mora bralec opredeliti bolj po negativni poti, zlasti prek neujemanj med strukturo besedila in vsebino izjave, t. j. prek besedilnih nekonsistentnosti in protislovij (glej tudi Hühn 152–153). Pomemben aspekt instance besedilnega subjekta je v moji izpeljavi tudi Meschonnicov recitativ oziroma ritem-subjekt, ki se konfigurira v čutno-materialni plasti diskurza, v t. i. *generaliziranem pomenjanju*, ki presega semantično-leksikalni pomen.<sup>4</sup> Na naslednji ravni pesemskega diskurza se nahaja subjekt izjavljanja v smislu lirskega glasu, ki ustreza pripovednemu glasu oziroma pripovedovalcu iz teorij pripovedi. Na ravni pesemske zgodbe ali diegeze, ki je obenem tudi izjavna raven, ki je vselej nižje od izjavne ravni subjekta izjavljanja, se nahaja persona, ki je lahko govorec (subjekt izjave) ali ne. Tudi kadar subjekt izjavljanja in subjekt izjave navidezno sovpadata, ju je treba na temelju Benvenistovih spoznanj o njuni različnosti v sleherni izjavi ločevati. V diegezi se lahko konfigurirajo še druga subjektivna žarišča, ki ne dobijo nujno učinka osebe niti učinka glasu ter so razpršena v pesemski diegezi in so pogosto nosilci predrefleksivnih-afektivnih elementov (personifikacije, simboli, alegorije, pokrajina itd.). Na vseh ravneh pesemskega diskurza se lahko oblikujejo gledišča, ki so vidik perspektivizacije: ta niso materialni vir govora, ampak žarišča, ki jim je mogoče pripisati zaznavne, spoznavne, psihološke, afektivne, vrednostne procese. Pomembni parametri pri konfiguraciji pesemskega subjekta so tudi čas, različni časovno-krajevni kazalniki in kontaktna smer govora (npr. nagovor).

<sup>4</sup> Navezujoč se na Benvenistovo spoznanje o dvoravninskosti diskurza in o sistemih semantičnega pomenjanja, ki so utemeljeni zgolj na izjavljanju, Meschonnic v svoji poetiki nadomesti dvojico označenec – označevalec s pojmom pomenjevalca [signifiant], ki je proizvajalec t. i. generaliziranega pomenjanja. Pomenjanje pomeni specifično organizacijo učinkov diskurza, ki niso zvedeni na pomene izjave, temveč jih ustvarja dejavnost besed v izjavljanju, njihova performativna moč. Recitativ kot maksimalna subjektivizacija govorce (Meschonnic, *Politique* 190) pomeni delovanje govorce preko specifične serialne semantike: ritmične in prozodične paradigmatske, verig pomenjanja v smislu sosledja konzontančno-vokalnih serij, ki ustvarjajo edinstvene odnose oziroma vrednosti v sistemu pesmi (Meschonnic, *Politique* 17).

## Dialoškost v sodobni slovenski poeziji: razvrščanje pojavov

Primož Čučnik (roj. 1971) leta 2007, v času, ko je v slovenski poeziji mogoče zaznavati vse bolj pogosto in raznoliko rabo dialoškosti, v avtopoetskem eseju »Problemi tehnopoetike« zapiše:

Preprosto mislim, da noben enoznačni jaz in/ali zgolj vertikalni subjekt ne more več izraziti sveta v vsej njegovi zapletenosti, jezikovni mnogoznačnosti in živosti vsakdanje govornice ... Svet na ravni jezika doživljam kot mnogoznačno zmes različnih (socialnih, medijskih, »jezikovnih« ...) govornic o svetu, ki si jih predstavljam kot bistvene plasti večpomenskosti. Te govornice in jezike pa prečijo napake, prazna mesta in motnje. (107)

Izjava je primerno izhodišče za premislek o sodobnih pesniških praksah z vidika pesemskega subjekta oziroma subjektov. V navedenih Čučnikovih besedah, ki govorijo o nezmožnosti »stebrastega jaza« (Emily Dickinson), obenem slišimo zelo bahtinovsko intonirane glasove. Vendar, kot smo videli zgoraj, Bahtin s podobnimi, skoraj enakimi besedami ne opiše poezije, temveč *raznojezičje* v romanu, ki ga v tem spisu protipostavlja monolitnosti jezika poezije. Živa dejanskost pesemskih besedil, vsaj od romantike naprej, dokončno pa z nastopom pesniškega modernizma vse bolj radikalno razdira predstave o monološkosti poezije. Pomislimo le na dela Victorja Hugoja, Roberta Browninga, Alfreda Tennysona, Auguste Webster, Julesa Laforguea, Roberta Frosta, T. S. Eliota, Ezre Pounda, Langstona Hughesa, Fernanda Pessoa, Henrija Michauxa, Carol Ann Duffy, če navedemo le najbolj izrazite. Kljub temu v poeziji še vedno prevladuje monološki model, kjer se instance lirske persone, subjekta izjavljanja, izjavjalcev/fokalizatorjev in implicitnega avtorja na videz prekrivajo in s tem ustvarjajo iluzijo spontanega izrekanja in doživljanja (prim. Wolf).

Raziskavo trenutno omejujem na slovensko poezijo med letoma 2000 in 2020, ne da bi težila k celostnemu pregledu, saj izpostavljam le pesniške prakse, ki uporabljajo katerega od dialoških postopkov.<sup>5</sup> Glede na doslej pregledano gradivo je mogoče ugotoviti, da je različno rabo dialoškosti zaznati pri vseh pesniških generacijah, čeprav so predstavniki generacije, rojene pred letom 1955, manj številni. Strategije dialoškosti, zlasti raba dramskega monologa, so pogoste zlasti v »ženski

---

<sup>5</sup> O poliglosiji je prva, v zvezi s poezijo Miklavža Komelja, pisala Alenka Jovanovski, pri čemer je delno izhajala tudi iz Bahtina (glej Jovanovski, »Kako«). Jovanovski temo delno nadaljuje v Jovanovski, »Transformativni«; o poliglosiji pri avtoricah pa v Jovanovski, »Tukaj«.

pisavi«, t. j. pri avtoricah srednje in mlajše ter najmlajše generacije, zlasti od leta 2011 naprej.

Obdobje 2000–2020 je mogoče z vidika pojavljanja dialoškosti pogojno razmejiti na tri dele: od 2002 (izid *Rose* Miklavža Komelja) do 2007, ko je mogoče izpostaviti le nekaj pesniških knjig; od 2007 do 2011, ko se pojav intenzivira; od 2011 do 2016, ko se zdi raba – zlasti pri avtoricah – še pogostejša in doseže vrh. Od leta 2016 je vsaj po številu zbirk opaziti pojemanje, z nekaj izstopajočimi izjemami pri oblikah tako zunanje kot notranje dialoškosti.

V izhodišču raziskave velja razmejiti dva vidika dialoškosti:

1. Dialoške strategije v strukturaciji pesemskega diskurza in njegovega subjekta oziroma subjektov na različnih pesemskih ravneh (t. j. govorne strategije in pozicioniranja izjavnih subjektov);
2. Uprizarjanje razpada trdnih pojmovanj (filozofske kategorije) subjekta ali (sociološke kategorije) individuuma na ravni same »pesemske zgodbe«, in sicer prek motivov in tem po tradicionalni terminologiji ali shem (okvirjev in skript), izotopij in dogodkov, če uporabimo kognitivistično izrazje (glej npr. Hühn).

Ta dva aspekta dialoškosti se lahko pojavljata skupaj ali ločeno. Hevristično bi torej lahko govorili o strukturnem in vsebinskem vidiku, čeprav to ne pomeni, da pristajamo na ločevanje vsebine in oblike. V pesmi z vsaj na videz povsem tradicionalnim modelom lirskega subjekta je tako mogoče na ravni pesemske zgodbe diagnosticirati problematizacijo subjekta, ne da bi pri tem pesem prek svoje strukturacije to tudi udejanjala na drugih ravneh. Predpostavljam, da so najbolj celostni in relevantni – ne zgolj v umetniškem smislu, pač pa tudi z vidika transformativnih etično-spoznavnih in družbenih potencialov – tisti primeri pesmi, zbirk in opusov, kjer se udejanjata oba vidika dialoškosti. Pri razdelavi dialoških strategij v strukturaciji pesemskega diskurza je mogoče uporabiti tako po Bahtinu prilagojeno tipologijo dialoških odnosov kakor tudi prenovljeni pogled na subjekt v pesmi. Na strukturni ravni velja poleg tega ločevati še med zunanjo dialoškostjo, ki zajema pojav zunanjega dialoga, pesem vložnico oziroma dramski monolog in uvedbo negovoreče persone, in notranjo dialoškostjo, kjer je mogoče opaziti različne oblike bahtinovske dvoglasne besede znotraj strukturno navidezno monološkega govora, torej tako raznosmerno dvoglasno besedo kot aktivni tip dvoglasne besede. V tem primeru sta na ravni subjektne konfiguracije kot preнове lirskega subjekta ključni kategoriji fokalizacije in perspektivizacije.

Tabela 1

	Generacija, roj. po 1945	Generacija, roj. po 1960	Generacija, roj. po 1970	Generacija, roj. po 1985
2002–2007	I. Svetina, <i>Oblak in gora</i> , 2003	V. Mokrin-Pauer, <i>Modrice</i> , 2004; <i>Uspoštujte kvantel</i> , 2007	M. Komelj, <i>Rosa</i> , 2002; <i>Hipodrom</i> , 2006	
	I. Osojnik, <i>Gospod Danes</i> , 2004		P. Čučnik, <i>Nova okna</i> , 2005; <i>Delo in dom</i> , 2007; <i>Piš čez sen</i> , 2019	
2007–2011	B. A. Novak, <i>MOM</i> , 2007	M. Vidmar, <i>Sobe</i> , 2008 (delno)	M. Komelj, <i>Nenaslovljiva imena</i> , 2008; <i>Piš čez sen</i> , 2019; <i>Modra obleka</i> , 2011; <i>Roke v dežju</i> , 2011	T. Hrs Pandur, <i>Enerdī mašin</i> , 2010
			T. Kramberger, <i>Opus quinque dierum</i> , 2009	
2011–2020	M. Dekleva, <i>Izganjalci smisla</i> , 2012	B. Korun, <i>Pridem takoj</i> , 2011; <i>Vmes</i> , 2016	A. Jovanovski, <i>Hlače za Džaja</i> , 2012; <i>Tisoč osemdeset stopinj</i> , 2018	K. Gorečan, <i>Trpljenje mlade Hane</i> , 2012; <i>Neke noči neke deklice umirajo</i> , 2017
	M. Jesih, <i>Labkoda</i> , 2014	M. Vidmar, <i>Minute prednosti</i> , 2015	M. Komelj, <i>Noč je abstraknejša od N</i> , 2014; <i>Minima impossibilia</i> , 2016; <i>Libetod</i> , 2017; <i>11</i> , 2018; <i>Stigmatizacija</i> , 2019	K. Hmeljak, <i>Krčrk</i> , 2012
	I. Osojnik, <i>Hamlet</i> , 2017	P. Semolič, <i>Druga obala</i> , 2015	T. Kramberger, <i>V tvojem objemu je prostor zame</i> , 2014	A. Pepelnik, <i>Pod visom</i> , 2015
	K. Jovanović, <i>Izgnana</i> , 2018	K. Dovjak, <i>Hemingwayeve ustnice</i> , 2019	Ana Makuc, <i>Ljubica Rolanda Barthesa</i> , 2015	T. Hrs Pandur, <i>Notranje zadeve</i> , 2017
		G. Kocjančič, <i>Od Talesa do tebe</i> , 2019	B. Pogačnik, <i>Alica v deželi plaščen</i> , 2016	A. Cimerman, <i>Fatamorganas</i> , 2017
			A. Golob, <i>Didaskalije k dibanju</i> , 2016	M. Milošević, <i>Oder za glube</i> , 2018
			V. Dintinjana, <i>V suhem dobu</i> , 2017	N. Dragičević, <i>Ljubav reče greva</i> , 2019
			V. Balžalorsky Anrič, <i>Klobuk Vere Revjakinje B.</i> , 2018	A. Koprivnikar, <i>Anatomija</i> , 2019

## Confession vs. confection

Današnja slovenska poezija povečini sodi v tradicionalno naravnani *mainstream* postpostmodernih poetik malih zgodb in nestabilne subjektivitete, radikalnejše eksperimentiranje je bilo donedavna redko, z nekaj pomembnimi izjemami, denimo poezijo Miklavža Komelja, ki je nato občutno vplivala tudi na najmlajšo pesniško generacijo. Pri tej je opaziti pluralizacijo poetik in postopen, a vse bolj izrazit povratak k modernističnim pa tudi avantgardističnim zgledom, kar vpliva tudi na subjektno konfiguracijo. V tem oziru velja omeniti Muanisa Sinanovića, Jana Krmelja, Uroša Praha, v zadnjem času pa Nino Dragičević, Urško Kramberger, Sergeja Harlamova in Nado Kavčič. Kljub tem premikom je še vedno razširjen tradicionalni, navidezno monološki model subjektne konfiguracije z avtorsko figurirano lirsko persono, tj. jazom, ki je največkrat neproblematizirano izenačen s pesnikom ali pesnico, pretanjene avtobiografske reference in reference na znan kontekst pa so pomembni gradniki pesemskega sveta. Še vedno je opazna postmodernemu stanju prilagojena izpovedno-pripovedna lirika, in sicer v vseh pesniških generacijah in poetikah: Peter Semolič, Uroš Zupan, Maja Vidmar, Marcello Potocco, Katja Perat, Ana Pepelnik, Jure Jakob, Tibor Hrs Pandur, Kaja Teržan idr.

To ne pomeni, da se *confection* (oblikovanost) in *confession* (izpovednost), če uporabim posrečena angleška izraza, izključujeta. Že tradicija dramskega monologa, ki v slovenski poeziji zlasti od leta 2011 prvič doživlja resnični razcvet, ne izključuje izpovedne razsežnosti, čeprav gre za vpeljavo izmišljenega, fiktivnega lika. V isti pesniški knjigi se pesmi z očitnimi avtobiografskimi elementi kombinirajo s pesmimi s fiktivnimi (ali zgodovinskimi) liki. Poseben primer je knjiga *Pod vtisom* Ane Pepelnik, ki jo tvorijo izključno verzi drugih pesnikov (moškega spola), v posamezne pesmi pa so povezani na način specifičnega *ready-made*, tako da so moška obrazila subjekta izjave spremenjena v ženska, s čimer pesmi oblikujejo ženski lik in govorko; ustvarjalna-umetniško gesta poleg intervencije »drugega spola« sestoji iz konstruiranja že obstoječih verzov v (novo) pesem. Pesmi z razvidno žensko osebo kljub izključni uporabi tehnik pastišizacije, kolažiranja in montaže ustvarjajo vtis skrajne *confession* singularnega izkustva, kar je v skladu s siceršnjo avtoričino poetiko.

Tudi raba postopka *personae* pogosto sproži igro zrcal med avtorsko obarvanim govorcem–pripovedovalcem in eno ali več upodobljenimi personami. Tak »jaz je drugi« je zaznaven denimo v zbirki *Gospod Danes* Iztoka Osojnika in knjigi Iva Svetine *Oblak in gora*. Igra

zrcaljenj med *jazom* in *drugim* oziroma različnimi ravnmi jaza v konfiguraciji pesemskega diskurza je izrazita tudi v knjigi *Trpljenje mlade Hane* Katje Gorečan. Najnovejša zbirka Primoža Čučnika *Piš čez sen* (2019) si za osrednjo, izrazito avtorefleksivno in avtopoetično temo izbere prav problematizacijo jazov zunaj in znotraj pesmi ter njunih kompleksnih odnosov na različnih stopnjah drugosti. Postajanje, prehajanje, nedokončnost in nedokončanost v povezavi s performativno močjo pesmi kot prostora neskončne svobode izrišejo fluiden, a obenem izrazito samozavedajoč se subjekt, ki vsakič postane novi drugi, tako da se otrese identitete (»prešel sem v cvetenje«, »samo piš sem«, 31) in se levi v druge (tudi živalske in rastlinske) entitete: »vživi se v jablano« (17), »katera rastlina sem« (24), »moj pravi jaz listi trave« (38), »bil sem vrabec« (42), »vedno sem tudi ptič živčnega spreletanja« (84). Osrednji cikel knjige kot odmev na Whitmanove *Pesmi o sebi* tvorijo *Pesmi o osebi*, ki že z naslovom opozarjajo na konstruiranost pesemskih jazov, motto zbirke pa so verzi Emily Dickinson: »Kadar govorim o sebi / kot zastopnici pesmi, / s tem ne mislim na sebe, temveč umišljeno osebo«. V nadaljevanju se bom posvetila prav tisti obliki zunanje dialoškosti, ki poeziji dokončno izmakne izrecni avtorski »jaz« in ga nadomesti s fiktivnim likom, čeprav se prvi, kot rečeno, lahko še vedno skriva izza maske (persone).

## Persona ... in »pesemski romani«

Uporaba persone, ki se v moderni liriki kot konsistenten postopek pojavi v Poundovi knjigi *Personae* (1909), ima izvore v viktorijanskem dramskem monologu in je pravzaprav njegova zgodovinska variacija. S pojmom persona se je zgodnja modernistična lirika hotela tudi konceptualno distancirati od avtorsko oblikovanega lirskega subjekta. Posebne obravnave je bil pojem, v povezavi s t. i. objektivnim korelativom, deležen pri Eliotu, anglosaksonsko novo kritištvo pa je pojem nato preneslo tudi v literarno teorijo (glej tudi Pavlič, »Lirika« 228).<sup>6</sup> V okviru analize sodobne poezije, ki uporablja dialoške strategije, se mi zdi smiselno razlikovati žanr dramskega monologa, če uporabimo izraz iz anglofone literarnovedne tradicije, ali *vložnice*, če izhajam iz nemške, od postopka vpeljave (fiktivne) *persone*, in sicer vsaj z dveh vidikov. Z vidika izjavne

<sup>6</sup> Podobno se je v nemškem okolju zgodilo s t. i. *lyrisches Ich*: prva ga je teoretizirala Margarete Susman, vendar je spodbuda, enako kot v anglosaksonskem kontekstu, prišla od pesnikov simbolističnega krožka, zbranega okrog Stefana Georgeja (glej Balzalorsky, *Lirski* 60).

pozicije je pri dramskem monologu lik namreč nujno tudi govorec, ki mora imeti v izvorni različici žanra tudi naslovnika. Nasprotno pa v pesmih s persono liku ni nujno podeljen glas, s čimer se znotraj takih pesmi vidneje vzpostavlja raven subjekta izjavljanja kot govorca, včasih tako, da se na ekstrapoetični ravni oblikuje tudi »oseba« tega govorca, ki vdira na nižjo raven, ta oseba pa je lahko vidneje povezana tudi z empirično osebo avtorja. Kot produkta dveh različnih zgodovinskih formacij se klasični (viktorijanski) dramski monolog in (modernistična) raba person razlikujeta v načinu izgradnje identitete lika in obenem seveda tudi pesemskega diskurza. Prvi je veliko bolj osredotočen na psihologijo lika, ki si jo prizadeva čimbolj natančno in jedrnato razkriti skozi govor lika, čigar identiteta je pogosto povezana z družbenokritično razsežnostjo pesmi, še posebej pri pesnicah, denimo pri Augusti Webster ali Feliciji Hermans. V modernističnih pesmih s persono – paradigmatična primera sta Eliotov *Ljubezenski spev J. Alfreda Prufrocka* in Poundov *Hugh Selwyn Mauberley* – pa je identiteta persone nestabilna, negotova, razsrediščena, k čemur pripomorejo različne strategije decentriranja govora (različni vidiki dialoškosti, preskakovanje fokalizacije in glavne izjavne pozicije med različnimi pesemskimi ravninami) in posameznih mikro-ravni pesemske zgodbe (npr. parameter prostorsko-časovne umeščenosti). To je sicer le modernistični okvir, znotraj katerega vznikne postopek *personae*. Sodobna raba strategije se od njega največkrat občutno oddaljuje in se zaradi povezovanja s postopkom narativizacije zelo približa dramskemu monologu, saj navadno podaja določen izsek iz življenja *personae*, katere psihološke poteze so koherentno in zaokroženo predstavljene, čeprav ne gre za pravi »monolog«.

Konsistentno vpeljevanje postopka *personae* je pri nekaterih slovenskih pesnikih prisotna že pred letom 2000. *Posamične pesmi s persono* velja razlikovati od *pesniških knjig s persono*, v katerih se v več pesmih pojavlja(jo) isti lik(i). Ponekod se v knjigah z istim likom izmenjujejo pesmi s persono (brez glasu ali le z drobci izjav) in pravi dramski monologi ter dialogi; taki sta denimo knjigi Taje Kramberger *Opus quinque dierum* (2009) in *Druga obala* Petra Semoliča (2015), v manjši meri pa tudi zbirka Barbare Pogačnik *Alica v deželi plaščev* (2016). V nadaljevanju bom kratko predstavila *pet knjig s persono* oziroma *personami*.

Leta 2003 je izšla knjiga Iva Svetine *Oblak in gora* s podnaslovom *Yüan Hung-Tao: 1568–1610*. V njej avtor v sto enajst pesmih v prozi upesni dneve starodavnega kitajskega pesnika. Naslovna pojma sta za zbirko bistvena na več ravneh, saj predstavljata dve plasti življenja; oblak spremenljivost in minljivost vsakdana, gora pa brezčasno trdnost nekaterih vselej veljavnih resnic. Narava oblakov in gora pa je v zbirki vključena

tudi v formalno zgradbo besedil, saj imajo ta načeloma dvojno strukturo, v enem delu govorijo o Yüanovih vsakokratnih osebnih zaznavah in mislih, v drugem pa je strnjena modrost, spoznana preko vsakdanjih nadrobnosti, pa naj gre za opazovanja leta ptice, pitje čaja itn. To dvojnost upošteva tudi instanca pripovedovalca, predvsem na ravni časovnosti. Pripovedovanje iz prevladujoče retrospektive prehaja v simultanost, da bi poudarilo veljavnost misli v vsakem trenutku, tudi v trenutku bralčeve sedanjosti. Ločila za označevanje premega govora so v zbirki namenoma nedosledna – nikoli ne vemo zares, kdo je tisti, ki govori: ali je to sam Yüan ali pripovedovalec njegove besede povzema ali celo bere iz knjige. Ambivalentnost pri določevanju fokalizatorja je prisotna zlasti pri intimnih doživetih in miselnih uvidih, ob katerih se zdi, da fokalizacija ne teče skozi persono, ampak je fokalizator sam pripovedovalec oziroma gre za vzpostavitev dvojnosti gledišča. Gre za igriv preplet različnih subjektivnih instanc – pripovedovalca, junaka in gledišča, ki preskakuje z diegetične ravnine na ekstradiegetično, s tem pa se poigrava z dinamizacijo med pripovedovanjem, ki predvideva dvoplastnost (raven pripovedovanja in raven zgodbe), in pesniškim izjavljanjem, ki je tradicionalno razumljeno kot enoplastno (lirski govorec kot edini *origo* besedila).

Zbirka *Opus quinque dierum* Taje Kramberger, objavljena leta 2009, je prelomna tako glede dialoščnosti, zlasti večglasja, kakor glede premikov znotraj t. i. »ženske pisave« proti izraziteje izraženim feminističnim stališčem. Gre za dokumentaristično grajen pesemski mozaik o Dreyfusovi aferi. Ta je v knjigi razumljena kot paradigmatični dogodek evropske družbe in hkrati »simptom vseh pobebavljenih režimov« (Kramberger, *Opus* 11). Kot taka pa je spoznana kot še vedno delujoča v sedanjosti, pa tudi vedno znova vznikajoča v preoblikah simbolnega in fizičnega nasilja. Pesniško razkrivanje simbolnih dominacij (nasilje proti vsem zatiranim, izničnim, ženskam, živalim, zamolčanim, obrobnejšem vseh vrst) in boj proti njim pesnici pomeni razčiščevanje temeljev v boju za »preobrazbo družbenega sveta« (57). V knjigi ta boj avtorica poveže s strategijo dialoščnosti, ki podpira tudi kompozicijo knjige, razdeljeno na cikle, ki časovno preskakujejo iz obdobja Dreyfusove afere v avtoričino sodobnost. Skozi zbirko, ki v pesniško govorico programsko vnaša znanstveni diskurz, tako srečujemo znane in manj znane, večini bralcev (poezije) pa tudi neznanе zgodovinske osebnosti, vpletene v Dreyfusovo afero. Nekateri liki se pojavljajo kot govorniki celotnih pesmi (Zola, Kraus, brat Alfreda Dreyfusa) ali celo ciklov (Dreyfus v ciklu *Hudičev otok*), gre torej za dramske monologe. O drugih likih, ki so polarizirani na »pozitivne« in »negativne«, pa



govori pripovedovalka na višji pesemski ravni, ki je pogosto označena s potezami empirične avtorice. Ta bolj ali manj očitno vdira na raven pesemske zgodbe z vrednostnimi avtorskimi komentarji, s časovnimi navezavami na sodobnost in na kolektivni subjekt »nas« ali pa z referencami na svoje lastno življenje.

Milan Dekleva je že pred letom 2000, spodnjo časovno mejo te raziskave, v zbirki *Panični človek* (1990) izbral predsokratskega misleca Anaksimandra za osrednji lik in govorca celotne pesniške knjige. Pesnik v knjigi *Izganjalci smisla*, objavljeni leta 2012, svojo značilno poetiko soočanja miselno-filozofskih in kulturnih tradicij Vzhoda in Zahoda, obenem pa tudi pesništva in filozofije izostril z izrazito dialogizacijo (teh tradicij) na ravni knjige. Zbirko namreč sestavlja 58 pesmi o treh zgodovinskih osebnostih iz tradicije Vzhoda in Zahoda: pesnica Sapfo, daoististični modrec Lao Zi in predsokratski filozof Heraklit. Te osebe v pesmih govorijo, se pogovarjajo ali pa o njih govori govorec višje pesemske ravnine. Protagonisti zbirke torej tkejo dolg, razdrobljen pogovor s številnimi digresijami. Tako v govoru posameznega govorca kot na ravni celotne zbirke se prepletajo diskurzi vsakdana sodobnosti, znanosti, filozofije in poezije. Posebnost pesniškega obstoja treh person je njihova transzgodovinskost: obstajajo v vseh časih, vsak v svojem, obenem pa tudi ali predvsem v (naši) sodobnosti (med aktualnimi referencami najdemo Srebrenico, Černobil, Osamo bin Ladna, Obama, hotmail, nogometaša Messija itd.).<sup>7</sup>

Leta 2012 je izšla tudi knjiga Katje Gorečan (1989) *Trpljenje mlade Hane*. Že naslov aludira na Goethejev roman, slovenski bralec pa v njem prepozna tudi aluzijo na osebo iz drame Slavka Gruma *Dogodek v mestu Gogi*. Knjiga predstavlja avtoironizacijo izpovednega intimističnega modela poezije z osrediščenim lirskim *jazom*. Te se loti z jasno vzpostavitvijo dveh pesemskih ravnin – izjavne in zgodbene, s tem pa tudi dveh subjektov, pripovedovalke in junakinje. Govorici inherentno razliko med subjektom izjavljanja in subjektom izjave torej knjiga kvalitativno izkoristi v smeri jasnejše dialogizacije z močno narativno strukturacijo. Z nizanjem slogovno namerno okorno upovedenih dogodkov iz intimnega, deloma pa tudi javnega življenja junakinje Hane (»ženskega otroka«, kot junakinjo v eni od pesmi naslovi »slovenski moški parnas«<sup>8</sup>), ustvari (avto)ironične krhlje nekakšnega »Bildungsromana« o mladi, postajajoči umetnici. Vanj vplete močno

<sup>7</sup> Ob tem velja opozoriti, da se transzgodovinskost pojavlja še pri I. Svetini, T. Kramberger in K. Dovjaku. Še posebej je zanimivo, da se pri vseh povezuje z dialoškostjo.

<sup>8</sup> Aluzija na nesorazmerno večjo zastopanost moških v slovenskem pesniškem kanonu.

motivno-tematsko izotopijo različnih vidikov telesnosti, zlasti seksualnosti iz deklinacije in ženske perspektive, ki je namerno podana z distanciranega, banaliziranega in mestoma infantiliziranega gledišča. Verjetno ključna referenca te zbirke se eksplicitno pojavi v eni od pesmi, kjer junakinja prebira roman E. Jelinek *Ljubimki*. Na avstrijsko nobelovko se knjiga ne navezuje le z uporabo upovedovalnih postopkov, predvsem t. i. distanciranega pripovedovanja v odnosu pripovedovalke do junakinje, ampak se na roman *Ljubimki* tudi tematsko navezuje z obravnavo ženskosti v zakotnem, duhovno provincialnem okolju. Obenem humoren, na površini lahкотen in banaliziran slog brez težav beremo tudi kot poskus ironične vpeljave žanra *chick lit* (tipa *Dnevnik Bridget Jones*) z namenom razbijanja visokega pesniškega registra. Slike z naslovi, ki obenem spominjajo na dvodelne naslove otroških slikanic ali risank na način *ime glavnega junaka + dogodek, ki se mu zgodi* (*Hana in svet, Hana in menstruacija, Hana in britje, Hana in anoreksija, Hana in penis, Hana in masturbiranje*), se ves čas izrisujejo kot dinamičen odnos med govorko, ki pogosto prevzema tudi predpostavljeno stališče skupnosti, in neprilagojeno junakinjo. Ta dinamika se giblje med distanciranjem in identifikacijo prek različnih emotivnih in vrednostnih odnosov, od posmehovanja in obsojanja do (redkejšega) sočustvovanja. Ta igra se izraža s pogosto menjavo fokalizacij, z vrinjenimi indirektnimi izjavami junakinje, dosledno pisanimi v kurzivi, in metaleptičnimi vdori z ene pesemske ravnine na drugo, do katerih pride bodisi na ravni pesmi ali pa samo v posameznem odseku ali celo izjavi. V zadnjem primeru gre za eksplicitno dialoško dinamizacijo stavka, kjer glasova/gledišči/ravnini pripovedovalke in junakinje trčita in se tisto, kar je bilo prej izraženo le skozi notranjo fokalizacijo, tudi »uglasi«, s tem ko vdre na slovnično raven: »hana se smrti ne bojim« (Gorečan, *Trpljenje* 66), »hana se gibljem v območju minusa« (67), »hana ne stremi k izpolnitvi lastne sreče, ampak stremim k izpolnitvi lastne nesreče« (prav tam).

Zbirka *Hemingwayeve ustnice* (2019) Krištofa Dovjaka za protagonista postavlja ameriškega pisatelja. Podobno kot Dreyfusova afera v zbirki Taje Kramberger Hemingwayevo življenje deluje kot »paradigmatični dogodek« velikega dela 20. stoletja, povezan pa je predvsem s prvo svetovno vojno in njenimi posledicami za duševno individualno in kolektivno fizionomijo desetletij po njej. Ponavljajoči se naslovni motiv ustnic predstavlja sprožilec za vstop v iskanje sočutnega stika s travmami generacije (»most, ki pelje čez / čez samomor, čez čredo, v sočutje, / k Soči«, Dovjak 10) in soočanje s »tragično počasnostjo človeškega duha« 20. stoletja (14). Pomen velike vojne je razviden že v posvetilu knjige, ki je nastala ob stoti obletnici njenega začetka, transzgodovinskost ozi-

roma preplet časov, ki se pojavlja tudi pri nekaterih drugih obravnavanih zbirkah, pa je tu navezana na transgeneracijsko povezanost z (anonimnimi ali imenovanimi) udeleženci vojne. Pesemsko fabulo na ravni zbirke sestavljajo štirje tematsko-motivni prameni: upovedovanje drobcev iz pisateljevega življenja se prepleta s pramenom »pesmi-slik«, ki izpisujejo dialog s Hemingwayevimi fotografijami, zlasti tistimi z lova, v drugem delu knjige pa stopita v ospredje njegovo bivanje v Parizu in roman z avtobiografsko razsežnostjo *Sonce tudi vzbaja*. Med stranske like se tako zapišejo nekateri Hemingwayevi bližnji (sestra Ursula, soproge, Hadley Richardson, Martha Gelhorn, Pauline Pfeiffer), njegovi sodobniki (Gertrude Stein, Joyce, manekenka Jean Patchett) in junaki iz omenjenega romana. Knjigo otvori pesem *Nespečnost (klinika Mayo)* o zdravljenju z elektrošoki tik pred pisateljevim samomorom, ki uvede v nadaljevanju prevladujoč upesnjevalni postopek vzpostavljanja identitete glavne osebe in hkrati pesemske zgodbe: sintaktično razdrobljenost, prevlado nominalnega stila in veriženje krajših, večinoma metonimičnih sklopov podob. Močno poudarjena je ritmično-pomenska plast, tako v smislu ritma v ožjem pomenu besede kot v smislu samoglasniško-soglasniške paradigmatske na ravni sistema posamezne pesmi. Tako se izriše silhueta razdrobljene fabule (ena od pesmi ima avtorefleksivni naslov »fabula rapide«), ki sicer uporabi razpoložljive dokumente o avtorjevem življenju, a poskuša prodreti pod zaokroženost pisateljve »zgodbe«, v nezavedno, ki ga nato, kot se zdi, skuša povezati s kolektivnim nezavednim. Stik s protagonistom in njegovo povezavo z duhom (začetka) 20. stoletja se tako gradi predvsem – rečeno z Deleuzom in Guattarijem – z bloki afektov in perceptov (glej Deleuze in Guattari 168–226). O pisatelju in drugih personah večinoma govori neizražen lirski glas na ravni subjekta izjavljanja, v nekaterih pesmih pa reference izdajajo tudi avtorsko oblikovani subjekt izjavljanja. Zaradi prevladujoče neizraženosti tega lirskega glasu, še posebej v povezavi s strategijo asociativnosti, ima posebno vlogo fokaliziranje, ki preskakuje od zunanje fokalizacije v notranjo in nazaj. Zbirka uvede tudi doslej še neznan postopek: nadpisani tekst, ki med drugim opozarja na razliko med ravno izjavljanja in izjave in deluje kot vrivek, komentar subjekta izjavljanja oziroma pripovedovalca na višji diskurzivni ravni, kadar se zdi, da v pesmi prevladuje notranja fokalizacija.

## Sklep

V preteklih dveh desetletjih se je prevladujoča monološka in enoglasna krajina slovenske poezije precej diverzificirala in vtis je, da ta proces še kar traja. Upehani avtorski jaz, ki je sicer še vedno zelo prisoten, pogosto znotraj ene pesniške knjige sobiva z drugimi osebami in glasovi. Po najnovejši slovenski poeziji se tako sprehajajo ali v njej celo govorijo Sapfo, Salome, Lao Zi, Heraklit, Mati Tereza, žena Krištofa Kolumba, Hemingway, Ratzinger, Hamlet, Pocahontas, Alica, Monica Levinski, lord Byron in številni drugi. Pridružujejo se jim tudi podganček, polž, rak samotar, kal teloha, škarje in prt. Vznik te polifonije časovno nastopi po daljšem obdobju prevlade narativnosti, ki se je uveljavila v precej poenotenih poetikah postpostmodernizma, ki so temeljile na (urbanih) majhnih zgodbah vsakdana. Ko se ta že dodobra ustaljeni postopek pesemske narativizacije poveže s strategijo dialoščnosti, govoreči ali negovoreči *personi* v posamezni pesmi omogoči hitro dovolj zaokroženo vzpostavitev trdnješe identitete in njene zgodbe. Tukaj obravnavane knjige z uvedbo ene ali več glavnih person (Yüan, Alfred Dreyfus, Sapfo, Heraklit in Lao Zi, Hana, Hemingway) dajejo vtis nekakšnih fragmentiranih pesemskih »romanov«, pri čemer seveda ne merimo na žanr romana v verzih ali romantične pesnitve. Trije med njimi gradijo pesemsko zgodbo na makroravni knjige, tako da postopek narativizacije spremlja tudi bolj ali manj občutna prozaizacija pesemskega govora (Svetinova *Oblak in gora*, *Trpljenje mlade Hane* K. Gorečan, v nekoliko manjši meri *Opus quinque dierum* T. Kramberger) na ritmično-sintaktični ravni, medtem ko se *Izganjalci smisla*, še bolj pa *Hemingwayeve ustnice* soočajo z možnostjo gradnje pesemske fabule na podlagi asociativnosti, razbitosti slike sveta in slike govornice, izraženi s hitrimi preskoki v nizanju podobja in večjo slovnično eliptičnostjo.

## VIRI

- Čučnik, Primož. *Piš čez sen*. Ljubljana: LUD Literatura, 2019.  
Dekleva, Milan. *Izganjalci smisla*. Ljubljana: LUD Literatura, 2012.  
Dovjak, Krištof. *Hemingwayeve ustnice*. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2019.  
Gorečan, Katja. *Trpljenje mlade Hane*. Ljubljana: Center za slovensko književnost, 2012.  
Kramberger, Taja. *Opus quinque dierum*. Ljubljana: Center za slovensko književnost, 2009.  
Osojnik, Iztok. *Gospod Danes*. Ljubljana: LUD Literatura, 2004.  
Pepelnik, Ana. *Pod vtisom*. Ljubljana: LUD Šerpa, 2015.  
Svetina, Ivo. *Oblak in gora*. Ljubljana: Študentska založba, 2003.

## LITERATURA

- Bahtin, Mihail. *Estetika in humanistične vede*. Prev. Helena Biffio et al. Ljubljana: Studia humanitatis, 1999.
- Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskega*. Prev. Urša Zabukovec. Ljubljana: LUD Literatura, 2007.
- Bahtin/Vološinov. »Discours dans la vie et discours dans la poésie« *Mikhail Bakhtine le principe dialogique suivi d'Écrits du Cercle*. Ur. Tzvetan Todorov. Pariz: Seuil, 1982. 181–215.
- Balžalorsky Antič, Varja. »Bahtin in Ducrot v perspektivi rekonceptualizacije lirskega subjekta«. *Slavistična revija* 64.2 (2016): 165–179.
- Balžalorsky Antič, Varja. *Lirski subjekt. Rekonceptualizacija*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2019.
- Benveniste, Émile. *Problemi splošne lingvistike I*. Prev. Igor Žagar in Bernard Nežmah. Ljubljana: Studia humanitatis, 1988.
- Čučnik, Primož. »Problemi tehnopoetike«. *Literatura* 190.19 (2007) 99–108.
- Ducrot, Oswald. *Izrekanje in izrečeno*. Prev. Jelica Šumič-Riha. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1988.
- Deleuze, Gilles in Felix Guattari. *Kaj je filozofija?* Prev. Stojan Pelko. Ljubljana: Študentska založba, 1999.
- Habjan, Jernej. *Janus, Prokrust, Bahtin: kvadratura Bahtinovega kroga*. Ljubljana: LUD Literatura, 2008.
- Hühn, Peter. »Plotting the Lyric«. *Theory into Poetry*. Ur. Eva Müller–Zettelmann in Margarete Rubik. Amsterdam: Rodopi, 2005. 147–172.
- Hurley, Michael D. in Michael O'Neil. *Poetic form. An introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Javornik, Miha. »Nesklenjenost Bahtinove misli kot njena odlika. (Kaj je sploh dialog?)«. *Estetika in humanistične vede*. Mihail Bahtin (avtor). Ljubljana: Studia Humanitatis, 1999. 383–398.
- Jovanovski, Alenka. »Kako govorijo živi: esej o poeziji Miklavža Komelja«. *Literatura*, 197/198.19 (2007): 175–210.
- Jovanovski, Alenka. »Transformativna moč v sodobni slovenski poeziji 2004–2010: fragmenti«. *Sodobna slovenska književnost: (1980–2010). Obdobja* 29. Ur. A. Zupan Sosič. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2010. 123–129.
- Jovanovski, Alenka, »Tukaj in zdaj: reinvenција sodobne ženske poezije«. *Šestnajst slovenski pesnik: antologija = Szesnascie poetek sloweńskich : antologia*. Ur. Tatjana Jamnik, Michal Koczy, Agnieszka Będkowska-Kopczyk. Ljubljana: DSP, 2011. 363–378.
- Juvan, Marko. »Parodija in Bahtin«. *Primerjalna književnost* 19.2 (1996): 1–28.
- Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS, 2000.
- Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: LUD Literatura, 2006.
- Meschonnic, Henri. *Le Signe et le poème*. Pariz: Gallimard, 1975.
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.
- Meschonnic, Henri. *Politique du rythme: politique du sujet*. Lagrasse: Verdier, 1995.
- Pavlič, Darja. »Lirika z vidika univerzalnosti pripovedi«. *Primerjalna književnosti* 37. 3. (2014): 227–238.
- Müller–Zettelmann, Eva in Margarete Rubik, ur. *Theory Into Poetry*. Amsterdam: Rodopi, 2005.
- Skaza, Aleksander. »Estetski humanizem Mihaila Bahtina«. *Estetika in humanistične vede*. Mihail Bahtin (avtor). Ljubljana: Studia Humanitatis, 1999. 355–382.

- Škulj, Jola. »Dialogizem kot nefinalizirani koncept resnice: literatura 20. stoletja in njena logika inkonkluzivnosti«. *Primerjalna književnost* 19.2 (1996): 37–48.
- Wolf, Werner. »Aesthetic Illusion in Lyric Poetry?«. *Poetica* 30.3/4 (1998): 251–89.
- Zabukovec, Urša. »Bahtinov Dostojevski«. *Problemi poetike Dostojevskega*. Bahtin, Mihail (avtor). Prev. Urša Zabukovec. Ljubljana: LUD Literatura, 2007. 309–331.
- Verč, Ivan. »Izjava kot vprašanje kulturne evolucije«. *Primerjalna književnost* 19.2. (1996): 29–36.

## Dialogism in Contemporary Slovenian Poetry: Persona Poems and Persona Collections as an Aspect of External Dialogism

Keywords: Slovenian poetry / Bakhtin, Mikhail / lyrical subject / persona / dialogism / Svetina, Ivo / Kramberger, Taja / Dekleva, Milan / Gorečan, Katja / Dovjak, Krištof

This article presents an introduction into a broader project that deals with the articulation and configuration of subjects in contemporary Slovenian poetry. In the theoretical part, I provide a brief outline of the different aspects and forms of dialogism defined by Mikhail Bakhtin and propose some conclusions reached after my re-reading of Bakhtin's thoughts on the monologic nature of poetry. In the empirical section, I situate the chronological landmarks of the increased use of dialogism in recent Slovenian poetry and list the key authors involved. An introductory difference is made between the dialogic strategies that concern the structuration of the poetic discourse and its subjects on different levels of discourse (the speaking positions and the position of the enunciative subject) on the one hand, and representations of the decomposition of the "hard" conceptions of the (philosophical) category of the subject and/or the (sociological) category of the individual by using monological procedures in the structuration of the poem on the other. From the standpoint of poetic strategies, recent phenomena of dialogism on the level of the poem are often incorporated into the apparent monologic model of the subject configuration: the plurality of the poetic subject is introduced foremost in the macro-system of the book and less in the micro-system of the poem or even the utterance. The remainder of the paper presents one of the two aspects of external dialogism that, according to Bakhtin's typology, would be considered the external type of the *two-voiced word*: the introduction of the persona poem. In the end, a short analysis of five poetry collections is provided (Ivo Svetina's *The Cloud*

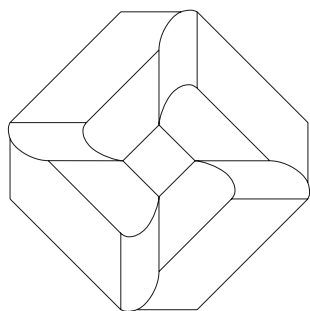
*and the Mountain*, Taja Kramberger's *Opus quinque dierum*, Milan Dekleva's *The Exorcists of Sense*, Katja Gorečan's *The Sorrows of Young Hana*, and Krištof Dovjak's *Hemingway's Lips*).

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.163.6.09-1

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i2.06>

## **Razprave / Articles**





# Teoretska opredelitev in vloga dramatike v jezuitskem redovnem ustroju

Monika Deželak Trojar

ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 2, 1000 Ljubljana, Slovenija  
<https://orcid.org/0000-0002-4575-0505>  
monika.dezelak@zrc-sazu.si

*Članek obravnava pojav jezuitske dramatike, ki zajema vso dramsko dejavnost jezuitov znotraj njihovih kolegijev, tako adaptacije starejših (antičnih in humanističnih) dramskih besedil kot tudi njihove avtorske drame, tako šolske kot verske predstave ne glede na mesto uprizoritve (avditorij, učilnica, šolska avla, cerkev, šolsko dvorišče, ulica itd.). V prvem delu se osredotoča na opredelitev jezuitske dramatike, kot jo je mogoče razbrati iz temeljnih dokumentov jezuitskega reda: Ustanovnih listin Družbe Jezusove, Konstitucij Družbe Jezusove, Načrta in ureditve študija Družbe Jezusove in Pravil Družbe Jezusove. V nadaljevanju predstavi glavne teoretike dramatike iz jezuitskih vrst od začetkov do razpustitve reda (Jakob Pontanus, Martin Delrio, Antonio Possevino, Alessandro Donati, Jakob Masen, Athanasius Kircher, Nicolaus Avancini, Claude-François Menestrier, Franz Lang in Franz Neumayr), njihovo načelno izhodišče v antični teoriji drame in naslonitev na humanistično šolsko ter srednjeveško duhovno dramo. Prikaže prilagoditev omenjenih modelov jezuitskim vzgojnim, didaktičnim in katehetskimi potrebam ter duhu časa, v katerem je jezuitska drama nastala in se razvijala. Opozori na glavno posebnost jezuitske dramatike, željo po vplivanju na čute gledalcev, ki se kaže v njihovi naklonjenosti avdiovizualnim učinkom, emblemom, simbolom, personifikacijam in alegorijam. Ob tem prispevek poudari, da je duhovni temelj takšnega dojemanja dramatike treba iskati v Duhovnih vajah ustanovitelja reda, sv. Ignacija Lojolskega. V njih je kot glavna cilja jezuitskega reda izpostavil odvrčanje ljudi od greha in spodbujanje h kreposti.*

Ključne besede: literatura in religija / krščanska književnost / jezuiti / jezuitska drama / jezuitsko gledališče / dramska poetika / duhovna drama / perioha / Avstrijska jezuitska provinca / jezuitski kolegij v Ljubljani

Pod pojmom jezuitska dramatika razumemo vso dramsko dejavnost jezuitov, bodisi njihove avtorske uprizoritve, bodisi adaptacije starejših, klasičnih dramskih besedil, ki so bile uprizorjene na večjih in manjših

odrih in drugih prizoriščih njihovih kolegijev.<sup>1</sup> Za to področje jezuitske dejavnosti se je v srednjeevropskem prostoru večinsko uveljavil pojem »jezuitska drama«.<sup>2</sup> Ta pojem se prepleta s poimenovanjem »jezuitsko gledališče«,<sup>3</sup> ki je vsebinsko nekoliko širše in bolj povedno kot prvo. Ne zajema le dramske dejavnosti same po sebi, ampak obravnava tudi vprašanja uprizoritve, odra in gledalcev (Wimmer, »Jesuitendrama« 196). Čeprav je dramatika praktično vse od ustanovitve jezuitskega reda leta 1540 pa do njegove razpustitve leta 1773 predstavljala bistveno komponento njegovega šolskega sistema in postala fenomen, ki mu je mogoče slediti v vsej katoliški Evropi, pa osrednjega mesta v temeljnih dokumentih jezuitskega reda ni zavzela. Še več, podrobnejša vsebinska analiza le-teh v okviru projekta *Jezujske gledališke igre kot dejavniki razvoja novoveške dramatike: slovenski in srednjeevropski kontekst* je pokazala, da je o njej v *Ustanovnih listinah Družbe Jezusove, Konstitucijah, Študijskem redu Družbe Jezusove* in drugih zbirkah redovnih pravil pravzaprav zelo malo napisanega. Prve oprijemljivejše informacije o namenu, vlogi in ambicijah jezuitske dramatike tako dobimo šele od prvih vidnejših jezuitskih dramatikov: v prologih h komentiranim izdajam antičnih avtorjev ali prologih njihovih lastnih dramskih besedil in v njihovih poskusih opredelitve jezuitske poetike. Ob umanjkanju jasnih vsebinskih konceptov in uniformirane redovne teorije jezuitskega gledališča še toliko bolj preseneča, da se je to razvilo v takšno homogeno celoto.

## Opredelitev jezuitske dramatike v temeljnih dokumentih jezuitskega reda

Vpogled v jezuitsko pojmovanje pomena dramatike in razumevanje njenega mesta znotraj njihovega redovnega izobraževalnega ter pastoralnega poslanstva sta težja in manj enoznačna, kot se zdi na prvi pogled. *Ustanovni listini Družbe Jezusove* (bula papeža Pavla III., *Regimini militantis Ecclesiae*, 27. 9. 1540 in bula papeža Julija III., *Exposcit debitum*,

<sup>1</sup> Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega projekta *Jezujske gledališke igre kot dejavniki razvoja novoveške dramatike: slovenski in srednjeevropski kontekst* (Z6-8260), ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

<sup>2</sup> Ta pojem od vidnejših teoretikov jezuitske dramatike uporabljajo na primer Johann Müller, Robert Hofer, Elida Maria Szarota, Jean-Marie Valentin (uporablja tudi pojem jezuitsko gledališče), Nigel Griffin, Detlef Metz, Stefan Tilg.

<sup>3</sup> To poimenovanje so v svojih delih uveljavili na primer Willi Flemming, Kurt Wolfgang Drozd, Christof Wolf, Ruprecht Wimmer, Thomas Erlach.

21. 7. 1550), zlasti druga, v osmem odstavku omenjata in opredeljujeta šolsko poslanstvo jezuitov, podrobnejših informacij o njem pa ne dajeta (*Konstitucije* 27–35). Tudi povzetek bistvenih smernic in določil jezuitskega delovanja, t. i. *Pravila Družbe Jezusove (Regulae Societatis Iesu, 1607)*, ni nič bolj zgovoren. *Konstitucije Družbe Jezusove (Constitutiones Societatis Iesu, 1606)* nam v grobih obrisih nakažejo, da so jezuiti (pol) javnim nastopom dajali veliko težo. Izpostavljene so javne razprave učencev (*Constitutiones* 137/10–139/13).<sup>4</sup> Koristnost javnih disputacij je poudarjena tako za študente filozofije in teologije<sup>5</sup> kot tudi za učence na jezuitskih gimnazijah. Učenci humanističnih predmetov so v prisotnosti učiteljev razpravljali o stvareh, ki so bile del njihove učne snovi. Na določene dneve so branili svoje teze ali pa se vadili v pisanju sestavkov v prozi ali verzih. Tema jim je lahko bila dana na kraju samem (brez predhodne priprave) ali pa vnaprej (prinesli so s seboj že napisane).<sup>6</sup> Za starejše učence, zlasti zadnjih dveh razredov, je bilo v *Konstitucijah* zaukazano, naj med seboj govorijo latinsko in se ob tem poskušajo čim bolj držati slovničnih in stilističnih pravil, ki so se jih naučili od učiteljev.<sup>7</sup> Tudi v medsebojni komunikaciji, ne le v javnih nastopih, so torej jezuiti težili k čim večji retorični dovršenosti.

V večjo pomoč kot *Pravila* in *Konstitucije* nam je *Načrt in ureditev študija Družbe Jezusove (Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu)*, dokument, ki ureja področje jezuitskega šolstva. Zanimivo je, da so bili v prvih izdajah tega dokumenta do dramske dejavnosti zelo zadržani, v devetdesetih letih 16. stoletja pa so ji začeli namenjati vse več pozornosti, saj so se zavedali možnosti, ki jih je odpirala v njihovem šolskem sistemu (Metz 762–764). Omenjeni *Načrt in ureditev študija* izpostavlja predvsem javna branja, razpravljanja in javne deklamacije.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Zaradi večje nazornosti citiranje sledi vzorcu »ime dokumenta, stran/št. odstavka«.

<sup>5</sup> »Cum perutilis sit (praesertim Artium, ac Theologiae Scholasticae studiosis) disputandi usus; intersint Scholastici ordinariis Scholarum, ad quas accedunt (licet non sint sub cura Societatis) disputationibus ....« (*Constitutiones* 137/10)

<sup>6</sup> »Qui Litteris Humanioribus vacant, sua etiam stata tempora ad conferendum & disputandum de ijs quae pertinent ad studia illa, coram aliquo, qui eosdem dirigere possit habebunt [...] vel se in componenda soluta oratione, aut carmine exercent; siue id ex tempore, proposito ibidem themate, ad explorandam promptitudinem fiat; siue Domi composita, de re prius proposita illic publice legantur.« (*Constitutiones* 138/12)

<sup>7</sup> »Omnes quidem, sed praecipue Humaniorum Litterarum studiosi latine loquantur communiter, & memoriae quod a suis Magistris praescriptum fuerit, commendent, ac stylum in compositionibus diligenter exercent; nec desit qui eisdem corrigendis operam suam impendat.« (*Constitutiones* 139/13)

<sup>8</sup> Npr.: *Ratio* 17/3, 17–18/4, 19/11, 19–20/12, 35/15.17, 35–36/18, 26/16, 107/33, 114/2–3, 120/17, 145/5, 151/6–7, 161/7, 165–166/3–4.

Predlaga mesečne javne deklamacije razreda retorike v avli ali cerkvi kolegija (*Ratio* 87/32). Prefektom višjih in nižjih študijev zapoveduje buden nadzor nad javnimi mesečnimi razpravljaji in skrben pregled vsega, kar se javno deklamira v kolegiju ali zunaj njega (*Ratio* 26/16, 29/28). Spodbuja prirejanje deklamacij med posameznimi razredi (*Ratio* 107/33) in natančno predpisuje čas, ki je v posameznih razredih namenjen vaji v nastopanju (npr. *Ratio* 114/2–3, 124/2). Učenci nižjih razredov, ki še niso bili tako vešč latinščine, so se v nastopanju urili z javnimi prebiranji besedil (*Ratio* 169/6). Lepa priložnost za javne deklamacije ali dialoge je bilo tudi vsakoletno podeljevanje nagrad najboljšim učencem (*Ratio* 88/35).

Če si ob prebiranju nalog posameznih funkcij v jezuitskem redovnem in šolskem ustroju lahko ustvarimo dokaj celovito sliko o vlogi javnih deklamacij, razpravljaj in prebiranj, pa so zapisi o vlogi dramatike manj povedni. Najobsežnejša in najbolj jasna jezuitska opredelitev dramatike je podana v navodilih rektorjem kolegija (*Ratio* 20/13), kjer je zapisano, da mora biti snov tragedij in komedij sveta in pobožna, da dejanjem ne sme biti pridanega nič nelatinskega ali nedostojnega oz. neprimernege. V uprizoritvah ne smejo nastopati ženske. Napisane morajo biti v latinščini in uprizorjene redko, torej le ob posebnih priložnostih.<sup>9</sup> O razredu retorike izvemo, da so pripravljali tudi za javnost zaprte, privatne prizore ter dialoge (*Ratio* 120/19) in da so tudi njihove redne mesečne deklamacije v šolski avli ali cerkvi lahko vsebovale primesi dramske igre (»declamatoria actio«, *Ratio* 120/17). Študente teologije in filozofije so spodbujali k oblikovanju posebnih prireditev ob pomembnejših cerkvenih praznikih (božič, velika noč, binkošti), ki so lahko prerasle v manjše uprizoritve. V tem primeru so morali poskrbeti za primerno opremo in uprizoritev pospremiti z ustrežno razlago (dodati prolog in epilog). Vse to so seveda morali dati prej v pregled nadrejenim (*Ratio* 162/8–9, 164/4). Na drugih mestih izvemo predvsem tisto, kar je bilo na področju dramatike za jezuite nesprejemljivo. Zunanjim učencem (tistim, ki niso bivali v kolegiju) so prepovedovali udeležbo pri javnih spektaklih in igrah, ogled komedij, prav tako ti niso smeli brez predhodnega dovoljenja učitelja ali prefekta gimnazije igrati v zunanjih predstavah (*Ratio* 110/41, 154/13). Tovrstne dogodke so postavljali ob bok drugim prepovedanim rečem (npr. javnim dogodom, ki so jih pripravili heretiki; usmrčitvam in mučenju obdolžen-

<sup>9</sup> »Tragoediarum, & Comoediarum, quas nonnisi latinas, ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit, ac pium: neq. quicquam actibus interponatur, quod non latinum sit, & decorum; nec persona vlla muliebris, vel habitus introducatur.« (*Ratio*, 20/13)

cev ipd.). Čeprav so opisana določila na prvi pogled zelo omejujoča, je treba poudariti, da so se z leti vendarle precej omehčala. To lepo pokaže primerjava posameznih izdaj *Načrta in ureditve študija Družbe Jezusove*. Jezuiti so v letih 1582–1599 v dramski dejavnosti prepoznali pomemben vzgojni, duhovni in reprezentativni značaj in ji namenjali vse več prostora (prim. Metz 762–764). Podobno kot se je omehčal njihov pogled na gledališče, se je postopoma preoblikoval tudi njihov sprva odklonilen odnos do glasbe in plesa (Škulj 105–106, 113).

Eden izmed ciljev jezuitskih dramskih predstav je bilo urjenje učencev v javnem nastopanju, saj so tako lahko svoje med poukom pridobljeno retorično znanje uporabili v praksi. Ob tem se nam zastavi vprašanje, kako je potekal pouk retorike in kakšno znanje so si tekom let pridobili na tem področju. Retoriki so se podrobneje posvetili v zadnjem razredu gimnazije, pred tem pa so si v prvih štirih razredih pridobili podrobno slovnično in sintaktično znanje latinščine ter se učili tudi grščine. Seznanili so se z osnovami metrike in postopoma spoznavali metafore. Vzporedno s tem so prebirali besedila latinskih in grških avtorjev, začeli so z lažjimi in postopoma prešli na prebiranje težjih (prim. *Ratio* 112–143). Ko so se dodobra naučili latinščine in pridobili splošno znanje o grški ter latinski kulturi, so v petem, tako imenovanem poetikalnem ali humanitetnem razredu postopoma začeli spoznavati osnove retorike in se postopoma uvedli v Ciprijanova retorična pravila. Izbranega retoričnega sloga so se učili s prebiranjem »dobrih in izbranih« avtorjev, med katere so po jezuitskem mnenju sodili Cicero (zlasti njegovi moralno-filozofski spisi in njegovi govori), Cezar, Salustij, Livij in Kurcij (njihovi zgodovinski spisi), Vergilij (prečiščeni in izbrani odlomki iz *Eneide* in *Eklog*) in Horacij (*Ode*, *Elegije*, *Epigrami*). Od grških avtorjev so prebirali izbrana besedila Izokrata, Krizostoma, Bazilija Velikega, Platona, Plutarha, Gregorja Nazianskega idr. (prim. *Ratio* 122–128). Zadnji gimnazijski razred je bil namenjen temeljitemu učenju retorike. Glavna cilja sta bila dva: usvojiti retorična pravila ter se priučiti dobrega retoričnega sloga. To je v praksi pomenilo, da so se učili v šoli pridobljeno znanje izražati v vsebinsko lepo zaokroženi celoti in ga (javno) podati v za izbrano vsebino primerni govorniški obliki. Pri tem je učitelje retorike usmerjal jasen in nedvoumen učni program, ki je natančno opredeljeval naloge učitelja retorike in cilje, ki naj bi jih njegovi učenci dosegli (prim. *Ratio* 112–121). Učitelji retorike so morali skrbno bdeti nad učenci, pregledovati in popravljati njihove pisne izdelke in precejšnjo skrb posvečati tudi urjenju spomina učencev (*Ratio* 114/3, 114–115/4). Natančno je bilo tudi predpisano, kakšne retorične spretnosti so

morali učenci usvojiti in kako so jih učitelji usmerjali k temu (npr. *Ratio* 115/6–118/10).

Ker so jezuiti vzor odličnega govorniškega sloga videli v Ciceronu, so v razredu retorike v okviru pouka latinščine prebirali zlasti njegova besedila. Pri grščini, ki so ji namenili eno uro dnevno, so brali predvsem Aristotela, poleg njega pa še Demostena, Platona, Tukidida, Homerja, Hezioda in Pindarja. Da pa osvojeno retorično znanje in priučen retorični slog nista ostala skrita v razredu, so jezuiti spodbujali nastope pred drugimi razredi (*Ratio* 107/33), javne deklamacije (*Ratio* 119/6, 120/17), manjše dramske nastope (*Ratio* 120/19) in letne večje predstave (*Ratio* 20/13). Tako iz *Konstitucij* kot iz *Načrta in ureditve študija* je mogoče razbrati, da je pomembno vlogo pri uspešnosti njihovih učencev v javnih nastopih odigralo tudi spodbujanje tekmovalnosti (tako znotraj posameznih razredov kot med razredi), ki so ji jezuiti pripisovali velik vzgojni pomen (*Ratio* 87/33, 106–107/31, 107–108/34, 118/12, 126/7, 133/10, 143/9). Zato ne preseneča, da so bile večje jezuitske dramske predstave navadno uprizorjene ob koncu šolskega leta in bile združene s podelitvijo nagrad najboljšim učencem posameznih razredov. Pogosto so namreč perioham (jezuitskim gledališkim listom s povzetki vsebine drame in včasih tudi s sezname nastopajočih) dodani še sezname najboljših učencev v posameznem šolskem letu.<sup>10</sup> Ohranjena rokopisna dramska besedila Avstrijske jezuitske province kažejo, da je bila podelitev nagrad nemalokrat inkorporirana v sklepni del igrane predstave (v kakšno izmed sklepnih scen, pred ali v epilog).<sup>11</sup>

<sup>10</sup> V Semeniški knjižnici v Ljubljani sta se v Dolničarjevi zbirki *Miscellanea* ohranila dva samostojno natisnjena seznama najboljših učencev, in sicer za leti 1704 in 1705 (SK, Dolničar, *Miscellanea* III/22,24), en tovrsten seznam (za leto 1712) pa je organski del ohranjene periohe za dramo *Caecilia in et cum Valeriano*, 1713 (SK, Dolničar, *Miscellanea*, IV/23). Sezname najboljših ljubljanskih učencev v letih 1722–1726 so se ohranili tudi v dodatkih dveh perioh, ki jih hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani, in sicer za predstavi *Ovinus Gallicanus* (1725) in *Artaburius* (1727).

<sup>11</sup> Npr. HHStA, AT-OeStA/HHStA SB Auersperg XXVII-90-90 (*S. Pancharius Martyr*, 1655): besedilo za podelitev nagrad je umeščeno na konec drame; AT-OeStA/HHStA SB Auersperg XXVII-90-91 (*Certamen Pacis et Martis*, 1649): za sklepom je nakazano, da je sledila podelitev nagrad najboljšim učencem, besedilo podelitve pa ni ohranjeno; ÖNB, Cod. 13244 (*Herculis bivium, drama in quinque actibus*, s. a.): ob koncu drame, za petim dejanjem so zapisani distihi, ki so bili recitirani ob podelitvi nagrad najboljšim učencem (»Distributio praemiorum«), tem verzom sledi epilog drame; Cod. 13260 (*Fasciae infantis Dei*, 1671): besedilo za podelitev nagrad je bilo vključeno v zadnjo sceno (»Inductio ultima«); Cod. 13253 (*Damippus mercator, comedia in tribus actibus*, s. a.): zanimiv primer, v katerem se podelitev nagrad najboljšim učencem preplete z besedilom drame: podelitev nagrad uvede dialog (»Continuatio dialogi cum promotione«, 22r–v), s katerim se začne podelitev nagrad (»Pro distribu-

## **Teoretska opredelitev jezuitske dramatike v jezuitskih poetikah**

Jezuiti so se gledališča oprijeli skoraj istočasno z odločitvijo, da se posvetijo tudi šolstvu. Za uvajanje šolskih predstav sprva niso razvili lastne teoretične osnove, saj so izhajali iz antične in humanistično-renesančne dramske poetike. Pri uvajanju šolskih dramskih predstav so si pomagali z že preverjenimi dramskimi avtorji in njihovimi besedili. Med najpriljubljenjšimi dramami so bile *Euripus* frančiškana Livina Brechta (1502/3–1560), *Hecastus* Georga Macropedija (1487–1558), *Homulus* Jasperja Gennepa (ok. 1500–1564) in drama *Acolastus*, ki jo je napisal protestant Gulielmus Gnapheus (1493–1568). Posegali so tudi po antičnih, deloma prečiščenih, Terencijskih in Plavtovih dramah (Wolf 176–177; Tilg 187–189; Metz 762). Šele pozneje so glede na svoje vsebinske potrebe in cilje, ki so jih z dramatiko želeli doseči, postopoma začeli razvijati svoja dramska in gledališka načela.

Čeprav so se njihove poetike zvesto naslanjale na Aristotela in Horacija, pa to za opredelitev njihove dramske dejavnosti ne drži. V njej se kaže več odklonov od antične teorije drame in antičnih dramskih piscev. Jezuiti so poleg tragedije in komedije uvedli še mešani dramski zvrsti, t. i. tragikomedijo in tudi komitragedijo. Ob tej delitvi je treba opozoriti, da v jezuitski dramski praksi na oznako komedija naletimo večkrat tudi v primerih, ko se z vidika današnje dramske teorije zdi, da je v resnici šlo za tragedijo. To je posledica dejstva, da je imel izraz »komedija« v različnih časovnih obdobjih in v različnih prostorih drugačen pomen kot danes. V srednjeveški italijanski literaturi je izraz pomenil vsako pesnitev v ljudskem, tj. italijanskem jeziku. Španska književnost 16. in 17. stoletja si je pod »komedijo« predstavljala verzno dramo v treh dejanjih resne ali vedre vsebine, ki je bila (lahko) razdeljena na tri dni. Tematsko ozadje je lahko bilo zelo široko: od življenja visoke družbe do bibličnih in mitoloških tem. V romanskem prostoru je imela beseda »komedija« poleg ožjega še širši pomen in je pomenila tudi vsako vrsto dramske predstave nasploh. V francoski književnosti je vse od srednjega veka pa do 17. stoletja izraz »komedija« pokrival vsa dramska besedila, tako tragedije kot komedije. Najbližje današnjemu pomenu (kot »veseloigra«) se je izraz že od 16. stoletja dalje uporabljal v nemškem govornem prostoru (prim. Ogrin, »Kodikološki« 500).

---

tione Praemiorum«, 23r–24r); Cod. 13361 (*Staurophilus, drama sacrum in quinque actibus*, 1614): četrtemu dejanju drame sledi epilog, epilogu pa nato peto dejanje, v katerem so bile podeljene nagrade najboljšim učencem (15r–19r).

Kot posledica vseh teh vplivov, zlasti romanskega in francoskega, je do raznolike uporabe pojma »komedija« prihajalo tudi v jezuitskih vrstah.

Jezuiti se v svojih dramah niso strogo držali enotnosti časa ter prostora in v njih niso obravnavali le preprostih ter povprečnih oseb, s katerimi so se gledalci lažje poistovetili. To načelo antičnih dram je bilo skorajda nezdržljivo z nekaterimi tipi oseb, ki so jih jezuiti prikazovali v svojih dramah (npr. z mučenci). Enako težko je bilo zakonitostim antične dramske teorije slediti pri obdelavi bibličnih tem. Jezuitski dramatik so dramski zaplet bolj kot na dejanjih glavnega junaka gradili na njegovih značajskih potezah in njegovi dovtetnosti za dobro ali slabo. Poudarjanje vizualnih elementov, personifikacij kreposti ter grehov in vključevanje alegoričnih oseb je prav tako svojstven jezuitski pojav. Učinka dram niso povezovali le s kompozicijo zgodbe, ampak tudi z odrskimi efekti, ki niso bili nujno tesno povezani s samim besedilom (zbori, glasba, instrumenti, baletni in plesni vložki, emblemi, slike ipd.). Izrazito poudarjanje vizualnosti in vključevanje raznovrstnih čutov je bilo neobhodno povezano z jezikovnimi mejami jezuitskega gledališča. Le tako so namreč lahko ljudem povedali tisto, kar jim je latinščina zamolčala (prim. Bauer, »Multimediales« 198–201; Wolf 184).

Med prve, ki jih lahko štejemo med jezuitske dramske teoretike v nemškem govornem prostoru, spada Jakob Spannmüller – Pontanus (1542–1626) (Wimmer, »Jesuitendrama« 197). V svojem spisu *De Societate Jesu Progymnasmatum Latinitatis, sive Dialogorum* (1589) je izrazil prepričanje, da je treba jezuitsko gledališče nasloniti na humanistično dramo. Izpostavil je pedagoški in didaktični vidik dramskih predstav, njihovo vlogo pri urjenju javnega nastopanja in spomina. Pozabil ni niti na zunanji vidik gledališča: v njem je videl učinkovito zunanjo manifestacijo uspešnosti njihovega šolstva in reda nasploh (Metz 764–765). Pozneje je za tisk pripravil spis *Poeticarum institutum libri tres* (1594, 1600), ki mu je v drugi izdaji dodal še svoje lastne drame. V njem je pripravil pregled dramskih zvrsti, ni pa se posvetil zgradbi dram. Prav tako ni predstavil novosti jezuitskih šolskih predstav in ni načel vprašanj režije ter uprizoritve. Zdi se, da je bila njegova poetika namenjena že večjim dramske obrti. Poudaril pa je moč in učinek podob ter besed v drami in njihovo vlogo pri vzbujanju čustev gledalcev (Bauer, »Multimediales« 210–211).

Sočasno s Pontanom sta zametke opredelitve jezuitske dramatike pripravila Martin Delrio (1551–1608) in Antonio Possevino (1533–1601). Oba sta se naslonila na italijanske zglede. Prvi je svoj pogled predstavil v uvodu (»Prolegomena«) k izdaji Senekovih tragedij (*Syntagma tragoediae latinae in tres partes distinctum*), drugi pa v enem



izmed poglavij svojega dela *Bibliotheca selecta de ratione studiorum*. Delrio je prikazal zakonitosti grških in latinskih tragedij ter komedij in dramska pravila osvetlil s primeri iz antike. Pri tem se je naslonil zlasti na Antonija Minturna in preko njega posredno na Aristotela (Bauer, »Multimediales« 203). Prepričan je bil, da je treba izbiri snovi posvečati posebno pozornost, saj dramatiki in epiki ne pritiče isto gradivo, je pa kljub temu poudarjal tudi povezave med omenjenima zvrstema (204–205). Prednost dramatike je videl v nazornosti dogajanja, njeno glavno nalogo pa v tem, da v obravnavo snovi vključi vsa možna tehnična sredstva. Vse to z namenom, da bi vplivala na čute gledalcev in tako dosegla večji katarzični učinek kot bi ga samo z dejanjem (»actio«) in pripovedovanjem (»narratio«) (207). Trdil je tudi, da mora biti zgodba zamišljena tako, da lahko že sam dramski potek gane gledalce (204). Nekoliko se je posvetil opisu dela režiserja in vloge zborov v drami. Imel jih je za protiutež dramskega dogajanja, kot nekakšen okras drame, ki pripomore k vzvišenosti odrskega dogajanja. Zbori so pri njem dobili vlogo alegorične medigre (208–209).

Čeprav so se jezuitski režiserji k poudarjanju posebnih scenskih učinkov in vpeljavi drugih odrskih novosti začeli nagibati že v devetdesetih letih 16. stoletja, so ta svoje mesto v jezuitskih poetikah našla precej pozneje (Bauer, »Multimediales« 211). Prvi, ki je izrecno poudaril pomen glasbe, plesa ter scenskega aparata v drami in temu dodelil enako pomembno vlogo kot dramskemu dogajanju, je bil Alessandro Donati (1584–1640) (Erlach 62). Razširil je delokrog režiserjev: poleg oblikovanja predstave jim je izrecno poveril še skrb za postavitev odra, odrsko opremo, kostume, glasbene in plesne dodatke. Svoj pogled na dramo je predstavil v poetiki z naslovom *Ars Poetica sive institutionum artis poeticae libri III*. (1631, 1633). Trdil je, da za enotnost dogajanja zadostuje že enotnost cilja dramske zgodbe in da je lahko dramsko dogajanje razpeto čez več let. Prvi med jezuiti se je lotil preobrazbe vloge, ki so jo v antičnih dramah odigrali bogovi, in jih naredil vidne (Bauer, »Multimediales« 213–214).

Sredi 17. stoletja, ko se je jezuitska dramatika že dodobra uveljavila in na osnovi srednjeveške, humanistično-renesančne in protestantske gledališke tradicije jasneje izoblikovala lastno programsko usmeritev, je obširen teoretski in praktični pogled nanjo zasnoval Jakob Masen (1606–1681). Velja za najpomembnejšega teoretika jezuitske dramatike 17. stoletja. Svoj pogled nanjo je podal v tretjem zvezku teorije poetike z naslovom *Palaestra eloquentiae ligatae* (1657). Pisal je o snovi in obliki dramskega ustvarjanja (*De materia ac forma dramatum*) in o dramskem zapletu (*De implicationibus dramatum*). Teoretskemu delu razprave je

dodal šest vzorčnih primerov dram, napisanih v različnih zvrsteh (Erlach 43). V svoji teoretski zasnovi drame je na široko odprl vrata alegorijam, personifikacijam in emblemom. Izhodišče za to je bilo njegovo prepričanje, da je podoba (*imago*) čutna ponazoritev neke ideje in kot taka vir za izbiro snovi (*inventio*). Na podlagi odnosa med podobo (*imago*) in snovjo v drami (*res*) je določil tri tipe dramske zgodbe: verjetno (*verisimile*), resnično (*veri significativum*) in mešanico prvih dveh (*verisimile et veri significativum*) (Bauer, »Multimediales« 216–217). V prvo kategorijo je štel predstavitve zgodovinskih dogodkov in procesov; v drugo alegorično predelavo zgodovinskih in naravnih dogodkov; v tretji pa se prepletata dve pomenski ravni, zgodovinsko in alegorično dogajanje. Tretjo je, v skladu z v baroku uveljavljenim »stilus argutus« (tj. conceptizem), imel za ideal in glavno vodilo jezuitskega dramskega ustvarjanja (Bauer, »Multimediales« 217; Erlach 63). Tako je v drami združil embleme, simbole, prisposodbe, parabole, alegorije in metafore (Bauer, »Multimediales« 216).<sup>12</sup> Nekateri raziskovalci jezuitske dramatike Masnu očitajo, da so zato jezuitske drame postale preveč zapletene, tako rekoč »zakodirane«, in kot take razumljive zgolj izobraženim gledalcem (Szarota 11; Bauer, »Multimediales« 218–219). Drugi pa so mnenja, da Masnove teoretične zasnove ne odslikavajo nujno dejanskega stanja in da so bile verjetno predstave, kar potrjujejo tudi nekateri ohranjeni primerki, v praksi manj zapletene in lažje razumljive. Tako režiserji kot učitelji v šoli so namreč bili v stalnem stiku z učenci (tj. igralci) in preko njih tudi z gledalci (Erlach 64).

Masen je režiserjem dram predlagal, naj antične zборе zamenjajo z živimi slikami, izraženimi z glasbenimi, plesnimi in baletnimi dodatki. Verjel je namreč, da kombinacija vizualnih in slušnih efektov zagotavlja estetski užitek in deluje blagodejno na človeško dušo (Bauer, »Multimediales« 216, 218). Čeprav je v skladu z Aristotelom in Horacijem poudaril dvojni cilj dram, ugajanje (*delectatio*) in očiščenje čutov (*purgatio affectuum*), je v resnici bistvo drame videl zlasti v čustvenem očiščenju in moralnem popolnjenju (*katharsis*). Razvedrilno vlogo je omenil le na kratko (Erlach 46, 50–51). Natančno je razdelal dramske zvrsti: kot enakovredni tragediji in komediji je definiral tudi tragi-komedijo (s srečnim koncem) in komitragedijo (z žalostnim koncem) (Erlach 57–58). V tragediji je bolj kot prebujanje poudarjal kontrolo čustev in opozarjal na njeno »prečiščevalno« vlogo (50). Izoblikoval

<sup>12</sup> Teoretsko osnovo emblemov je Jakob Masen podal v spisu *Speculum imaginum veritatis occulta*, ki je prvič izšla leta 1650 (Mertz in Murphy 153; Bauer, *Jesuitische* 461–462).

je nov tip tragičnih junakov. Namesto junakov srednjega razreda, s katerim se je lahko vsakdo poistovetil, je uvedel idealne junake. Le tako je lahko teoretsko opredelil tragedije z mučeniško tematiko in na oder postavil »netragične« junake: krepostne in osvobojene negativnih čustev. Ti so gledalce učili, kako prezirati negativna čustva, ne pa, kako iz njih rasti in se učiti (52). Posledično je v njegovi teoretski zasnovi tragedije prevladala želja po »docere« in manj po »delectare« (53). Enako kot pri tragediji je tudi v komediji poudarjal pomen katarze (prav tam). Dvignil je ugled v komedijah upodobljenih oseb: namesto zgodb slabih je priporočal zgodbe preprostih ljudi (56). Na glasbo je gledal kot na zunanji okras drame (61). Pripisal ji je posebno vlogo pri prebujanju čustev gledalcev in možnost vplivanja na njihovo voljo (Erlach 62; Bauer, »Multimediales« 218). Posebej primerna se mu je glasba zdela za tiste dele drame, ko so gledalci obmolknili, t. i. *scena muta*, da je poudarila tisto, kar je režiser hotel povedati z molkom (Erlach 60).

Veliko bolj se je o pomenu glasbe za jezuitske dramske predstave v svojem spisu *Musurgia universalis* (1650) razgovoril Athanasius Kircher (1602–1680). Pripisuje ji izrazito sposobnost, da gane in prevzame poslušalce ter vpliva na njihove duše (*animos movere*), medtem ko njene poučevalne in razvedrilne vloge skorajda ne omenja (Erlach 82–83; Bauer, »Multimediales« 222). Pripisuje ji dvojno vlogo: hvaljenje Boga in razveseljevanje ljudi. Pri prvi poudarja njen vzgojni, pri drugi pa hedonistični element (Erlach 81). Pri tem je zanimivo, da se je pri podajanju teoretskega ozadja in pomena glasbe naslonil na njene analogije z retoriko. Obema je priznaval moč, da usmerita človeško dušo v zeleno smer, a je hkrati trdil, da je glasba nekoliko v prednosti, saj ima v primerjavi z govorom na voljo več izraznih možnosti: kombinira lahko harmonijo, metrum, ritem, inštrumente in besede (Bauer, »Multimediales« 225). Glasbi je pripisoval tudi večjo zdravilno oz. terapevtsko moč (Erlach 94). Ker je bilo v antični dramski teoriji različnim tonskim načinom pripisano različno učinkovanje, je tudi Kircher poudarjal pomen izbire pravega tonskega načina. Menil je, da mora biti ideja oziroma tema glasbene kompozicije usklajena z občutkom, ki ga skladatelj želi vzbuditi. Pisal je tudi o dramski glasbi (*stylus theatralis, stylus dramaticus*), a je imel pri tem v mislih predvsem njeno vlogo v italijanski operi njegovega časa, na jezuitsko šolsko gledališče se ni osredotočal. Ločeval je tri podzvrsti dramske glasbe: recitativni, korni in praznični ali plesni (tj. *hyporchema*) slog, ki so se med seboj razlikovali po številu glasov, načinu izvajanja (vokalno, inštrumentalno, mešano) in vključenosti plesnih vložkov (Bauer, »Multimediales« 223; prim. Erlach 105–110). Podobno kot Masen je glasbo v gledališču imel za spremljevalni

element, ki je v službi dramske celote. Pomembno se mu je zdelo, da je blizu poezije, povezana z verzim metrom in tesno navezana na odrsko dogajanje (Bauer, »Multimediales« 224; Erlach 110). Menil je, da so glasbeniki njegovega časa v primerjavi z antičnimi nekoliko v prednosti. Na voljo so imeli več izraznih možnosti, k čemur je pripomogla tudi izpopolnjenost glasbenih inštrumentov (Bauer, »Multimediales« 224). Kircherjeva teoretska osnova se je v jezuitski dramski praksi 17. in zgodnjega 18. stoletja kazala v tesni povezavi vizualnih (emblemi, rekviziti, scena) in glasbenih (vokalnih ter inštrumentalnih) elementov z dramskim besedilom (226).

Ob boku Jakoba Masna in Athanasia Kircherja je treba omeniti tudi Nicolausa Avancinija, ki je sredi 17. stoletja na Dunaju uvedel t. i. »Ludus Caesareus«, cesarske igre, v katerih je povečeval habsburško vladarsko rodbino in njihove vrline, ki jih je poudaril s pomočjo alegorij. Šlo je za obsežne predstave, s številnimi nastopajočimi in bogato opremo. Njegova najbolj znana tovrstna drama je *Pietas victrix* (Coreth 5, 11).<sup>13</sup> On in njegovi sodobniki so za odrsko uprizoritev pripravljali biblične, zgodovinske in legendarne teme (Wolf 187–190). Predstave so obogatili glasbeni in baletni vložki, popestrili pa so jih bogati scenski učinki. Pozneje, ko se je jezuitsko dvorno gledališče moralo umakniti italijanski operi in klasični francoski drami, se je njihova dramska dejavnost vrnila na odre njihovih šolskih gledališč in v delokrog njihovih kongregacij (Wimmer, »Jesuitendrama« 197).

Generacijo pozneje kot Masen je o pomenu podob in poetiki sinestezije pisal Claude-François Menestrier (1631–1705). Njegovo, izvorno v francoščini pisano delo o »filozofiji podob« (1682), je pozneje izšlo tudi v latinski različici *Philosophia imaginum id est sylloge symbolorum amplissima* (1695). Oprl se je na Masnovo teorijo podob in jo razširil v široko ter natančno razdelano t. i. poetiko sinestezije. Poudaril je pomen kombinacije različnih podob v dramski kompoziciji, ki zaposlujejo čute, razum, spomin in domišljijo (Bauer, »Multimediales« 219). Posebno izrazno moč in učinkovitost je pripisoval emblemom: predvsem zaradi odnosa med podobo in besedilom, ki je izražen v njih. Prepričan je bil, da lahko zaradi tega emblemi hitreje in učinkoviteje vplivajo na duše gledalcev kot pa upodabljaljoča umetnost in govor vsak zase (220–221).

Uvid v jezuitsko teorijo dramatike 18. stoletja nam odstira delo Franza Langa (1654–1725) z naslovom *Dissertatio de actione scenica*, ki je izšlo postumno leta 1727. Svoje teoretske poglede na jezuitsko gledališče je že pred tem podal tudi v predgovorih k izdajam svojih meditativnih dram:

<sup>13</sup> Prim. izdajo te drame, ki jo je uredil Mundt: *Pietas victrix – Der Sieg der Pietas*.

*Considerationes »Ad normam sacrorum Execitiorum S. P. Ignatii«* (1717), kjer se je bolj kot na humanistično in klasicistično teorijo drame naslonil na retorično teorijo o afektih (Bauer, »Multimediales« 229–230). Izpostavil je zlasti meditativno dramatiko, s katero je skušal nagovoriti vse čute gledalcev. Poudarjal je njen pastoralno-teološki vidik (229) in vanjo vključil tudi glasbo in alegorije. Izoblikoval je t. i. kongregacijska gledališča. To so bile meditativne drame, ki so jih pripravljali v okviru jezuitskih kongregacij in bratovščin (Wimmer, »Jesuitendrama« 197). Za razliko od Masna, ki se je poglobil predvsem v pesniško-literarni vidik dramskega ustvarjanja, se je Lang v spisu *Dissertatio* posvetil zlasti praktičnim problemom scenskega ustvarjanja. Odklanja baročno razkošnost in spodbuja kreativnost ter domišljijo, saj meni, da se zelene učinke da doseči tudi s skromnimi sredstvi. Poudarja, da je gledališče namenjeno vsem (Erlach 75–76; Wolf 181, 196). Po njegovem mnenju je odločilen učinek, ki ga drama vzbudi pri gledalcu, zato je zanj bistveno, da dramska dejavnost sledi duhu časa in okusu publike (Erlach 66, 76). Ob tem seveda ne spodbuja k popolnemu odklonu od uveljavljenih pravil, ampak previdno prilagajanje le-teh (Erlach 71), in sicer tako, da se ob tem ne izgubi izpred oči moralnega kompasa (Bauer, »Multimediales« 233). Tudi sproščujoča in zabavna plat dramskih predstav se mu zdi povem legitimna (Erlach 78). Je izrazit praktik in pragmatik, zato pri vpeljevanju svojih predlogov in oblikovanju nasvetov misli tudi na objektivne vidike dramskega ustvarjanja (nepopolnost učiteljev in učencev, navaja predloge za reševanje možnih težav in zapletov) (66, 72). Poudari, da dramske igre niso same sebi namen: gledalcem morajo ugajati, vplivati na vse njihove čute (Bauer, »Multimediales« 232) in v njih prebuditi zelena čustva. V ustvarjalnem procesu nastajanja dram zasleduje t. i. častivredni užitek (*honesto delectatio*), poučna nota pri njem ostaja drugotnega pomena. Verjame namreč, da je več od moraliziranja vredno to, da se gledalec ob gledanju predstave dobro počuti (Erlach 67). Za lažje sledenje dogajanju na odru se mu zdi pomembno, da je drama razčlenjena podobno kot govor – na štiri dele (*protasis, epitasis, katastase, catastrophe*) (68). V skladu s prepričanjem sv. Ignacija vidi v čutih »vrata do duše« (*Sensus enim porta sunt animi*), zato zelo poudarja čutno komponento gledališča in učinek, ki ga gledališka igra vzbudi pri gledalcih (69). Prepričan je, da je to najlažje doseči s primernim, čim bolj naravnim gibanjem na odru, z očesnim stikom, lepim in umerjenim govorom (niti preveč monotonim niti s preveč poudarki). Veliko pozornosti namenja tudi kostumom in rekvizitom, da bi preko njih jezikovnim mejam navkljub gledalcem omogočil razumevanje

dogajanja na odru (Erlach 68; Wolf 184, 196).<sup>14</sup> V teoretski zasnovi dramskih zvrsti v glavnem sledi tradiciji (Aristotel, Masen), le da izhaja iz njihovih družbenih vlog: komedija naj bi ljudi spodbujala k vedrini, tragedija pa naj bi omogočala dobro vodenje države in ljudi odvrčala od hudodelstev. Droben odklon je mogoče zaslediti pri definiciji komedije, ki jo opredeli kot povezavo zasebnih in meščanskih zadev brez nesrečnih zapletov (Erlach 71). O vlogi glasbe v gledaliških predstavah se podrobneje ne opredeli (69, 74).

Tekom 18. stoletja se je jezuitska dramatika omejila na odre jezuitskih šolskih gledališč. Dramske predstave so bile v pristojnosti šol (učiteljev retorike in poetike) in kongregacij. Pogosteje kot pred tem je latinščino v predstavah zamenjala nemščina. Med vidnejše avtorje tega obdobja štejemo Franza Neumayrja, Antona Clausa, Ignaza Weitenauerja in Andreasa Friza (Wimmer, »Jesuitendrama« 197). Med zadnjimi teoretiki jezuitskega gledališča je treba izpostaviti prvega izmed tukaj naštetih, Franza Neumayrja (1697–1765), ki ga je racionalistična paradigma znanosti in umetnosti v njegovem času tako prevzela, da si je prizadeval za razumsko rekonstrukcijo dramske strukture na podlagi silogizma (Bauer, »Multimediales« 234, 236). Po njegovem mnenju je glavni namen glasbe, dialogov in emblemov v tem, da vsestransko in večplastno ponazorijo tisto, kar se v drami dokazuje in prikazuje. Njihovo vlogo torej povezuje s tisto, ki jo ima ponazoritev (*evidentia*) v govoru. Ločuje med dialogi in igrami (235). Zborom daje nalogo, da razglašajo splošno resnico s področja teologije in etike, dejanjem v drami pa, da to resnico ustrezno ponazorijo. Priporoča preproste in kratke uprizoritve, z logičnim scenskim dogajanjem, brez nepričakovanih preobratov in s preprostim scenskim aparatom (234). Bistveno se mu zdi, da imajo ustvarjalci pred seboj moralno-filozofski cilj, ki ga želijo doseči in se nato v skladu z njim trudijo ganiti gledalce, jih privedi do moralnega poboljšanja in jih osvoboditi negativnih občutij (235). Enako kot Kircher je ob opredeljevanju nalog dramskih ustvarjalcev izhajal iz retorike, pri čemer je menil, da so ti, v primerjavi z govorniki, v prednosti, saj si lahko pomagajo s podobami in glasbo: z eksempli upodobijo potek dokazovanja, z glasbo pa ga podkrepijo (prav tam).

Kot je mogoče videti iz ohranjenih jezuitskih virov (letopisov posameznih kolegijev<sup>15</sup> in letnih poročil Avstrijske jezuitske province, t. i.

<sup>14</sup> Kolikšen pomen je Lang dajal alegorijam in pravilnemu razumevanju le-teh kaže njegov abecedni seznam alegorij (»Imagines symbolicae«), ki zavzema zadnjo tretjino njegove *Dissertatio de actione scenica* (Wolf 196, op. 70).

<sup>15</sup> V letopisu ljubljanskega kolegija je zadnja dramska uprizoritev omenjena v letu 1763 (NUK, Ms 1544, *Annua Collegii Labacensis*, 355–356).

*Litterae annuae*) in obstoječih popisov jezuitskih uprizoritev,<sup>16</sup> so jezuiti pri gledališki dejavnosti v šolskih in kongregacijskih okvirih vztrajali vse do leta 1773, ko je bil red razpuščen, ponekod pa tudi še nekoliko dlje. To dejstvo nekoliko preseneča, saj je znano, da je Marija Terezija leta 1761 dramske predstave v jezuitskih šolah prepovedala (Hadamowsky 29).<sup>17</sup> Prepoved predstav in ukinitve reda v praksi seveda nista mogli biti tako prelomni, kot se zdi na prvi pogled. Jezuitske šole so namreč v omejenem obsegu delovale tudi po ukinitvi reda, na omembe predstav v kolegijih pa naletimo tudi še po uradni prepovedi.<sup>18</sup> Zato nas Goethejevo pričevanje o jezuitski predstavi v Regensburgu septembra 1786, ki ga je zapisal v svojem *Italijanskem potovanju (Italienische Reise)*, pa čeprav gre za nekdanje ozemlje Avstriji sosednje jezuitske province, ne preseneča tako zelo (Bauer, »Multimediales« 237–238).

### **Jezuitska dramatika kot naslednica srednjeveške duhovne drame in humanističnega šolskega gledališča**

Jezuiti so sledili zgledu protestantov, ki so v šolskem gledališču, vzniklem iz humanistične drame, videli idealno sredstvo za dosego etičnih, didaktičnih in verskih ciljev. V gledališču so prepoznali širok spekter orodij, za katere so menili, da jim bodo v pomoč pri njihovem šolskem in dušno-pastirskem delu. Zdelo se jim je odlično sredstvo za zunanjo reprezentacijo njihovega dela in prizadevanj. Niso se naslonili zgolj na humanistično dramo, ampak so izhajali tudi iz tradicije srednjeveške duhovne drame (božične, pasijonske in velikonočne igre, igre vezane na telovo in binkošti). Na razvoj njihove dramatike so vplivale tudi katoliške verske igre, ki so nastajale na področju današnje Nizozemske (Metz 757–758).

Duhovni temelj jezuitske dramatike so, tako kot vse druge njihove dejavnosti, predstavljale *Duhovne vaje*<sup>19</sup> ustanovitelja reda jezuitov,

<sup>16</sup> Npr. Drozd, *Schul- und Ordens theater* 236–242 (popis uprizorjenih dram v Celovcu v letih 1749–1771); Valentin, *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande*, 2. zv., 931–950 (popis uprizorjenih dram v nemškem govornem prostoru v letih 1770–1773); Graf, *Das Grazer Jesuitendrama* 96.

<sup>17</sup> Odlok o prepovedi so omenili tudi v letopisu ljubljanskega kolegija: NUK, Ms 1544, *Annua Collegii Labacensis*, 330, 355.

<sup>18</sup> Valentin, *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande*, 2. zv., 872–950 (popis uprizorjenih dram v nemškem govornem prostoru v letih 1761–1773).

<sup>19</sup> Duhovne vaje Ignacija Lojolskega obsegajo trideset dni. Potekajo v tišini, enkrat dnevno je predviden pogovor z vodjo. Za vsak dan je predvidenih več premišljevanj in meditacij o grehu in biblični tematiki (prvi teden: meditiranje in kontempliranje o grehu; drugi teden: Kristusovo življenje do cvetne nedelje; tretji teden: Kristusovo

sv. Ignacija (Wolf 175). Njihov glavni cilj je bila trajna osebna duhovna rast. Ljudi so spodbujale k prepoznavanju božjega delovanja v svetu. Na teh dveh temeljih so jezuiti gradili vsa svoja poslanstva, iz njih so izhajali tudi pri vpeljevanju dramske igre v šolski sistem. Kompozicijski princip in notranja dramaturgija njihovih uprizoritev je izhajala iz želje vplivati na čute gledalcev in njihovo domišljijo. Pri tem so si v veliki meri pomagali z vizualnimi elementi (Aymoré 69–70). Vizualnost, gledanje ter opazovanje, ne le s telesnimi, ampak tudi z duhovnimi očmi, je v *Duhovnih vajah* poudarjal že Ignacij Lojolski. Izpostavil je pomen zmožnosti predstavljanja, kar je sam imenoval kot »gledanje z očmi domišljije«. V meditacijah in kontemplacijah ni zaposloval le oči, ampak je želel pridobiti dejavnost čim večjega števila čutov<sup>20</sup> in postopoma doseči sodelovanje vseh petih (t. i. »pet čutov domišljije«): vida, sluha, vonja, okusa in tipa (Lojolski 121–125). Ignacijeva pre-mišljevanja so bila zgrajena po enotnem principu: po uvodni molitvi tisti, ki dela duhovne vaje, najprej premišljuje prizorišče teme in si nato v duhu predstavlja biblične osebe na njem: njihovo govorjenje in ravnanje. Ko premišljevanje nagovori njegovo srce ter dušo in ga potolaži, nastopi trenutek za meditacijo (Wolf 175). Ni namreč pomembna količina znanja in razlage, ampak notranje čutenje, »kajti duše ne nasiti in ne zadovolji obilnost znanja, temveč notranje čutenje in okušanje stvari« (Lojolski 2). Po končani molitvi sledi refleksija premišljevanja. Na Ignacijevo spodbudo k pozitivno naravnani celostni meditaciji, ki združuje čutne in duhovne zaznave, je mogoče gledati tudi kot na neke vrste duhovno dramo. Velja tudi obratno: tako za igralce kot za gledalce jezuitskih predstav je bila snov, ki se je igrala na odru, spodbuda za meditacijo (Sudbrack 100–103). Zato ne preseneča, da *Načrt in ure-ditev študija Družbe Jezusove* (kot je bilo predstavljeno zgoraj) izpostavlja predvsem »sveto in pobožno snov« dramskih iger (»Tragoediarum, & Comoediarum [...] argumentum sacrum sit, ac pium«) in spodbuja igrane dramske prizore ob pomembnejših cerkvenih praznikih.

---

trpljenje; četrti teden: Kristusovo vstajenje in vnebohod) (Lojolski 1–5). Kot je poudarjeno v uvodu, se kljub temu, da so premišljevanja natančno predpisana, morajo po presoji vodje duhovnih vaj prilagajati sposobnostim in duhovnim potrebam tistega, ki se jih je lotil (Lojolski 4–20).

<sup>20</sup> Prim. npr. prvoosebne izraze v kontemplacijah 1. dneva drugega tedna *Duhovnih vaj*: »gledam«, »zrem«, »bom opazoval«, »poslušam«, »opravim pogovor«, »premislim«, »bom gledal z očmi domišljije«, »motril«, »naredim se za«, »jim strežem v njihovih potrebah, kot da sem tam navzoč«, »se obrnem vase«, »kontempliral bom«, »se zamislim«, »obrnem v duhovno korist«, »občutim spoznanje«, »s sluhom sprejemam«, »vonjam in okušam s čuti vonja in okusa«, »s tipom se dotaknem« itd. (Lojolski 101–131).



Dejstvo, da so jezuiti dramatiki prostor namenili predvsem v dokumentu, ki je urejal njihovo šolstvo, še dodatno potrjuje, da so ji pripisovali predvsem didaktični ter vzgojni pomen in da so v njej videli odlično sredstvo za svoje dušnopastirsko delo ter katehezo širšega verskega občestva. Izkazala se je tudi kot odličen način zunanje prezentacije uspešnosti njihovega dela na omenjenih področjih, saj so njihove gledališke predstave privabile veliko gledalcev različnih slojev (Škerlj 148–149). Pripravljanje šolskih predstav je odlično dopolnilo cilje, h katerim je težilo njihovo gimnazijsko šolstvo: učence je spodbujalo k dejavni uporabi retoričnega znanja, ki so ga pridobili med šolanjem, jih učilo javnega nastopanja, in jim, če je šlo za verske predstave, približalo vsebino in bistvo cerkvenih praznikov (152–153). Če gledamo na jezuitsko dramatiko v celotnem obdobju od ustanovitve do ukinitve reda, se nam na prvi pogled v svojih bistvenih smernicah zdi dokaj enovita in to kljub dejstvu, da ni imela enotnih teoretskih osnov. Če pa pogledamo pobliže, ugotovimo, da gre v resnici za zelo raznolik pojav. Njena enovitost se kaže v primatu latinščine, razširjenosti po celotnem geografskem področju (tudi zunaj Evrope), ki so ga s svojim delovanjem zaznamovali jezuiti, in v vzpostavljeni izmenjavi tem ter dramskih besedil med kolegiji in tudi med provincami (Metz 778). Raznolikost se kaže tako v zvrstnem, vsebinskem in poetološkem kot izvedbenem (teatrološkem) vidiku, prav tako raznolike so bile priložnosti, ob katerih so drame uprizarjali (Tilg 185–186). Zanimivo je, da so te razlike vidne že znotraj krajših časovnih intervalov, s perspektive celotnega obdobja obstoja jezuitske dramatike pa so te še toliko večje.

Predstave so v jezuitskih kolegijih uprizarjali vsaj enkrat letno, pogosto pa večkrat. Dramska besedila so največkrat nastajala sproti, pisali so jih profesorji, ki so bili zadolženi za uprizoritev ob določeni priložnosti (Wolf 176). Ker so bila dramska besedila napisana predvsem kot pripomoček za pripravo uprizoritve, so večinoma ostala v rokopisu in se izgubila. Natisnili so le besedila vidnejših jezuitskih dramatikov in teoretikov te zvrsti. Obstaja velika verjetnost obstoja rokopisnih arhivov preteklih predstav posameznih kolegijev, kar lepo izpričuje Schönlebnov zapis v dnevniku šolske prefektуре v Ljubljani (*Diarium praefecturae scholarum*), in sicer v dodatku *Collectanea ex annis praeteritis spectantia ad Gymnasii Labacensis historiam*, kjer popiše dogodke iz let 1602–1638. Ko omeni predstavo o sv. Martinu, škofu v Toursu, navede, da so jo vzeli »iz arhiva« (»ex archivio Collegij accepta«).<sup>21</sup> Ker je šlo za neke vrste »delovne« arhive, so se najverjetneje že tekom

<sup>21</sup> ARS, SI AS 1073, I/31r, 296v.

nastajanja ter uporabe raztresli. Predpostavljamo namreč lahko, da so se nekatera dramska besedila skupaj s patri selila iz kolegija v kolegij. Ko je bil red ukinjen, so se v najboljšem primeru ti arhivi porazgubili po različnih državnih arhivih in knjižnicah, v najslabšem pa so bili uničeni.

Jezuitsko dramatiko lahko v grobem razdelimo v dva prevladujoča tipa: šolske drame v ožjem pomenu besede in šolske verske predstave. Prve so sprva uprizarjali ob začetku šolskega leta, postopoma pa so jih, ker so predstavljale velik organizacijski podvig, predstavili na sklepno obdobje šolskega leta in jih povezali s podelitvijo nagrad najboljšim učencem posameznih razredov. Večje predstave so pospremile tudi druge pomembnejše dogodke, npr. obiske vladarjev ali drugih pomembnejših osebnosti v kolegijih, rojstnodnevne in godovne dni dobrotnikov kolegija, pomembnejše obletnice in dogodke jezuitskega reda ipd. Verske predstave so bile praviloma krajše in organizacijsko manj zahtevne, njihov glavni namen pa je bil podkrepitev jezuitske dušnopastirske dejavnosti. Te so pospremile praznovanja pomembnejših cerkvenih praznikov (božič, dnevi pred začetkom posta neposredno pred pepelnico, veliki teden (pasijonske procesije, igrani prizori ob božjem grobu), binkošti, Telovo, Marijino vnebovzetje) ter godovnih dni jezuitskih svetnikov (Škerlj 147). Med verske predstave štejemo tudi dramsko dejavnost Marijinih kongregacij (Tilg 186).

Pri večjih šolskih predstavah so se držali klasičnih dramskih zvrsti, zlasti tragedije, uprizarjali pa so tudi komedije in postopoma vse bolj uveljavljali tragikomedije in tudi komitragedije. Treba pa je poudariti, da so se jezuiti v trenutku, ko so se oddaljili od uprizarjanja klasičnih antičnih in humanističnih dram in začeli pripravljati lastne, oddaljili tudi od antične teorije drame in vanjo vnesli lastne teoretske poudarke (Bauer, »Multimediales« 198–200; Metz 766). To sovпада s pojavom prvih samostojnih jezuitskih poetik, ki so obravnavale tudi dramatiko (glej zgoraj). Ker so dajali latinščini prednost pred ljudskimi jeziki, so morali, če so hoteli biti razumljivi širšim množicam, poudariti vizualni element svojih predstav in vsaj v prologe dram spustiti krajša vsebinska pojasnila v ljudskem jeziku (Wimmer, *Jesuitentheater* 21; Bauer, »Multimediales« 215–216). Če sklepamo na podlagi doslej pregledanih ohranjenih dramskih besedil Avstrijske jezuitske province, kamor so spadale tudi historične slovenske dežele, je bila kot ljudski jezik večinoma razumljena nemščina.<sup>22</sup> Dramskih besedil, ki bi bila v celoti napi-

<sup>22</sup> Nekaj primerov dram z nemškimi deli besedila, ki so ohranjene v ÖNB: Cod. 13225 (*Septennium Romano-Imperatorium Augustissimi Leopoldi Primi*, 1665): sicer latinska drama ima na sredini daljši t. i. »Intermedium« (9r–14r) v nemščini; Cod. 13240 (*Judith*, pred 1608): latinsko besedilo drame ima nemški prolog in tudi nemške

sana v nemščini, se je z območja te jezuitske province doslej našlo precej malo.<sup>23</sup> Z območja historičnih slovenskih dežel se še ni odkrilo nobeno dramsko besedilo, ki bi poleg latinskega vključevalo tudi dele besedila v slovenščini. Toda, če se še ni odkrilo, še ne pomeni, da dejansko nikoli ni obstajalo.

Takšno sklepanje se da opreti vsaj na tri dejstva. 1) Bera v celoti ohranjenih dramskih besedil iz ljubljanskega jezuitskega kolegija je, glede na celotno znano dramsko produkcijo jezuitov v Ljubljani, precej skromna. V družinskem arhivu Auerspergov na Dunaju se je ohranilo štiriindvajset celotnih dramskih besedil iz relativno kratkega časovnega obdobja, in sicer iz let 1640–1672.<sup>24</sup> Eno iz leta 1684 pa se je našlo v Semeniški knjižnici v Ljubljani.<sup>25</sup> Čeprav je najdba teh besedil zelo dragocena za slovenski prostor, pa zaradi pokritosti zgolj štiriinštiridesetih od dobrih sto sedemdeset let, za katera imamo sicer izpričano dramsko dejavnost jezuitov v Ljubljani, ne more ponuditi možnosti celostnih sodb. Če se v ohranjenih primerkih slovenščina ne pojavi, še ne moremo trditi, da se je nikoli ni slišalo z jezuitskega odra. V letnih poročilih za jezuitsko vodstvo v Rimu za leti 1705<sup>26</sup> in 1718<sup>27</sup> je npr. za ljubljanski jezuitski kolegij nedvoumno navedeno, da so jezuitski dijaki v dialogu recitali verze ne le v nemščini (*»Germanicis«*), ampak tudi v slovenščini (*»vernaculo«*, *»vernaculis«*). V prid uporabe slovenščine govori tudi ohranjeno besedilo *Kapelskega pasijona*, za katerega se predpostavlja, da je nastal na osnovi starejših jezuitskih dramskih besedil v slovenščini (Ogrin, *»Ureditev«* 219; Prunč, *»Zgodovinske«* 241, 244).

Zgovorni so 2) primeri latinskih dram z nemškimi jezikovnimi vložki. Zanimiv je na primer rokopis drame *Tragoedia nova, in qua*

---

argumente (tj. kratke vsebinske povzetke) na začetku posameznih dejanj drame; Cod. 13365 (*Inacundia morosa per iocum temperata*, 1672): zanimivost in posebnost drame je, da se na začetku in na koncu v latinščino vplete nemščina, da so se latinščine nevešči gledalci lažje živeli in ob koncu dojeli bistvo predstave.

<sup>23</sup> Npr.: ÖNB, Cod. 13366 (*Von der Bekehrung des hl. Augustin*, s. a.); Cod. 15077 (*Der Liebes Rebelle Ibrahim Sultan und der Christliche Türcke*, s. a.); Cod. 13218 (*Famae Liebes-Opffer im Tempel Apollinis der Veneri offeriret*, 1651): celotna drama je napisana v nemščini, le posvetilo cesarju Ferdinandu III. je v latinščini.

<sup>24</sup> V nepopisanem delu arhiva družine Auersperg, ki je del dunajskega Hišnega, dvornega in državnega arhiva (Haus-, Hof- und Staatsarchiv).

<sup>25</sup> SK, I IV 35: *Lapis angularis seu Basis perfecta Episcopatus et Principatus Labacensis*, 1684 (rokopis drame in tiskana perioha).

<sup>26</sup> »ac vernaculo dialogo [...] choribus rythmis Carniolicis, ac concinnis Germanicis versibus ...« (ÖNB, Cod. 12100, LA 1705, 13v)

<sup>27</sup> »vernaculis, et Germanicis ligata versibus declamârunt.« (ÖNB, Cod. 12112, LA 1718, 16)

*Dei vindicta in eos, qui suorum maiorum religionem repudiant ac Dei ministros iniuria lacessunt* (Cod. 13355), za katero ne vemo, kje je bila uprizorjena. Latinskemu prologu sledi dolg nemški predgovor, vsako dejanje ima tudi »argumentum« v nemščini, prav tako je nemški prvi, daljši del četrte scene petega dejanja in celoten epilog drame. Ta primer kaže, kako so se v nemškem govornem prostoru s »predpisano« latinščino v dramah spopadali v praksi. Vključitev daljših nemških vložkov, podrobna predstavitev vsebine na začetku same drame in pred vsakim dejanjem posebej je pripomogla, da se latinščine nevedči gledalci med predstavo niso dolgočasili, nemški epilog pa jim je omogočil, da so razumeli tudi razplet tragedije. Podoben primer se nam je ohranil tudi za ljubljanski kolegij. Leta 1659 je bila pred pustom v Ljubljani uprizorjena drama *Palinodia*, ki se je navezala na zgodovinske dogodke leta 1626 pri Linzu, ko so se uprli luteranski kmetje. V njej se v nekaterih replikah namesto latinščine pojavi nemščina.<sup>28</sup> Sklepanje o možnosti slovenskih besedilnih »vložkov« je na podlagi tega dramskega besedila še toliko bolj smiselno.

Ob opisanih dveh dejstvih je treba upoštevati še eno značilnost zapisanih jezuitskih dramskih besedil, in sicer da 3) ta ne odstirajo nujno vseh zakonitosti gledališke uprizoritve. Bila so zgolj pripomoček za uprizoritev in kljub še tako zgovornim didaskalijam ne odražajo vsega, kar se je dejansko zgodilo in izreklo na odru. V nekaterih ohranjenih dramskih besedilih namreč naletimo na precej nedoločno opredeljene dele dram, npr.: dogajanje na odru prekine ples ali pa se ta pojavi namesto epiloga (»saltus«, »saltatores«, »chorea«),<sup>29</sup> pogosto je petje (»cantus«),<sup>30</sup>

<sup>28</sup> HHStA, AT-OeStA/HHStA SB Auersperg XXVII-90-1 (*Palinodia*): dve repliki v nemščini sta na koncu druge scene prvega dejanja (2v). Na nemško repliko naletimo tudi v drugi sceni drugega dejanja (5r) in ob koncu prve scene tretjega dejanja (7v).

<sup>29</sup> Kot primer navajamo dve drami, uprizorjeni na Dunaju v letih 1672 in 1673. V drami z naslovom *Genovefa* (Cod. 13221), ki je pripisana Nicolausu Avanciniju (Hadamowsky 18), je več formulacij (didaskalij ali navedb med vrsticami samega dramskega besedila), ki nakazujejo vlogo plesa v dramskem dogajanju: »Marquardus Sigefrido exhilarando choream exhibet.« (8r), »Fit saltus.« (9r), »Saltus lemorum« (14v), »Saltus« (31v). Enako opažamo tudi v drami *Sirmpanus seu perfidia a fidelitate et clementia triumphata* (Cod. 13215): »Solut saltat«, »Saltus Iuventutis regiae« (8r), »Rustici de ingruente belli turbine solliciti se ipsos solantur saltu.«, »saltus rusticorum« (14v–15r).

<sup>30</sup> Druga scena četrtega dejanja (27v–28r) drame *Comoedia de S. Alexio* (Cod. 13222) se zaključuje s petjem (»Hic fiat cantus«). Kakšno je bilo to petje in besedilo pevskega vložka, ni navedeno. Podobno je v drami *Homo vanitati similis factus* (Cod. 13243), kjer se s petjem zaključuje epilog (16r). Tudi tukaj ni podrobneje opredeljeno, kaj in kdo je pel (»cantus«).

prihod alegorične osebe na oder na začetku ali koncu dejanja ipd.<sup>31</sup> Ob tem se kar sama zastavljajo različna vprašanja. Se je res vse zaključilo z rajanjem ali nemim prihodom določene alegorične osebe na oder? Kakšen je bil ples in kaj je sporočal? Kakšno je bilo petje? Kakšne so bile alegorične osebe, kakšne rekvizite so imele, da so bile nedvoumno razumljene? So bile »neme« ali je bil njihov prihod pospremljen z besedilom? Je bilo besedilo v latinščini ali ljudskem jeziku? Vse to še dodatno potrjuje, da bistvo jezuitskih dramskih predstav prav gotovo ni bilo v zapisu dram, ampak v sami uprizoritvi ter uprizoritvenih možnostih, ki jih je nudilo njihovo gledališče.

V izvedbenem smislu so jezuiti – bolj kot njihovi predhodniki – poudarili vizualni element dramskih predstav. Naslonitev na podobe so v veliki meri povzročile ravno jezikovne prepreke. Če so hoteli pritegniti širše ljudske množice, ki so bile nevešče latinščine, so morali dobro zaposliti njihove čute, vsaj njihove oči (Bauer, »Multimediales« 200; Metz 766–768, 780). Nemih in statičnih prizorov so se radi posluževali zlasti pri svojih verskih predstavah, vključevali so jih tudi v procesije (nemi prizori na odrih, mimo katerih so hodili ljudje). Ker samo s poudarjanjem vizualnega elementa niso mogli ljudem približati celotnih daljši dram, so relativno kmalu, po približno štirih desetletjih svoje dramske dejavnosti, začeli tiskati periohe. To so bili gledališki listi s povzetkom vsebine drame po dejanjih in scenah. Pogosto so bili dvojezični, v nemškem govornem prostoru latinski in nemški. Periohe sta uvajala naslovnica in »argumentum«, ki je predstavil predzgodovino vsebine drame in uvedel gledalca v dogajanje na odru ter navedel vir, na katerega se je naslonil snovalec drame. Po mnenju raziskovalcev je bil ravno »argument« tisti del drame, ki so ga gledalci utegnili prebrati pred začetkom predstave, o ostalem dogajanju pa so se lahko poučili sproti, saj so bili povzetki posameznih scen napisani kratko in zgoščeno. Periohe so navadno vsebovale tudi seznam nastopajočih oseb. Perioham tistih dram, ki so bile uprizorjene ob koncu šolskega leta, je bil včasih dodan tudi poimenski seznam najboljših učencev posameznih razredov. Bile so napisane na kratko, v preprostem in nevezanem jeziku. Prva znana perioha je bila natisnjena leta 1597 in pospremljena z naslednjo razlago: »Damit aber ein jeder leichter fassen und verstehn möchte, was auff dem Theater fürgeheth, und was iedes bedeutet, so ist aller Act: und ieder Scenen summarischer Inhalt kürztlich allhie verfasst worden.« (»Da pa bi vsak posameznik lažje sledil in razumel, kaj

<sup>31</sup> Lep primer alegorične drame je *Fasciae infantis Dei* (Cod. 13260), ki je bila uprizorjena na novega leta dan leta 1671.

se dogaja na odru in kaj vsaka stvar pomeni, je zato tukaj zapisan sumaričen pregled vsebine vseh dejanj in vsakega prizora» (Szarota 8–9). Perioh niso dali tiskati za vse svoje predstave, ampak le za najpomembnejše. Ob tem je treba opozoriti, da natisnjenih perioh najverjetneje ni bilo dovolj za vse gledalce in da vsi gledalci niso bili pismeni, zato tudi uvedba perioh ni mogla v polnosti premostiti nedostopnosti latinščine v jezuitskem gledališču (Metz 782).

Tisk perioh je bil v veliki meri odvisen od obstoja tiskarn v neposredni bližini kolegijev: na obrobju jezuitskih provinc jih je bilo natisnjenih manj kot v pomembnejših središčih. Če se na tem mestu ponovno ozremo proti Ljubljani, opazimo porast števila ohranjenih perioh po letu 1678, ko je Ljubljana vnovič dobila svojo tiskarno (Deželak Trojar 142). Iz obdobja pred tem, ko so jih ljubljanski jezuiti tiskali bodisi v Gradcu bodisi v Celovcu, se je ohranilo le devet izvodov osmih perioh (ena je ohranjena v dveh primerkih),<sup>32</sup> iz poznejšega časa (1678–1727) pa po dosedanjih ugotovitvah devetindvajset (ali sedemindvajset, ker sta v dveh primerih ohranjena dva primerka iste periohe).<sup>33</sup> Poleg teh poznamo še šest rokopisnih perioh, ki so najverjetneje nastale kot predloga za tisk, ne vemo pa, ali obstojijo le v rokopisu ali so bile morda tudi natisnjene.<sup>34</sup> Brez uvedbe perioh jezuitsko gledališče gotovo ne bi doseglo tako široke publike in bi bilo samo sebi namen (Szarota 8). To velja zlasti za obdobje, ko je bil barok in

<sup>32</sup> Tri v Semeniški knjižnici (*Torpes*, 1647; *Iosephus adumbrans adumbratus*, 1664; *Amor parentum sive Lydericus*, 1670), ena v Avstrijski narodni knjižnici (*Fides victrix*, 1674) in pet v dunajskem Hišnem, dvornem in državnem arhivu: *Antithesis nascentis Soc. Jesu & Lutheranae haereseos* (1640), *Manus D. Nicolai Myrensis Episcopi zelo fidei in Arii haeresim armata* (1642), *Susannae iudicium* (1647), *Marius et Martha* (1653), *Amor parentum sive Lydericus* (1670).

<sup>33</sup> Največ perioh iz časa po letu 1678 je ohranjenih v Semeniški knjižnici, in sicer triindvajset. Od tega jih je dvaindvajset v t. i. Dolničarjevi zbirki, ena pa je ohranjena na drugem mestu ob rokopisu drame *Lapis angularis* (prim. Deželak Trojar 142–144), štiri so se ohranile v Avstrijski narodni knjižnici na Dunaju in dve v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani. V dveh primerih gre za perioho iste drame, le da je ohranjena tako v latinski kot nemški različici (SK, Dolničar, *Miscellanea*, III/16: *Kindliche Trey In Florinda Spanischer Infantin, Alphonsi vnd Constantiae Tochter* – ÖNB, 304859-B: *Regiae filiae pietas ingeniosa matris è morte liberatrix in Florinda Hispanie infante Alphonso et Constantia regijs ejusdem parentibus*, 1693; SK, Dolničar, *Miscellanea* III/29: *Vngebrochene Geheims-Treu In Heiligen Joannes von Nepomuck* – ÖNB: 4096-B: *Constans arcani fides sive D. Joannes Nepomucenus*, 1708).

<sup>34</sup> Ohranjene so v Družinskem arhivu Auerspergov v dunajskem Hišnem, dvornem in državnem arhivu: *Certamen Pacis et Martis* (1649), *S. Mammes* (1655), *Tyrannis in Herode repraesentata* (1656), *Documentum mansuetudinis Christianae* (1658), *Palinodia* (1659), *Panis Austrius* (1672).

z njim scenski efekti na višku svoje moči. Čeprav so bile periohe v prvi vrsti sredstvo za premagovanje jezikovnih meja, so bile hkrati tudi pričevalke uspešnosti jezuitskega gledališča in njihovega šolskega sistema (Szarota 11). Z vidika raziskovalcev tega področja pa so periohe tudi pomembne glasnice neohranjene dramske rokopisne tradicije in nadomestek tiskov celotnih dramskih besedil. Omogočajo vsaj delen vpogled v vsebinski del jezuitske dramske produkcije in nam odstirajo glavne zakonitosti gledališke izvedbe jezuitskih dram. Celotna dramska besedila so tiskali le izjemoma, navadno le najvidnejših jezuitskih avtorjev, npr. Jakoba Bidermanna (1578–1639), Jakoba Masna in Nicolausa Caussina (1583–1651). Od avstrijskih dramskih ustvarjalcev so edino dramska besedila Nicolausa Avancinija bila natisnjena že za časa njegovega življenja (Szarota 12, 93; Metz 755).

## **Vloga in pomen jezuitske dramatike**

Jezuiti so se na področju dramske dejavnosti sprva naslonili na obstoječo dramsko kulturo, na antično in renesančno dramo ter dramsko poetiko, šele pozneje in postopoma so začeli razvijati svojo teorijo in prakso. Najprej so uprizarjali dela antičnih in humanističnih dramatikov. Enako kot protestantski dramatiki so posegali po bibličnih temah. Kmalu pa so velik potencial prepoznali tudi v srednjeveški duhovni drami. Izhodišče jezuitske dramatike je bilo njihovo šolstvo, iz katerega je izšlo bogato šolsko gledališče (Metz 764). Vzporedno s šolskimi predstavami so jezuiti za potrebe svoje pastoralno-verske dejavnosti vpeljali tudi verske igre. Kako pomembno vlogo je dramatika igrala v jezuitskem redu, kažejo njene obsežne omembe v letnih poročilih kolegijev, njihovih dnevnikih in letopisih. Za naš prostor to razločno potrjujejo *Letopis Ljubljanskega kolegija Družbe Jezusove (Historia annua Collegii Societatis Iesu Labacensis in Annua Collegii Labacensis)*, *Dnevnik šolske prefektore (Diarium praefecturae scholarum)* in *Dnevnik patra ministra (Diarium p. ministri)*, še bolj pa ohranjena poročila Avstrijske in drugih jezuitskih provinc (t. i. *Litterae annuae*), ki so bila namenjena redovnemu vodstvu v Rimu.

Ker jezuiti niso izhajali iz enovitega dramskega koncepta, je njihova dramska dejavnost kljub na videz strogim notranjim redovnim omejitvam, ki so izhajale iz njihovih temeljnih dokumentov, v oblikovnem in izvedbenem smislu precej svobodna (Metz 766), generalno gledano pa je kljub temu ostala dokaj homogen pojav (778). Kot so ugotovili dosedanji raziskovalci tega področja, je jezuitsko gledališče prineslo

dobrodejno osvežitev v dramsko ustvarjalnost tedanjega časa. Preraslo je protestantsko navezanost na biblične teme in tako v motivnem kot izvedbenem smislu poživilo dramsko ponudbo (771, 779). Sledilo je duhu časa in se glede na potrebe občinstva zmoglo prilagajati tako po vsebinski kakor uprizoritveni plati. Elida Maria Szarota ga je zato označila za poseben kulturni fenomen in masovni medij jezuitskega reda, preko katerega so redovni člani komunicirali s svojimi učenci in gojenci, njihovimi starši, podporniki in drugimi, tj. z vsemi sloji prebivalstva, s katerimi so se ob svojem delu srečevali (Szarota 6–7). Problem in oviro masovnosti gledališkega medija pa je predstavljala latinščina, ki se ji je red tako zvesto zavezal (Metz 780). Dramsko delo so v polnosti, v vseh njegovih pomenskih plasteh lahko razumeli le izšolani in latinščine večji gledalci in seveda učenci, ki jim je bilo delo v prvi vrsti namenjeno. Da bi doseglo širše plasti gledalstva (predvsem duhovščine, plemstva, mestnega in primestnega prebivalstva), se je jezuitsko gledališče trudilo prebuditi, ganiti in nagovoriti predvsem človeške čute, v prvi vrsti oči. To so dosegli z uporabo avdiovizualnih učinkov (scenskih efektov, glasbe, plesa), emblemov, simbolov, personifikacij in alegorij, ki so jim dodajali lahko prepoznavne attribute in slikovite rekvizite (Metz 782). Po nekaj desetletni gledališki praksi so jezuiti učinkovito pomagalo pri razumevanju dogajanja na odru našli v periohah (Szarota 8).

Velik poznavalec jezuitske dramatike v nemškem govornem prostoru, Jean Marie Valentin, je pomen jezuitskega gledališča in dramatike vzporejal s pomenom, ki so ga v obdobju protireformacije in katoliške obnove imele pridige, molitveniki, pesmarice, katekizmi in duhovne knjige, za katerih natis so skrbele kongregacije in bratovščine (Metz 783). Kot tudi v siceršnjem redovnem poslanstvu so tudi v dramatiki jezuiti videli sredstvo za doseg svojih glavnih dveh ciljev: odvrčanje od greha ter človeških slabosti in spodbujanje krepostnega življenja. Po drugi strani pa so v njem videli odlično možnost za poudarjanje uspešnosti svojega šolskega sistema in reda kot takega. Čeprav je dramatika v zadnjih letih obstoja reda doživljala zaton in se je srečevala z omejitvami, ki so jih s seboj prinesle družbene spremembe, in se je poleg tega morala braniti očitkov, da izgublja stik z realnostjo, kljub temu ni mogoče zanikati njenega več kot dvestoletnega vpliva na zorenje dramske, retorične, literarne in obče umetniške sposobnosti doživljanja tako igralcev kot gledalcev in s tem na rast splošne gledališče kulture. Ravno zaradi svoje kontinuitete in homogenosti, ki mu jo je dajalo redovno zaledje, je bilo jezuitsko gledališče najuspešnejša in najbolj trdoživa gledališka institucija evropskega zgodnjega novega veka, ki je nedvomno sooblikovalo tudi nadaljnji razvoj evropskega gledališča.



VIRI

HHStA – Haus-, Hof- und Staatsarchiv:

AT-OeStA/HHStA SB Auersperg XXVII-90-1: *Palinodia*, 1659 (rkp. perioha in rkp. drame)

AT-OeStA/HHStA SB Auersperg XXVII-90-75: *Manus D. Nicolai Myrensis episcopi zelo fidei in arii haeresim armata*, Gradec: 1642 (rkp. drame in tiskana perioha)

AT-OeStA/HHStA SB Auersperg XXVII-90-77: *S. Mammes*, 1655 (rkp. perioha in rkp. drame)

AT-OeStA/HHStA SB Auersperg XXVII-90-87: *Panis Austrius*, 1672 (rkp. perioha)

AT-OeStA/HHStA SB Auersperg XXVII-90-89: *Tyrannis In Herode representata*, 1656 (rkp. perioha in rkp. drame)

AT-OeStA/HHStA SB Auersperg XXVII-90-90: *S. Pancharius Martyr*, 1655 (rkp. drame)

AT-OeStA/HHStA SB Auersperg XXVII-90-91: *Certamen Pacis et Martis*, 1649 (rkp. perioha in rkp. drame)

AT-OeStA/HHStA SB Auersperg XXVII-90-92: *Antithesis nascentis Soc: JESU & Lutheranae haeresios*, Gradec: 1640 (rkp. drame in tiskana perioha)

AT-OeStA/HHStA SB Auersperg XXVII-90-96: *Susannae iudicium*, Gradec: 1646 (rkp. drame in tiskana perioha)

AT-OeStA/HHStA SB Auersperg XXVII-90-105: *Documentvm mansuetudinis Christianae*, 1658 (rkp. perioha)

AT-OeStA/HHStA SB Auersperg XXVII-91-74: *Marius, et Martha*, Gradec: 1653 (rkp. drame in tiskana latinska ter nemška perioha)

AT-OeStA/HHStA SB Auersperg XXVII-91-85: *Amor parentum sive Lydericus*, Celovec: 1670 (rkp. drame in tiskana perioha)

NUK – Narodna in univerzitetna knjižnica:

Ms 1544: *Annua Collegii Labacensis 1722–1773*

R I 14239: *Ovinus Gallicanus de Profano Honore, & Hymeneo triumphans*, Ljubljana: 1725 (tiskana perioha in seznam najboljših učencev)

R I 14240: *Artaburius In vinculis per Filium de Tyranno victor*, Ljubljana: 1727 (tiskana perioha in seznam najboljših učencev)

ÖNB – Österreichische Nationalbibliothek:

096-B: *Constans arcani fides sive D. Joannes Nepomucenus*, Ljubljana: 1708 (tiskana perioha)

303057-B: *Fides victrix*, Celovec: 1674 (tiskana perioha)

304859-B: *Regiae filiae pietas ingeniosa matris è morte liberatrix in Florinda Hispaniae infante Alphonso et Constantia regijs ejusdem parentibus*, Ljubljana: 1693 (tiskana perioha)

Cod. 12100, *Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1705*

Cod. 12112, *Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1718*

Cod. 12163: *Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1770*

Cod. 12164: *Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu a. 1771*

Cod. 13215: *Sirmpanus seu perfidia a fidelitate et clementia triumphata*, Dunaj: 1672 (tiskana perioha in rkp. drame)

Cod. 13218: *Famae Liebes-Opffer im Tempel Apollinis der Veneri offeriret*, Dunaj (?): 1651 (rkp. drame)

Cod. 13221: *Genovefa*, Dunaj: 1673 (rkp. drame)

Cod. 13222: *Comoedia de S. Alexio*, s. a. (rkp. drame)

- Cod. 13225: *Septennium Romano-Imperatorium Augustissimi Leopoldi Primi*, Dunaj: 1665 (tiskana perioha in rkp. drame)  
Cod. 13240: *Judith*, Graz: pred 1608  
Cod. 13243: *Homo vanitati similis factus*, Dunaj: 1665 (tiskana perioha in rkp. drame)  
Cod. 13244: *Herculis bivium, drama in quinque actibus*, s. a. (rkp. drame)  
Cod. 13253: *Damippus mercator, comoedia in tribus actibus*, s. a. (rkp. drame)  
Cod. 13260: *Fasciae infantis Dei*, 1671 (rkp. drame)  
Cod. 13355: *Tragoedia nova, in qua Dei vindicta in eos, qui suorum maiorum religionem repudiant ac Dei ministros iniuria lacessunt*, 1675 (rkp. drame)  
Cod. 13361: *Stauophilus, drama sacrum in quinque actibus*, 1614 (rkp. drame)  
Cod. 13365: *Iracundia morosa per iocum temperata*, Dunaj: 1672 (tiskana perioha in rkp. drame)  
Cod. 13366: *Von der Bekehrung des hl. Augustin*, s. a. (rkp. drame)  
Cod. 15077: *Der Liebes Rebelle Ibrahim Sultan und der Christliche Türcke*, s. a. (rkp. drame)

SK – Semeniška knjižnica:

- AE 107/4: *Iosephus adumbrans adumbratus*, Celovec: 1664/1665 (tiskana perioha)  
AE 107/6: *Amor parentum sive Lydericus*, Celovec: 1670 (tiskana perioha)  
I IV 35: *Lapis angularis seu Basis perfecta Episcopatus et Principatus Labacensis*, 1684 (rkp. drame in tiskana perioha)  
Dolničar, Miscellanea:  
III/16: *Kindliche Trey In Florinda Spanischer Infantin, Alphonsi vnd Constantie Tochter*, Ljubljana: 1693 (tiskana perioha)  
III/22: *Nomina victorum*, Ljubljana: 1705 (tiskan seznam najboljših učencev)  
III/24: *Nomina victorum*, Ljubljana: 1704 (tiskan seznam najboljših učencev)  
III/29: *Vngebrochene Geheims-Treu In Heiligen Joannes von Nepomuck*, Ljubljana: 1708 (tiskana perioha)  
IV/21: *Torpes*, Celovec: 1647 (tiskana perioha)  
IV/23: *Caecilia in et cum Valeriano*, Ljubljana: 1713 (tiskana perioha in tiskan seznam najboljših učencev za leto 1712)

## LITERATURA

- Aymoré, Fernando Amado. »Mission und Glaubenskampf auf der Bühne: Instrumentalisierung des Visuellen im Katechismustheater der Jesuiten. Beispiele aus Brasilien, Japan und Deutschland zwischen 1580–1640«. »... usque ad ultimum terrae«. *Die Jesuiten und die transkontinentale Ausbreitung des Christentums 1540–1773*. Ur. Johannes Meier in Klaus Koschorke. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000. 69–84.
- Bauer, Barbara. *Jesuitische 'ars rhetorica' im Zeitalter der Glaubenskämpfe*. Frankfurt am Main; Bern; New York: Verlag Peter Lang, 1986.
- Bauer, Barbara. »Multimediales Theater. Ansätze zu einer Poetik der Synästhesie bei den Jesuiten«. *Renaissance-Poetik. Renaissance Poetics*. Ur. Heinrich F. Plett. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1994. 197–238.
- Constitutiones Societatis Iesu. Cum earum Declarationibus*. Romae: In Collegio Rom. eiusdem Societat., 1606.
- Coreth, Anna. *Pietas Austriaca*. Prev. William D. Bowman in Anna Maria Leitgeb. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2004.

- Deželak Trojar, Monika. »Vloga perioh ali sinops za rekonstrukcijo dramske ustvarjalnosti ljubljanskih jezuitov v zgodnjem novem veku«. *Starejši mediji slovenske književnosti: rokopisi in tiski*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2018. 139–147.
- Droz, Kurt Wolfgang. *Schul- und Ordentheater am Collegium S. J. Klagenfurt (1604–1773)*. Klagenfurt: Landesmuseum für Kärnten, 1965.
- Erlach, Thomas. *Unterhaltung und Belehrung im Jesuitentheater um 1700. Untersuchungen zu Musik, Text und Kontext ausgewählter Stücke*. Essen: Verlag Die blaue Eule, 2006.
- Hadamowsky, Franz. *Das Theater in den Schulen der Societas Jesu in Wien (1555–1761): Daten, Dramen, Darsteller; eine Auswahl aus Quellen in der Österreichischen Nationalbibliothek*. Wien: Böhlau, 1991.
- Hofer, Robert. *Das Grazer Jesuitendrama (1573–1600)*. Graz: Dissertation, 1931.
- Konstitucije Družbe Jezusove z opombami 34. generalne kongregacije in Dopolnilne določbe potrjene od iste kongregacije. Ljubljana: Provincialat Slovenske province Družbe Jezusove, 2007.
- Lojolski, Ignacij. *Duhovne vaje*. Jezuiti v Sloveniji, 2010/11. Splet. 24. 9. 2019.
- Metz, Detlef. *Das protestantische Drama. Evangelisches geistliches Theater in der Reformationszeit und im konfessionellen Zeitalter*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2013.
- Mertz, James J., Murphy John P. in Jozef Ijsewijn, ur. *Jesuit Latin Poets of the 17th and 18th centuries. An anthology of Neo-Latin Poetry*. Wauconda, Illinois: Bolchazy-Carducci Publishers, 1989.
- Mundt, Lothar. *Pietas victrix – Der Sieg der Pietas*. Tübingen: Niemeyer, 2002.
- Ogrin, Matija. »Ureditev in načela znanstvenokritične izdaje«. *Kapelski pasijon*. Ur. Erich Prunč in Matija Ogrin. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, Mohorjeva družba, 2016. 219–225.
- Ogrin, Matija. »Kodikološki opis rokopisa in besedilno izročilo pasijona«. *Kapelski pasijon*. Ur. Erich Prunč in Matija Ogrin. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, Mohorjeva družba, 2016. 457–507.
- Prunč, Erich. »Zgodovinske in literarne prvine Kapelskega pasijona«. *Kapelski pasijon*. Ur. Erich Prunč in Matija Ogrin. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, Mohorjeva družba, 2016. 231–455.
- Ratio, atque institutio studiorum Societatis Iesu. Auctoritate Septimae Congregationis Generalis aucta*. Romae: In Collegio Romano eiusdem Societatis, 1616.
- Regulae Societatis Iesu*. Romae: In Collegio Rom. eiusdem Societat., 1607.
- Sudbrack, Josef. »Die 'Anwendung der Sinne' als Angelpunkt der Exerzitien. Ignatianisch Eigenart und Methode der Gesellschaft Jesu. Ur. Michael Sievernich in Günter Switek. Freiburg: Herder, 1990. 96–119.
- Szarota, Elida Maria. *Das Jesuitendrama in deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition. Texte und Kommentare. Bd. 1: Vita Humana und Transzendenz*. München: Wilhelm Fink, 1979.
- Škerlj, Stanko. »O jezuitskem gledališču v Ljubljani«. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 10. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967. 146–198.
- Škulj, Edo. »Jezuiti in slovenska cerkvena glasba«. *Jezuiti na Slovenskem: zbornik simpozija*. Ljubljana: Inštitut za zgodovino Cerkve Teološke fakultete v Ljubljani in Provincialat slovenske province Družbe Jezusove, 1992. 105–118.
- Tilg, Stefan. »Die Entwicklung des Jesuitendramas vom 16. bis zum 18. Jahrhundert – Eine Fallstudie am Beispiel Innsbruck«. *Das lateinische Drama der Frühen Neuzeit*. Ur. Reinhold F. Gleis in Robert Seidel. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2008. 183–200.

- Valentin, Jean-Marie. *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande: répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555–1773)*. 2 Bd. Stuttgart: Hiersemann, 1983–84.
- Wimmer, Ruprecht. »Jesuitendrama«. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band II: H–O*. Ur. Harald Fricke idr. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2007. 196–199.
- Wimmer, Ruprecht. *Jesuitentheater: Didaktik und Fest. Das Exemplum des ägyptischen Joseph auf den deutschen Bühnen der Gesellschaft Jesu*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1982.
- Wolf, Christof. »Jesuitentheater in Deutschland«. *Ignatius von Loyola und die Pädagogik der Jesuiten. Ein Modell für Schule und Persönlichkeitsbildung*. Ur. Rüdiger Funiok in Harald Schöndorf. Donauwörth: Auer Verlag, 2000. 172–199.

## The Theoretical Definition and the Role of Drama in the Jesuit Order

Keywords: literature and religion / Christian literature / Jesuits / Jesuit drama / Jesuit theatre / drama poetics / spiritual drama / periocha / Austrian Jesuit Province / Ljubljana Jesuit College

The article deals with the phenomenon of Jesuit drama, which covers all of the theatrical activity of the Jesuits within their colleges, both adaptations of older (ancient and humanistic) plays and their own original dramas, including both school and religious performances, regardless of the place of performance (auditorium, classroom, school hall, church, school yard, street, etc.). The first part focuses on the definition of Jesuit drama, as can be deduced from the fundamental documents of the Jesuit order: The Founding Documents of the Society of Jesus, The Constitutions of the Society of Jesus, The Plan and Regulation of Study of the Society of Jesus, and The Rules of the Society of Jesus. The article then presents the main theorists of Jesuit drama from the beginnings of the order to its dissolution (Jakob Pontanus, Martin Delrio, Antonio Possevino, Alessandro Donati, Jakob Masen, Athanasius Kircher, Nicolaus Avancini, Claude-François Menestrier, Franz Lang, and Franz Neumayr), their general outlook on ancient dramatic theory, and their reliance on the humanistic school and medieval religious drama. The article examines the adaptation of these models to Jesuit educational, didactic and catechetical needs, as well as to the spirit of the time in which Jesuit drama originated and developed. Attention is drawn to the main feature of Jesuit drama, the desire to influence the senses of the audience, which is reflected in the Jesuit's fond-

ness of audiovisual effects, emblems, symbols, personifications and allegories. At the same time, the article emphasises that the spiritual foundation of this understanding of drama must be sought in the Spiritual Exercises of St Ignatius of Loyola, the founder of the order. In these exercises, the deterrence of people from sin and the promotion of virtue are emphasised as the main goals of the Jesuit order.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.124'06.09-2:27-789.5

27-29

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i2.07>



# Avtorske pravice v češki literaturi na prelomu 19. in 20. stoletja: Jiráskov spor za *Pasjeglavce*

Miloš Zelenka

Oddelek za srednjeevropske jezike in kulture Univerze Konstantína Filozofa v Nitri

Dražovská 4, 949 74 Nitra, Slovaška

<https://orcid.org/0000-0002-4049-3263>

[zelenka.milos@centrum.cz](mailto:zelenka.milos@centrum.cz)

*Razprava obravnava teoretske in zgodovinske vidike avtorskega prava v obdobju Habsburške monarhije na primeru nedovoljene gledališke priredbe romana Aloisa Jiráska Pasjeglavci (Psohlavci), ki jo je 1899 pod naslovom Jan Sladký Kozina napisal in uprizoril Jan Baptist Kühnl (1849–1904), dramatik, prevajalec in eden prvih plagiatorjev v zgodovini češke književnosti. Leta 1899 je Jirásek dobil tožbo proti nezakoniti uprizoritvi na podlagi cesarskega zakona št. 197/1895 o zaščiti avtorskih pravic za literarna, umetniška in fotografska dela, ki je nadgradil cesarski patent iz leta 1846 (nekatero formulacije v njem so prešle v avtorsko pravo neodvisne Českoslovaške). Toda leta 1920 sta Kühnlovi vdova Marie in hči Marie Luisa igro izdali v knjižni obliki, pri čemer sta besedilo iz leta 1899 le jezikovno posodobili. Jirásek je l. 1921 dobil še eno tožbo proti plagiatorstvu, ki kaže na pomen avtorskih pravic kot manifestacije duhovne, nesnovne lastnine, ki jo je treba pravno zaščititi, z literarnega vidika pa demonstrira primer plagiata kot neinventivne imitacije, ki si izposoja »celotno zgradbo, romaneskno zgodbo in posamezne sestavine« literarnega dela.*

Ključne besede: literatura in pravo / češka književnost / literarna zgodovina / avtorske pravice / Jirásek, Alois: *Pasjeglavci* / gledališke priredbe / Kühnl, Jan Baptist / plagiat

Problematika avtorskih pravic, ki se nanašajo na besedno umetnost, spada med slabše obdelana vprašanja sociologije literarne kulture, a je v povezavi s kategorijo avtorja še vedno aktualna. Čeprav se z vidika recepcijske in strukturalne estetike delo kot »znak« in »estetski objekt« po svojem nastanku odcepi od svojega »stvaritelja«, »pobudnika« oziroma »avtorja« in njegove ontološke biti ter postane nekakšna »javna lastnina«, avtorske pravice vendarle še služijo individualnim interesom posameznika (Pospíšil in Zelenka 7–51). To eksplicitno priča o dejstvu, da besedno delo v svoji prvotni, materializirani podobi, tj. delo

kot »stvar«, služi za zadovoljevanje ekonomskih potreb. Delo torej postane »blago« z ekonomsko menjalno vrednostjo, ki jo sicer ustvarja trg, a v nasprotju z delom kot »znakom« še vedno pripada avtorju kot obvezna oblika njegove intelektualne lastnine. Zato je logično, da se problematika avtorskih pravic razkrije šele z razvojem družbene mobilnosti meščanske družbe. V srednjeevropskem kontekstu so se avtorske pravice sicer uveljavile v obdobju romantike, ki je poudarjala ustvarjalno osebnost, vendar pa so se že od konca renesančne dobe v zametkih udeležale npr. v obliki založniških pogodb med avtorjem in njegovim založnikom ali preko privilegijev in koncesij za časovno omejeno uprizorjanje gledaliških iger in opernih predstav (Hermann-Otavský).

Prvi zakon v habsburški monarhiji, ki je kompleksno urejal avtorske pravice, je bil cesarski patent 19. oktobra 1846, ki je nedvoumno določal, da tvorijo sadovi intelektualnega dela zakonsko zaščiteno lastnino in da mora biti delo zaščiteno od trenutka geneze. Že v tem zakonu je bil vsebovan princip teritorialnosti, po katerem se je evropsko pravo razlikovalo od angloameriškega pravnega sistema. Ni bilo pomembno državljanstvo avtorjev, ampak mesto, kjer je delo izšlo. Ta dvojnost obstaja do danes, kajti po ameriški tradiciji, osnovani na naravnopravni teoriji (*author's rights*), je besedno delo izraz konkretnega človeškega subjekta z vidika njegove edinstvenosti (glej Sýkorová). Povedano drugače: delo kot izraz osebnosti avtorja ne sme biti odtujeno, ker je položaj avtorja nad javnim interesom. Po angloameriški pravni doktrini (*common law copyright*) pa je družbeni interes utilitarno nadrejen interesom avtorja besedila, zato je avtor poleg fizične osebe lahko tudi pravni subjekt, ki določa lastninski princip, to pomeni, da se uveljavlja sistem državno priznanih avtorskih pogodb.

Drugi, bistveno pomembnejši zakon o avtorskih pravicah v habsburški monarhiji, katerega nekatere določbe so prešle tudi v obstoječi [češki, op. prev.] pravni red, je Zakon o izvornih pravicah do literarnih, umetniških in fotografskih del št. 197 cesarskega zakonika z dne 26. decembra 1895, ki se je navezal na mednarodno sprejeto, t. i. Bernsko konvencijo z dne 9. septembra 1886 za zaščito literarnih in umetniških del ter spomenikov ter nemški avtorski zakon iz leta 1870. Ta zakon, po katerem je bil po letu 1918 napisan prvi avtorski zakon medvojnje Češkoslovaške republike, je vseboval 68 členov v petih razdelkih: v celoti se je odzval na razmah umetniške ustvarjalnosti konca 19. stoletja kot posebne oblike intelektualne lastnine, ki ima specifičen status in jo je možno pravno varovati. Avtorskih pravic v primerjavi s cesarskim patentom iz leta 1846 ne pojmuje samo kot skupek razpolagalnih (lastninskih) pravic, ampak ima njihovo kršenje tudi za poseg v skupek osebnostnih



pravic. Razloga za pripravo novega, ne zgolj noveliranega zakona sta bila količinski razmah literarne produkcije v drugi polovici 19. stoletja in tehnični napredek v izpopolnjevanju reprodukcijskih metod. Zakon, ki je sicer hotel zaščititi avtorja v njegovih »materialnih« in »idealnih« potrebah, je obenem iskal praktični kompromis med interesi avtorja, založbe in razširjajoče se bralske skupnosti (Kadlec). Ugotavljal je, da ima avtor pravico ekonomsko izkoristiti proizvod svojega intelektualnega dela, vendar je to lahko v neskladju z interesom bralske javnosti, ki želi v čim večji meri in brez omejitev sprejemati literarno delo.<sup>1</sup>

Zakon je zamejil avtorske pravice kot obliko osebnih pravic, ki imajo skupen značaj ne glede na vrsto ustvarjalca, pa naj gre za skladatelja, likovnega umetnika ali pisatelja. Čeprav je zakon določal ustrezno zaščito avtorstva, ni podal točne definicije teh pravic in je dopuščal, da sodniki na podlagi strokovnih spoznanj in glede na značaj konkretnega postopka določijo njihovo vsebino in obseg.

V srednjeevropski tradiciji (z izjemo nekdanjega Nemškega cesarstva s Prusijo) pojem plagiata še ni bil jasno definiran; zato je zakon spregovoril samo o namerni prezentaciji tujega intelektualnega dela, delno ali v celoti posnetega, kot lastne stvaritve. Obvezni pogoj za presojo je, da se mora pravna zaščita vedno nanašati le na delo, nastalo kot »edinstven« rezultat ustvarjalne dejavnosti. Ustvarjalčeve pravice so bile celostno razumljene kot pravna možnost avtorja (ali njegovega pravnega naslednika), da z literarnim delom razpolaga kot z materialno »dobrino« oziroma »stvarjo« pod pogoji, da je avtor po vsebinski in formalni strani opravil osebno, edinstveno intelektualno delo, h kateremu lahko sodi tudi fizična dejavnost, kadar npr. pisatelj v svojem besedilu uresničuje misli, prenesene iz notranjega v zunanji svet. Na besedno delo avtorja ne vežejo le gmotni interesi, temveč tudi osebni. Zato je plagiatorja mogoče tožiti ne le za povzročeno materialno škodo, temveč tudi za motenje osebnih interesov, med drugim na primer zato, da bi se preprečila neestetska sprememba originala, ki bi škodovala pisateljevemu imenu. Po zakonu se delo s samo realizacijo sicer odtrga od svojega avtorja, vendar se avtorjevi osebni interesi ohranjajo tudi po nastanku in realizaciji dela, zato mora biti besedilo ustrezno zaščiteno pred izkoriščanjem. Pri dramskih izvedbah se na primer omenja formalno in stvarno tolmačenje dela; založnik zato brez soglasja avtorja v delu ne sme ničesar spremeniti.

<sup>1</sup> Češki pravnik Karel Adámek je v zvezi s tem konec 19. stoletja menil, da »se ni enostavno odločiti tako, [...] da bi bila avtorju zagotovljena pripadajoča mu nagrada in njegovi osebni interesi ne bi bili kršeni, obenem pa tudi občinstvu ne bi bila radost ob duhovnih dobrinah otežena bolj, kot zahteva ozir na avtorja« (8).

Pri specifikaciji avtorskih pravic na literarnih delih (člen 23) je zakon poudaril, da te pravice obsegajo možnost in obveznost izdana in neizdana besedila objaviti, razmnoževati in prevajati, to je razširjati. Zakon obravnava tudi t. i. piratski natis, ki ga lahko zagreši neupravičeni prireditelj tujega dela ali pa gre za nedovoljen izvleček. Za piratskega velja tudi ponatis, če je naklada višja od pogodbeno dogovorjene. 23. člen je določil, da ima avtor gledališke igre izključno pravico za njeno javno uprizorjanje, tudi če si je pri objavi ni izrecno pridržal. Kot izjema je veljala zasebna ustna reprodukcija besedila.

Zakon je v 25. členu v imenu javnega interesa dopuščal tretjim osebam dobesečno navajati posamezna mesta ali manjše odlomke, ni pa natančno določal obsega dovoljenega prevzemanja. V praksi je bilo priporočeno kot maksimum prevzeti štiri strani iz ene avtorske pole in tolerirati ponatis, ki ne presega ene avtorske pole. Prav tako je bilo dovoljeno iz del več avtorjev urediti zbirko za šolske ali verske potrebe (npr. cerkveno pesmarico), pri čemer je bil urednik obvezan, da navede avtorja ali vir. Kar se tiče prevoda že izdanega dela, ima izključne pravice avtor samo tedaj, kadar si je pravico do prevoda na naslovni strani ali v predgovoru izrecno pridržal; ta pravica mu je pripadala pet let od izdaje originala.

Posebno pozornost je zakon posvetil določitvi avtorja dela, kar je običajno sam pisatelj, pri čemer pa ni pomembno, ali je delo sam zapisal. Avtor besedila je samo tisti, s čigar duhovno dejavnostjo je delo dokazano nastalo. Glede na zahtevnost dokazovanja je zakon izhajal iz domneve, da za avtorja izdanega dela velja tisti, čigar pravo ime je bilo pri izdaji navedeno v naslovu, predgovoru ali posvetilu. Tudi v primeru anonimnosti ali psevdonima je pisec ostal subjekt avtorskih pravic (člen 11). Zakon je v ta namen pri ministrstvu za trgovino vzpostavil t. i. avtorski seznam literarnih in umetniških del, izdanih anonimno ali pod psevdonomom. Vanj so bila zaradi dokazljivosti avtorstva vpisana prava imena po določeni shemi: ime, delovno mesto, prebivališče, državljanstvo, točna oznaka dela in vrste dela (naslov, število zvezkov, število strani ipd.). Za najavo vpogleda se je plačalo pet goldinarjev, pri čemer je imel vsak državljan pravico prositi tudi za prepis. Treba je opozoriti, da zaradi varovanja osebnosti in pravega imena avtorja urad tem prošnjam v praksi zvečine ni ugodil.

Zelo moderno in napredno je bilo v avtorskem zakonu razlikovanje med avtorjem in lastnikom dela. Lastniška pravica je bila materialna, avtorska pravica pa je bila dojeta širše, saj poleg svojega »materialnega značaja« zajema tudi »osebno potezo«. Ustvarjalčeve pravice veljajo za celotno delo in njegove dele. Med literarna dela so kot predmet ustvar-

jalčevih pravic v členu 4 spadale knjige, brošure, revije, pa tudi zbirke pisem in druga slovstvena dela. Iz tega so bili razumljivo izvzeti obrazci, odloki, navodila ipd. Zanimivo je, da zakon ni omenjal rokopisov, kar je pomenilo, da je avtorske pravice vezal predvsem na dokončana dela, po možnosti objavljena in delujoča v literarnem življenju, medtem ko je osnutek besedila oz. pretekst v obliki rokopisa razumel v sklopu procesa pisanja kot materializiran, nezaključen skupek besedilnih možnosti.

Iz tega so izhajala tudi določila o začetku in trajanju avtorskih pravic, kar se ni smelo mešati z izidom dela. Avtorske pravice so namreč izhajale iz dokončne realizacije dela, ki je lahko veljalo za dokončano, čeprav ni bilo zapisano.<sup>2</sup> Pisci zakona so se zavedali, kako zahtevno je dokazovanje avtorstva. V spornih primerih je zato sodišče smelo upoštevati dodatne, posredne dokaze, ki bi jih predložil avtor – npr. da je že prej sporočil znancem, da je na tekstu začel delati ali pa jim je zaupal rokopis v prvo branje. 6. člen zakona je upošteval tudi posebnosti literarnih in gledaliških del. Slednja niso nujno natisnjena (npr. dramsko besedilo je bilo izdano šele po uprizoritvi), a vseeno veljajo kot objavljena (z datumom prve gledališke uprizoritve).

Zakon je v primeru kršitev, tako imenovanih »posegov« v avtorske pravice, predvideval sankcije. Razlikoval je med blažjim prestopkom in hujšo kršitvijo. Za prestopke, za katerega je bila predvidena kazen pet do sto goldinarjev, je veljala opustitev navedbe avtorja ali vira. Zgolj prevzem naslova, četudi nameren, še ni kršil avtorskih pravic. Kršitev, za katero je bila predvidena kazen od sto do dva tisoč goldinarjev ali zapor od enega do šestih mesecev, je nastala, če je storilec zavedno ali nezavedno tuje delo opremil s svojim imenom in ga je z namenom finančnega dobička nezakonito razširjal, izdajal oziroma poslal v javni obtok. Oškodovani avtor je imel v primeru kazenskega postopka pravico še pred razglasitvijo razsodbe prositi, da se nepravno razširjani teksti in rokopisi zaplenijo in sprejmejo v sodno hrambo. Po obsodbi nezakonite izdaje je morala biti ta zasežena, oškodovani pa je imel pravico zahtevati javno opravičilo krivca ter nadomestilo škode in izgubljenega dobička v obliki sorazmerne denarne vsote. V primeru prestopka je lahko o kršitvah avtorskih pravic odločalo tudi civilno sodišče, ki je presojalo o obsegu nastale materialne škode in subjektivnega

<sup>2</sup> Karel Adámek v komentarjih k uporabi avtorskega zakona omenja primer, da pesnik sestavi pesem, a je ne napiše, pač pa njeno materializirano izvršitev kot virtualen tekst shrani v svoj spomin (80–82). Po njegovem javnem recitiranju pesmi bi jo lahko kak poslušalec anonimno ali pod svojim imenom izdal kot njen avtor. Toda ta razlaga ne zdrži, kajti dikcija zakona jasno določa, da je avtor pesmi z zakonskimi pravicami pesnik, čeprav pesmi ni lastnoročno napisal in je niti ni nameraval izdati.

oškodovanja avtorja. Ker od slehernega sodnika ni bilo pričakovati strokovnih znanj o posameznih umetnostih, je zakon v 65. členu pooblastil cesarsko vlado oziroma pravosodno ministrstvo, da v sodelovanju z ministrstvom za kulturo in izobraževanje oblikujeta t. i. izvedenske odbore iz vrst priznanih umetnikov, znanstvenikov, novinarjev in drugih. Odbori za literarno področje so bili v habsburški monarhiji ustanovljeni v Pragi, Lvovu, Trstu in na Dunaju. Na pobudo sodišča so morali priskrbeti objektivna mnenja o problematičnih, večinoma strokovno-tehničnih vidikih umetniške ustvarjalnosti. Vsak odbor je moral imeti poleg predsednika tudi od šest do deset članov, ki jih je imenovalo ministrstvo za kulturo in izobraževanje za dobo šestih let. Odbor je po izvedenski prisegi večinoma deloval tako, da je predsednik imenoval dva poročevalca, ki sta samostojno podala vsak svoje mnenje o primeru kršitve avtorskih pravic, potem pa se je v skupini o tem glasovalo.

Za češke dežele je bil izvedenski odbor za literaturo sicer nedvomno imenovan, a se brez poglobljene arhivske raziskave ne da natančno popisati njegove sestave in obsega delovanja. V zapuščini Aloisa Jiráskaa (1851–1930), enega najslavnejših čeških pisateljev in ustanovitelja moderne historične proze v duhu kritičnega realizma, se nahaja pet zapisov c. kr. namestništva na Češkem in prezidija cesarsko-kraljevega deželnega sodišča iz obdobja 1897–1905 o njegovem članstvu v skupini izvedencev za področje avtorskih pravic za literaturo.<sup>3</sup> Prav Jirásek je bil tisti, ki je med češkimi pisatelji očitno prvi izkoristil pravno pot v zadevi kršitve svojih avtorskih pravic iz leta 1895 (Filová) zaradi nedovoljene priredbe svojega ključnega dela *Pasjeglavci*. Ti se namreč po umetniški in recepcijski plati uvrščajo med najuspešnejša avtorjeva dela.

*Pasjeglavci* simbolizirajo neuspešen boj čeških politikov za t. i. zgodovinske pravice. Leta 1879 se je staročeška stranka ob boku mladočeške po šestnajstih letih neuspešne rezistence vrnila v dunajski parlament, vendar jim tudi tam ni uspelo uveljaviti federalizacije monarhije in kronanja cesarja Franca Jožefa I. za češkega kralja. Literatura se je subjektivno odzivala na pesimizem češke družbe z aktualizacijo pogleda na slavno preteklost, v katero se je uvrščala tudi tema kmečkih uporov. Jiráskovi *Pasjeglavci* v obliki zgodovinske epike poudarjajo boj za narodne in socialne pravice (Špét 144). Dramatični konflikt med fevdalno krutostjo in uporništvom češkega vaškega prebivalstva se bliža monumentalni baladnosti (Moravec 90). Ta patos se kaže v podobi stopnjevanega in vnaprej izgubljenega boja prebivalcev Chodskega z

<sup>3</sup> Shranjeno v Literarnem arhivu Spomenika narodnega pismenstva v Pragi, št. sign. 11033-11037 (zapuščina A. J.).

gospoščino, vznemirljivo ozračje pa še zaostri romantično izpostavljeni motiv nadnaravne »božje sodbe« (Simon 75–78; Hodura 87–94).

Jirásek je *Pasjeglavce* pisal v letih 1883–1884, objavil jih je v reviji *Květy* leta 1884 (knjižno 1886). Kot vsebinsko osnovo je izbral ožje regionalni zgodovinski dogodek z vsenarodnim dometom, in sicer boj svobodnih chodskih kmetov po njihovi neuspešni sodni pravdi s svojim gospodom Vilémom Lammingerjem. V tem konfliktu so kmetje izgubili svoje privilegije, ki so jih v preteklosti dobili od čeških kraljev za varovanje deželnih meja (Kramařík).

Jiráskovo stališče do chodskega uporništvá se je podredilo ustvarjalni nameri, osredotočeni na umetniško upodobitev zaključne faze socialnega boja za češke zgodovinske pravice, ponižane zaradi Bele gore.<sup>4</sup> Zato je uporú kljub njegovemu regionalnemu značaju vtisnil nadčasovno simboliko: ob strani je pustil ne le religiozne motive (zmagovati katolicizem proti zatiranemu protestantizmu), temveč tudi narodnostne (češki podložniki in nemška oblast), poudaril pa je socialne. Glavni lik, svobodnega kmeta Jana Kozino, je Jirásek izpostavil kot tip nepatetičnega junaka, ki ga šele zgodovinske okoliščine postavijo na čelo upora. S tem je Jirásek kompozicijsko in psihološko motiviral preporod preudarnega junaka v ozaveščenega vodjo upornikov: skozi besedilo romana se namreč od uvodne scene preliva motiv Kozinove družinske sreče, ki zasveti vedno v zgodovinsko pomembnih trenutkih (Cuřín 32). Večina literarnih likov je prikazana v dveh perspektivah: ne le v konfrontaciji z javnim dogajanjem, temveč tudi v zasebnosti, v intimnem krogu z ženo ali ljubljeno. Zgodovinski motivi postopno odstopajo prostor prikazu ljudskega kolektiva, ki demonstrira svojo moralno moč in zgodovinski optimizem.

Ker so Jiráskovi *Pasjeglavci* že v 19. stoletju postali avtorjevo najbolj izdajano besedilo, se ne moremo čuditi, da je njihov aktualizacijski pomen, ki je zagotavljal tudi komercialni uspeh, že od prve knjižne izdaje leta 1886 pritegoval vrsto posnemovalcev in prirejevalcev. Znano je, da Jirásek ni bil pripravljen dati soglasja za dramatizacije in da je skrbno redigiral prevode svojih del; slednje je bilo v zvezi z estetiko kritičnega realizma, po kateri je treba imeti pod »nadzorom« recepcijsko usodo svojega teksta in prek ustaljene materializacije oziroma kanonizirane oblike zatreti neželene razlage ali interpretacijske variante. *Pasjeglavci* so v javnosti ne le izzvali kult Jana Kozine, temveč so

<sup>4</sup> Gre predvsem za Jiráskov *Zápisník* iz leta 1882. Shranjeno v: Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze, št. sign. T 1 A 4 (zapuščina A. J.). Pripombe k *Pasjeglavcem* so shranjene tudi v *Materiálních A. J. k románu Psoblavci*. Shranjeno prav tam, št. sign. T 3 D 1.

v prebivalcih Chodskega tudi prebudili zgodovinsko zavest (Roubík). Že v času revijalnega objavljanja romana je na Chodskem prihajalo do odkrivanja spominskih plošč in spomenikov; že leta 1895 je Myslbekov učenec Čeněk Vosmík v kraju Hrádek nad Újezdem postavil spomenik, ki je postal kultno mesto ljudskih manifestacij in narodnih proslav (Maur). Chodski upor je tako postal novodobni mit »krščanske dobe«, ki se je s težnjo po izdajah v berilih uvrstil na panteon kanoniziranih narodnih povesti (prim. Juvan).

Leta 1897 je na natečaj za nagrado Društva narodnega gledališča skladatelj Karel Kovařovic na začetkih svoje kariere prijavil opero *Pasjeglavci* na libreto Karla Šípka po predlogi istoimenskega romana (Plavec 6). Jirásek je po dolgem kolebanju libretistu dal soglasje, tako da je šlo za dovoljeno dramatisacijo, ki ima značaj reproduksijske, vendar obrtno posrečene adaptacije. Ta drugače od svojega izhodišnega preteksta prenese čas fabule na leta 1695–1696 ter omeji število oseb in sekundarnih motivov (Zelenka 4). Tri dejanja v šestih slikah se osredotočijo na glavno zgodbeno linijo brez stranskega dogajanja. Libreto se tematsko zoži na priredbo mita o Kozinu kot simbolu chodskega upora v imenu človeških in narodnih pravic. Osebe nimajo notranjega razvoja in tudi njihovi medsebojni odnosi niso izdelani. Verzificirani dialogi so v knjižni češčini brez težje razumljivih narečnih prvin. Šípkov libreto, ki ga je Jirásek prebral in z drobnimi pripombami odobril, skupaj s Kovařovicevo dramatično glasbo, ki črpa iz smetanovske tradicije vključno z uporabo ljudske melodike, ustvarjata organsko celoto, neke vrste »uglasbeni roman« (Hostomská). Ta kljub delnim strukturnim spremembam ne spremeni tematske postavitve Jiráskovega preteksta in njegove aktualizacijske zasnove, ki so jo spodbudili tedanji političnimi dogodki. V času nastanka libreta, decembra 1897, so bile razglašene izredne razmere za Prago in okolico kot reakcija na nacionalni upor, povezan z realizacijo Badenijevih jezikovnih naredb za Češko in Moravsko, ki so dopuščale češčino kot interni uradni jezik. Dolgotrajni češko-nemški boji so potem dva meseca pred uspešno uprizoritvijo opernih *Pasjeglavcev* 24. 4. 1898 privedli do Gautschevih jezikovnih naredb za Češko in Moravsko februarja 1898, ki so omejila vpliv češčine v internem uradovanju.

Leto po Kovařovicevi operi je sledila še ena, tokrat nedovoljena dramatisacija z naslovom *Jan Sladký Kozina* (*Pasjeglavci*) Jana Baptista Kühnla (1848–1904), prevajalca in filologa, srednješolskega profesorja, ki je profesionalno prirejal tuje tekste za Prozatimní divadlo (Začasno gledališče). Kühnl, ki je občasno pisal pod psevdonimom Robert Veselý, je brez večjega odmeva zlagal tudi izvirne konverzacijske komedije, kot

so *Teta v ohni* (Teta v ognju, 1884), *Čupr na námluvách* (Čupr dvori, 1886) ali *Povedený Ferda* (Posrečeni Ferdo, 1903) (Holub 1049). V tem primeru je šlo za očitno kršitev avtorskega zakona. Strokovna literatura o Jirásku je njegov pravni spor s Kühnlom in njegovo družino imela za marginalno, literarnozgodovinsko nepomembno zadevo, s katero je opravila s površnimi omembami (Borecký; Janáčková; Voborník). V resnici pa ti spori ponujajo hevristično dragocen material za sociologijo sodobnega literarnega delovanja, ki razkriva ekonomski položaj pisatelja na prelomu 19. in 20. stoletja v povezavi z uveljavitvijo avtorskega zakona. Poleg tega literarnozgodovinsko dokumentirajo tudi primer reprodukcijske, pasivne adaptacije – plagiata brez estetske vrednosti.

Kühnl je svojo dramatizacijo *Pasjeglavcev* prvič predstavil v Švandovem gledališču na praškem Smíchovu 2. 4. 1899. Predstava od Jiráska ni dobila soglasja, ki je za inscenacijo izvedel šele iz časopisne novice in takoj reagiral. V pismu prijatelju in dramatikumu Jaroslavu Kvapilu z dne 3. 4. 1899 sporoča, kako ga je razburilo, da je Kühnl delo reklamiral kot igro, narejeno po izvirnem romanu *Pasjeglavci* (Bařha 110). Prosi Kvapila, naj v časopisa *Zlatá Praha* in *Národní listy* uvrsti notico, da se je »priredba mojega romana v dramo J. Kühnla zgodila brez mojega vedenja in soglasja« (Bařha 110). Jirásek se je še istega dne povezal s svojim pravnim zastopnikom, odvetnikom Ladislavom Klumparjem (1863–1930), med drugim poslancem v državnem zboru na Dunaju, in ga pooblastil, da proti prirejevalcu Kühnlmu sproži pravni postopek pred cesarsko-kraljevim deželnim kazenskim sodiščem v Pragi. Mladočeško usmerjeni Klumpar, med drugim poznejši poslanec v državnem zboru v letih 1904–1907, je spadal med najpomembnejše češke pravnike na prelomu 19. in 20. stoletja, bil pa je leta 1883 tudi avtor danes pozabljene pesniške zbirke *Na prahu života* (Na pragu življenja), ki epigonsko posnema lumírovsko poetiko, predvsem poezijo Jaroslava Vrchlickega (Klumpar).

Jirásek je v prvem sodnem sporu na prelomu 19. in 20. stoletja zmagal. Za preučevanje te sodne obravnave nimamo na razpolago ne tožbe ne drugih uradnih spisov; ohranjen ni niti pisateljev odziv v osebni korespondenci. Toda v zapuščini se je ohranila dokumentacija o drugem sodnem sporu med Jiráskom in družino Kühnl iz leta 1920. Ta je sledil po več kot dvajsetih letih, ko sta po Kühnlovi smrti njegova vdova Marie in hči Maria Luisa delo *Jan Sladký Kozina* (*Pasjeglavci*) leta 1920 ponovno izdali in je cela zadeva znova končala na sodišču. Ohranjena sodna dokumentacija vsebuje lastnoročno podpisano izjavo J. B. Kühnla z dne 13. 4. 1899, ki je na hitrem postopku pred sodiščem priznal neupravičenost svoje dramatizacije. Jedrnat tekst izjave v

treh odstavkih ugotavlja, da podpisani [= J. B. Kühnl – op. M. Z.] »za priredbo zgodovinske slike *Pasjeglavci* od Aloisa Jiráskaa ni imel dovoljenja [...] in da je priredil to igro v nasprotju z avtorskimi pravicami pisatelja«. <sup>5</sup> Obenem potrjuje, da igre ni ne brezplačno ne za plačilo nikomur ni prepustil in da do sedaj ni dal nikomur soglasja za uprizarjanje. Izjavo je dopolnjevala klavzula o veljavnosti, predvidena le za primer izpolnitve poravnave po predhodnem dogovoru, ki pa ni konkretiziran ali komentiran. Tako ni mogoče ugotoviti, ali je bila sestavni del dogovora o poravnavi tudi finančna kompenzacija. Do poravnave je prišlo 20. 4. 1899, kar je Klumpar sporočil Jirásku z uradnim dopisom, ki pa v Jiráskovi zapuščini manjka. Glede na uprizoritev samo ene nedovoljene predstave lahko predvidevamo, da se je Jirásek zadovoljil z ukrepom prepovedi nadaljnega uprizarjanja in svoje škode ni finančno opredelil.

Kühnl namreč igre na sceni Švandovega gledališča ni več uprizarjal, a jo je dve leti pozneje (leta 1901) na lastne stroške knjižno izdal pod naslovom *Jan Sladký Kozina (Pasjeglavci)* s podnaslovom »zgodovinska slika v 6 dejanjih, po češki zgodovini napisal Jan Baptist Kühnl« (Kühnl 2). Zamenjava konkretnega sklica na Jiráskov pretekst s formulacijo »po češki zgodovini« naj bi zastrla povezavo z glavnim virom, kljub temu pa se iz primerjave obeh besedil nedvoumno kaže genetska odvisnost Kühnllove dramatizacije od Jiráskovega vzora, saj se giblje med neustvarjalno, pasivno reproduktivno imitacijo in plagiatom.

Priredba obsega 45 strani, v uvodu predstavi nastopajoče osebe, ki so v bistvu istovetne s tistimi v Šípkovem opernem libretu. Kühnl celo doda pouk o pravicah do uprizarjanja, ki so menda »pridržane« zanj kot avtorja, pisatelja na Královskih Vinohradih št. 706 (tudi sedež založbe), in to z opombo, da se »vsaka neupravičena izvedba preganja sodno« (Kühnl 2). Za uprizarjanje igre, za katero je treba plačati vnaprej ali v treh dneh, je potrebno Kühnlovo soglasje, pri čemer v primeru njegove smrti pravice do uprizarjanja prehajajo na njegove dediče. Brezplačno se igra pod nobeno pretvezo ne sme uprizarjati niti za namene ljubiteljskih društev, ki igrajo v dobrodelne namene: »[...] tu pisatelj ne bi dobil ničesar. Zahtevajte le Kühnlovo izdajo« (Kühnl 76). Jirásek se na izdajo Kühnllove dramatizacije ni odzval, niti ni sodno ukrepal. Igra se namreč po letu 1899 ni uprizarjala, prvotna tožba pa poleg tega ni vsebovala klavzule o prepovedi izdaje teksta; pri-

<sup>5</sup> *Spis obžalovací Zemského trestního soudu v Praze z 12. 11. 1921 na paní Marii Kühnlovou a slečnu Marii Kühnlovou*. Shranjeno v: Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze (zapuščina A. J.).



redba je tedaj obstajala samo v rokopisu, ki ga je moral Kühnl v sklopu poravnave Jirásku odstopiti.

Če se vrnemo k primerjavi romana in dramatizirane priredbe, ugotovimo, da je prevzeta ne le idejno-tematska zasnova, temveč tudi kompozicijska struktura glavne dogajalne linije z jezikovno normo vred. Čas fabule 1895–1896 je skladen s Šípkovim libretom, osebe prav tako govorijo v knjižni češčini s chodskimi narečnimi prvini, dialogi razen izjem niso parafrazirani, temveč so dobesedno prepisani od Jiráskovih likov, in to brez pojasnila ali sklica. Sklenemo lahko, da istovetnost dogajalne linije (po skrajšanju refleksivnih delov), osnovana na dobesednih citatih, vodi k temu, da je fabula drame zgolj adaptacijska eliminacija, obrtniška okrajšava izvirnih *Pasjeglavcev*. Dramatizacija sicer odstopa od svojega preteksta, a pri tem ne gre za amplifikacijo, ki bi dramatizacijo razširjala z novimi motivi, temveč za kontaminacijsko kontrakcijo, ki več epskih motivov združi v en situacijski dogodek (Žilka), podobno kakor v Šípkovem libretu (npr. krajšanje več sodnih sporov v enega osrednjega). Plagiatorski značaj dramske priredbe je v Kühnlovem primeru očiten na prvi pogled. Iz teh dejstev je nedvomno izhajala odločitev Deželnega kazenskega sodišča v Pragi, ki je brez zavlačevanja sledila takoj po uprizoritvi nedovoljene inscenacije. Plagiat se je tedaj v praksi definiral zelo široko, o čemer priča geslo znanega češkega folklorista in etnologa v enciklopediji *Ottův slovník naučný*, in sicer kot »delna odtujitev intelektualnega izdelka, ki je znan kot rezultat predhodnega intelektualnega dela druge osebe« (Kubín 828). Čeprav geslo ponarejanja ni povezovalo s predelavo tuje ideje in posledično genezo novega teksta, češ da »kulturni razvoj v celoti raste iz predhodnih temeljev« (prav tam), je sodišče v svojih odločitvah poudarjalo pomen neustvarjalnega prilaščanja brez soglasja izvirnega avtorja, katerega osebne pravice so bile na bistveni način kršene.

Drugi Jiráskov sodni spor s Kühnlovo družino, konkretno z vdovo Marie Kühnlovo (roj. 1854) in hčerko Marie Luiso (1891–1945), profesorico moderne filologije, iz leta 1921 se da natančneje opisati, ker se je v pisateljevi zapuščini ohranil spis *Obžalovací Zemského trestního soudu* (Obtožnica Deželnega kazenskega sodišča) iz leta 1921. Približno trinajst let po smrti J. B. Kühnla leta 1904 sta Kühnlovi vdova in hči leta 1920 na lastne stroške v Českoslovaški delniški tiskarni izdali gledališko igro svojega očeta *Jan Sladký Kozina (Pasjeglavci)* (Kühnl). Ta tekst je z oznako sedma izdaja za natis revidirala in na novo uredila hči Marie Luisa. Jirásek, ki v tem obdobju ni bil le pisatelj, temveč tudi javna osebnost – senator za narodno demokracijo – je najverjetneje na začetku leta 1921 prek svojega pravnega zastopnika Adolfa

Červinke poskusil skleniti dogovor: zahteval je pisno, v časopisu objavljeno opravičilo, umik knjige iz distribucije in finančno nadomestilo za izgubljeni dobiček od prodaje in eventualnega uprizarjanja. Iz tožbenega spisa izhaja, da je tožena stranka za izdajo 3.000 izvodov (po izjavi tiskarne) plačala 2.574 Kč, pri čemer so toženi računali en izvod po 10 Kč, knjigarnarjem pa so ga prodajali s pribitkom 7,20 Kč. Ker nobena od Kühnlovih dedinj ni pokazala pripravljenosti na sporazumno rešitev zadeve, je Jirásek najverjetneje v drugi polovici januarja 1921 – točnega datuma namreč ni mogoče določiti – na policijski upravi podal pobudo za pregon s predlogom za kazenski postopek, kar je sodišče sprejelo.

Po uvedbi kazenskega postopka 16. 2. 1921 sta obtoženi – tako kot prej njun pokojni soproj oziroma oče – v izjavi priznali neupravičenost svojega početja, kar sta potrdili s svojim podpisom. Obtoženi sta se zavedali, da sta s predelavo, knjižno izdajo in uprizarjanjem že pred tem prepovedane igre prekršili Jiráskove avtorske pravice. Na lastne stroške sta morali v osrednji periodiki, predvsem v časopisih *Národní listy*, *Národní politika*, *Venkov*, *České slovo*, *Právo lidu* in v brnskem časopisu *Lidové noviny*, objaviti kratko izjavo, da se »kakršnokoli uprizarjanje te neupravičene priredbe Pasjeglavcev Jana B. Kühnla prepoveduje« (9). Sto dva zasežena izvoda, ki sta bila najdena pri preiskavi na domu obtoženih v ulici Slezská třída št. 84 na Královských Vinohradech, sta morala biti predana v hrambo odvetniku Červinku in posledično uničena. Nedovoljena obogatitev in nadomestitev škode sta bili ocenjeni na 700 Kč (Jirásek je nameraval ta znesek podariti pisateljskemu društvu Máj, katerega član je bil), dodatni stroški, nastali do dneva razglasitve sodbe, pa so znašali še dodatnih 410 Kč. Če bi obtoženi knjigo ponovno izdali, uprizarjali ali drugače javno širili, bi ponovno kršili avtorske pravice tožeče stranke, ki je imela pravico ponovno ukrepati na kazenskem sodišču in zahtevati dodatno kompenzacijo. Zaustavitev kazenskega postopka je bila možna šele po izpolnitvi vseh pogojev dogovorjene poravnave na obeh straneh. V tožbenem spisu je shranjen dopis odvetnika Červinke vdovi Marii Kühnlovi z 12. 2. 1921, v katerem jo obvešča, da čeprav je dobil zahtevanih 700 Kč preko poštne nakaznice, kazenskega postopka ne gre zaustaviti, saj niso bili izpolnjeni vsi pogoji poravnave. Nasprotno, obtoženi se še naprej spuščata v protipravno ravnanje, ne sodelujeta s tožilcem, ki mu zavestno ne navajata resničnih podatkov. Kühnlova drama bojda ni izšla v številu 1.500 izvodov, kakor sta priznali toženi, temveč v večji nakladi 2.000 izvodov. Kakor pa se je pokazalo pozneje, niti ta podcenjeni podatek ni bil pravi. Obtoženki sta račun iz tiskarne ponaredili s prepisom številke,

s čimer sta se obogatili še za dodatnih 2.000 Kč. Iz teh razlogov se ne da znižati celotne vsote nadomestila, ki pa v odvetnikovem dopisu ni natančno opredeljena. Obtoženki bi morali še pred glavnim soočenjem kazenskega postopka priti v odvetniško pisarno in finančno poravnati njegove stroške, stroške sodne komisije in podpisati pristojne dokumente. Nobena od zahtev ni bila izpolnjena: zahtevano opravičilo – pa še to v skrajšani verziji, ki je bilo dovoljeno – sta toženi objavili samo v popoldanski izdaji časopisa *Národní politika* z dne 3. 2. 1921, v druge periodike plačljive izjave nista poslali.

Čeprav je po februarju 1921 tožena stranka potrdila protipravnost svojega početja, se je igra vseeno priložnostno uprizarjala. O tem med drugim priča pripis policijskega direktorata z dne 28. 4. 1921, ki dokumentira verjetno število nedovoljenih inscenacij. Jirásek je zato ponovno vložil tožbo na Deželno kazensko sodišče v Pragi. Tožba, ki jo lahko preko ohranjenega Tožbenega spisa z dne 12. 11. 1921 podrobno analiziramo, je imela tri točke: 1. nedovoljena prodaja 13 izvodov knjige 2. 3. 1921 Václavu Knappu v Karlínu in junija 1921 treh izvodov Kristini Schramlovi za društvo Orel v Jihlavi; 2. toženi sta še naprej dajali protipravna dovoljenja za uprizoritve in prejeli plačila med 50 in 80 Kč (tožba navaja konkretne uprizoritve s točno datacijo in lokalizacijo na Češkem in na Moravskem); 3. nedovoljena izdaja igre v nakladi 3.000 izvodov in njeno zavestno razširjanje za plačilo, s čimer je prišlo do nedovoljenega posega »v avtorske pravice zasebnega tožnika« (3). Tožbeni spis nato predlaga seznam prič in navaja druge dokazne materiale, obenem pa opominja na proces iz leta 1899, ko je bil J. B. Kühnl tožen zaradi predelave svoje dramske igre. Tožba zato opozarja, da kljub namerni zamenjavi omembe »po romanu Aloisa Jiráska« s formulacijo »po češki zgodovini«, nova predelava po členu 24, št. 3 zakona o avtorskih pravicah »ponavlja tožnikovo delo *Pasjeglavci* in njegove odlomke tako zelo, da samo nima lastnosti originalnega dela« (6).

Medtem ko so pravne formulacije tožbenega spisa nedvomno odvetnikove, je verjetno dokazno primerjavo med pretekstom in dramtizacijo v obliki konzultacije prispeval sam Jirásek, saj natančno navaja prepisane povedi in odstavke. Tožba, ki podrobno analizira uje-manje besedil in dobesedne citate, namreč kaže literarnozgodovinsko erudicijo, ko opozarja na identičnost glavnih oseb, njihovega števila in karakterizacije, prevzem motivno-kompozicijske strukture s poudarkom na prevzeti koncepciji in zaključnem prizoru »božje sodbe«. Sklep strokovne analize je nedvoumen: »Zasebni tožnik je v svojih avtorskih pravicah občutno oškodovan, kajti delo Jana B. Kühnla je z literarnega stališča pravi plagiat, ki brezobzirno jemlje iz tožnikovega dela

celotno zgradbo, fabulo romana in njegove posamične dele«. <sup>6</sup> Obtožnica v zaključku poudarja, da je bila toženima krivda večkrat dokazana s podpisanimi potrdili, izpovedmi prič in z lastnoročnim priznanjem. Kljub temu svoje krivde ne priznavata v polnem obsegu in neprenehoma iščeta možnosti nadaljevanja svojega protipravnega početja, zato je tožba popolnoma utemeljena in upravičena.

Do zaključne sodne obravnave je prišlo 7. 2. 1922. Čeprav nimamo na razpolago zapisnika obravnave – v Jiráskovi zapuščini se namreč ni ohranil – , novica v časopisu *Národní listy* z dne 8. 1. 1922 povzame zaključek spora (Zákaz 6). Ta je bil razrešen z novo izjavo, v katerem toženi priznavata, da sta zavestno kršili avtorski zakon, in se strinjata z definitivno prepovedjo nedopustne predelave *Pasjeglavcev*, ki ne ustreza »niti skromnim umetniškim zahtevam« (prav tam) in temelji na pasivni reprodukciji celotnih scen. Toženi obenem soglašata z uničenjem vseh zaseženih izvodov in se zavezujeta povrniti zagovorniku in tožniku 800 Kč v štirih mesečnih obrokih. Priznavata, da »[...] vsako nadaljnje uprizarjanje in razširjanje drame ponovno krši avtorske pravice« (prav tam). V izjavi za tisk, ki se odziva na jok tožene Marie Kühnlove pred senatom, je zagovornik Červinka navedel, da gre tožeči strani samo za »načelo, da se z literarno lastnino ne sme ravnati samovoljno« (prav tam). Poročevalcu *Národních listov* se je posrečilo dobiti tudi izjavo samega pisatelja, ki se zaključnega soočenja presenetljivo ni udeležil; Jirásek menda »ne zagovarja manj pomembnih interesov, temveč le literarne interese. Kühnlova predelava *Pasjeglavcev* je slaba« (prav tam).

O Jiráskovi zmagi v dolgotrajnem sodnem procesu priča dejstvo, da Kühnlova dramatisacija *Jan Sladký Kozina (Pasjeglavci)* ni bila več izdana in da je češke ljubiteljske in profesionalne gledališke skupine niso več uprizarjale. Na prvi pogled je Jiráskov spor z umetniško nepomembnimi plagiatorji, katerih imen dandanes ne poznajo niti specializirani literarni zgodovinarji, lahko videti kot banalna epizoda v biografiji slavnega pisatelja: njegova finančna škoda je bila zanemarljiva, ni bil eksistencialno ogrožen, tudi do upada njegove avtoritete ali popularnosti med bralci ni prišlo. Kljub temu ima ta epizoda širši pomen: prvič v zgodovini češke literature je bil uporabljen novi avtorski zakon, ki ga je sodišče v Jiráskovem primeru tolmačilo ne le kot kršitev razpolagalnih (lastninskih) pravic, temveč tudi kot poseg v osebne pravice. Od tod je izviralo tudi dotlej neuporabljeno razlikovanje med lastnikom kot

<sup>6</sup> *Spis obžalovací Zemského trestního soudu v Praze z 12. 11. 1921 na paní Marii Kühnlovou a slečnu Marii Kühnlovou*. Shranjeno v: Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze (zapuščina A. J.). S. 8.

nosilcem materialnih in avtorjem kot nosilcem moralnih avtorskih pravic. Obenem je v tem primeru sodišče – najverjetneje s pomočjo strokovne konzultacije – opredelilo »pravi plagiat« na podlagi njegovega odnosa do originala. Če pustimo v oklepaju pravno plat obeh procesov, ki sta potekala v razmiku več kot dvajset let, interes prirejevalcev za Jiráskove *Pasjeglavce* s Kühnlovo priredbo vred potrjuje bralsko priljubljenost enega od ikoničnih tekstov tega avtorja. Tudi »pravi plagiat«, kakor ga je kvalificirala obtožnica, ostaja v bistvu simptomatična oblika kontinuitetne intertekstualne izpeljave in literarne recepcije, ki sodi med redkejšje in nižje prvine literarne kulture.

## LITERATURA

- Adámek, Karel Václav. *O právu autorském*. Brno: Moravská akciová knihtiskárna, 1898.
- Bařha, Frantiřek, ur. *Alois Jirásek. Dopisy 1871–1927*. Praga: Muzeum Aloise Jiráska – Orbis, 1965.
- Borecký, Jaromír. *Alois Jirásek*. Praga: Āeská akademie věd a umění, 1933.
- Cuřin, Frantiřek. »Ke vzniku Jiráskových Psohlavců«. *Časopis pro moderní filologii* 29 (1946): 30–38.
- Filová, Klára. *K textovému vývoji Psohlavců a jeho adaptování (originál a kopie v procesu autorizace)*. Āeské Budějovice: Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity, 2018 (diplomsko delo).
- Hermann-Otavský, Karel. *O právní ochraně ideálních zájmů autora díla literárního a uměleckého v právu rakouském*. Praga: samozalořba, 1904.
- Hodura, Quido. »Jiráskovi 'Psohlavci' a 'Chodská pře' od J. L. Weisela«. *Česká literatura* 5 (1957): 87–94.
- Holub, Dalibor. »Jan Baptist Kühnl«. *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 2./III. K-L*. Ur. V. Forst. Praga: Academia, 1993, 1049–1050 (podpisano dh).
- Hostomská, Anna. *Opera. Průvodce operní tvorbou*. Praga: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.
- Janáčková, Jaroslava. *Alois Jirásek*. Praga: Melantrich, 1987.
- Jílek, Václav. *Deset kapitol o Jiráskových Psohlavcích*. Praga: Státní pedagogické nakladatelství, 1959.
- Juvan, Marko. »'Slovenski kulturni sindrom' v nacionalni in primerjalni zgodovini«. *Slavistična revija* 56.1 (2008): 1–17.
- Kadlec, Karel. *Počátky práva autorského: studie o vzájemných poměrech tiskařů a spisovatelů v minulých stoletích*. Praga: samozalořba, 1893.
- Klumpar, Ladislav. *Na prahu života: básně Svatopluka Orlického*. Praga: S. Orlický, 1883.
- Kramařík, Jaroslav. *Kozina a Lomikar v chodské lidové tradici*. Praga: Academia, 1972.
- Kubín, Josef Štefan. »Plagiat«. *Ottův slovník naučný. Devatenáctý díl*. Praga: J. Otto, 1902 (podpisano Kbn.).
- Kühnl, Jan Baptist. *Jan Sladký Kozina (Psohlavci)*. Praga: Kühnl, 1901.
- Maur, Eduard. *Kozina a Lomikar*. Praga: Melantrich, 1989.
- Moravec, Josef. »Několik dopisů Aloise Jiráska Jaroslavu Vrchlickému z let 1873–1885«. *Česká literatura* 1 (1953): 83–95.

- Plavec, Josef. »Psohlavci ve vývoji české opery«. *Národní divadlo* 26 (1950-1951): 5–9.
- Pospíšil, Ivo, in Zelenka, Miloš. »Sociologie literatury a komparatistické impulsy Karla Krejčího v meziválečném období (mezi sociologismem a strukturální estetikou)«. *Karel Krejčí: Sociologie literatury*. Ur. Ivo Pospíšil in Miloš Zelenka. Praga: Grada Publishing, 2008. 7–50.
- Roubík, František. *Dějiny Chodů u Domažlic*. Praga: Ministerstvo vnitra Republiky Československé, 1931.
- Simon, Josef. »Z korespondence Aloise Jiráska s Antonínem Truhlářem«. *Slovesná věda* 5 (1952): 75–78.
- Sýkorová, Pavla. *Autorské právo v praxi*. Praga: České vysoké učení technické, 2019.
- Špét, Jiří. »Z dopisů Aloise Jiráska Antonínu Rezkovi«. *Slovesná věda* 4 (1951): 143–147.
- Voborník, Jan. *Alois Jirásek: jeho umělecká činnost, význam a hodnota díla*. Praga: J. Otto, 1901.
- Zákaz Kühnelova dramatického zpracování »Psohlavců«. *Národní listy* 8. januar 1922: 6.
- Zelenka, Miloš. »Karel Kovařovic. Psohlavci«. *Národní divadlo informuje* 50 (1985): 4.
- Žilka, Tibor. *Text a posttext: cestami poetiky a estetiky k postmoderne*. Nitra: Ústav literárnej a vedeckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2011.

## Copyright in Czech Literature at the Turn of the Twentieth Century: Jirásek's Quarrel Over *Psohlavci*

Keywords: literature and law / Czech literature / literary history / copyright / Jirásek, Alois / theatre adaptations / Kühnl, Jan Baptist / plagiarism

The article examines the unauthorised stage adaptation of Alois Jirásek's novel *Psohlavci* (Dogheads) produced by Jan Baptist Kühnl (1849–1904), a dramatist, translator, and one of the earliest plagiarists in the late nineteenth-century Czech literature who in 1899 adapted and without authorisation staged the play *Jan Sladký Kozína* (published as a book in 1901). Kühnl's adaptation was completed without the permission of Jirásek, who intervened against the play's illegal enactment at Švanda's Theatre in Smíchov through his lawyer Ladislav Klumpar (1863–1930), an imperial deputy. Jirásek won the 1899 trial by virtue of Act #197/1895, which continued the 1846 Imperial Patent, defining the nature and realisation of artistic creations (whose wording was partially incorporated into the Copyright Act of independent Czechoslovakia). In 1920, the play *Jan Sladký Kozína* was republished on behalf of Kühnl's descendants, his widow Marie Kühnlová and daughter Marie Luisa Kühnlová

(1891–1945), a translator from Romance languages who only modernised the original 1899 epigonic adaptation for amateur actors. The second lawsuit in 1921 was not only Jirásek's victory but it fully demonstrated that copyright was a relevant manifestation of intellectual intangible assets which must be legally protected. From a literary perspective, the case offers an interesting illustration of the contemporary concept of plagiarism as uninventive imitation, borrowing “thoughtlessly the whole structure, storyline and even individual elements” of a work.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.162.3.09:347.78

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i2.08>





# Prevajanje ideoloških referenc: primer *Alana Forda*

Ana Beguš

Fakulteta za humanistične študije Univerze na Primorskem, Oddelek za uporabno jezikoslovje,  
Titov trg 5, 6000 Koper, Slovenija  
<https://orcid.org/0000-0001-5279-7005>  
[ana.begus@gmail.com](mailto:ana.begus@gmail.com)

*Članek analizira prevajanje ideoloških referenc v treh številkah italijanskega stripa Alan Ford. Strip je v hrvaščino prevedel Nenad Brixy, prevajalec, pisec in urednik pri zagrebškem časopisu Vjesnik, ki je tudi predlagal njegovo objavo v hrvaščini. Brixyjev prevod, ki je v nekdanji Jugoslaviji postal legendaren predvsem zaradi humorja, je relativno svoboden in prej kulturna priredba kot zvest prevod. Analiza treh izbranih epizod kaže, da so vse ideološke reference v dveh epizodah, ki so bile objavljene v istem zaporedju kot v italijanskem izhajanju, prirejene, medtem ko je prevod tretje analizirane številke, Formule, ki je bila objavljena šele kasneje, znatno bolj dobeseden, zato ga ne moremo pripisati Brixyju, četudi je v kolofonu tudi pri tej številki naveden kot njegov prevajalec.*

Ključne besede: literarni prevod / priredba / cenzura / samocenzura / ideologija / italijanska književnost / strip / *Alan Ford* / prevodi v hrvaščino

*Alan Ford* je strip, ki je na področju nekdanje Jugoslavije prerasel v samostojen kulturni fenomen. Izvorno je italijanski, plod dela tandema Magnus (Roberto Raviola) – Max Bunker (Luciano Secchi) in del tradicije t. i. črnega stripa (fumetto nero),<sup>1</sup> ki se razvije v Italiji v drugi polovici 20. stoletja. Osrednji junaki stripa so člani tajne vohunske skupine TNT, ki imajo sedež v prostorih neugledne cvetličarne v New Yorku in ki jih vodi skrivnostni Numero Uno (Številka Ena ali Broj Jedan v hrvaškem prevodu). Člani skupine – klasični antijunaki in družbeni marginalci, ki se ne morejo ali nočejo integrirati v sistem, ter New York oz. ZDA kot prototipna kulisa zahodnega življenja, predstavljajo odlično izhodišče za duhovito kritiko družbene razslojenosti, skorumpirane oblasti ter absurdnosti sistema, ki se nazorno kaže skozi tipične alanfordovske izreke, kot so npr. »bolje je živeti sto let kot milijonar kot sedem dni v bedi«, »kdor želi zmagati, ne sme izgubiti«, »kupi dva, plačaj tri« ipd.

<sup>1</sup> Več o semiotski analizi stripa Alan Ford glej Gržina.

Strip je v izvirniku začel izhajati leta 1969; preveden je bil v različne evropske jezike, med drugim v francoščino, danščino, španščino, a so ga po nekaj številkah povsod, razen v Italiji in kasneje v Jugoslaviji, prenehali izdajati, saj ni naletel na večji odmev ali prodajni uspeh. V srbohrvaščini je prvič izšel leta 1970 v prevodu Nenada Brixija, od takrat izhaja kontinuirano v različnih prevodih in ponatisih. Preveden je bil tudi v slovenščino (51 številke), makedonščino (9 številke) in albanščino (3 številke), vendar ti prevodi niso doživeli takega odziva kot hrvaški. Pri tem je treba dodati, da Brixij ni bil le prevajalec, ampak tudi glavni pobudnik za odločitev, da se strip prevede: kot urednik je bil namreč zaposlen pri stripovski redakciji časopisa *Vjesnik* ter je poslovno pogosto odhajal v Italijo in od tam prinašal različna gradiva, med drugim tudi Alana Forda, ki mu je bil zelo všeč; zato ga je kot član uredništva *Vjesniku* tudi ponudil v prevod.

Razloge za uspeh stripa v nekdanji SFRJ gre najprej deloma iskati v dejstvu, da so z izdajanjem Alana Forda kljub začetnim slabšim odzivom vztrajali samo v Italiji in v Jugoslaviji, v ostalih evropskih državah pa so izdajanje ukinili že relativno zgodaj, po izdanih petih ali šestih številkah. Lahko pa se strinjamo z Džamičem, ki za uspeh stripa navaja sedem razlogov: 1. forma *commedie dell'arte*,<sup>2</sup> po kateri se je zgledoval Bunker, in ki je po njegovem mnenju tudi na Balkanu od nekdaj živa, 2. dejstvo, da je nadrealna farsa kot atmosfera stripa na Balkanu način življenja (na kar kaže tudi izvirna kulturna produkcija na področju nekdanje Jugoslavije),<sup>3</sup> 3. satirična kritika kapitalizma, 4. identifikacija z liki v stripu kot z »nepopravljivimi diletanti« v disfunkcionalni družbi, ki se iz težav izvlečejo bolj po srečnem naključju kot čem drugem, 5. univerzalno hvaljen Brixijev prevod, 6. Magnusova mehka in elastična risarska linija, ki učinkovito izraža zelo različna čustvena stanja protagonistov, ter 7. kulturna sorodnost med Italijo in Balkanom (Italija kot nekakšen zahodni Balkan) (glej Džamič).

Manić med razlogi za uspeh stripa navaja relativno odprto jugoslovanski trg v 70. letih 20. stoletja, praktičen format (ki se ga je dalo brati tudi pod šolskimi klopami), poceni produkcijo, ki je omogočala cenovno dostopnost stripa, ter vizualno prepoznavnost likov. A tudi zanj so najpomembnejši žanr in Brixijev prevod, predvsem pa naslovní

<sup>2</sup> Za podrobnejšo utemeljitev sorodnosti Alana Forda s formo *commedie dell'arte*, za katero so značilni značajski tipi (»tipi fissi«), glej Džamič 21–44.

<sup>3</sup> Ne le, da so liki, reference in citati iz stripa v nekdanji SFRJ postali del kulturnega imaginarija, pač pa je fenomen stripa dejansko prešel meje prevoda, saj je z uporabo in adaptacijo izhodiščnega vizualnega gradiva nastala celo izvirna številka (oziroma psevdoprevod) *Skupina TNT in J. B.*, ki je kritično tematizirala jugoslovansko samoupravljanje.

junak Alan Ford kot reven, a pošten in dobronameren mladenič, ki je utelešal takratne ideale in vrednote ljudi:

Menim, da Alan Ford našim bralcem s preprostostjo ljudske pripovedke pomaga razumeti svet, in sicer z metaforično subtilnostjo, ki je v popularnem stripu redka. [...] je lik, o katerem so nam pripovedovali naši stari starši in starši, nekdo, ki je reven, sirota, ki ima le malo oblek, ki doživlja absurde situacije, a naivno in nedolžno ohranja upanje in sanje, zaradi katerih gre dalje. Nikoli ne bom pozabil epizode Alana Forda, ki sem jo bral pred tridesetimi leti: pripovedovala je o bogatem otroku, ki je imel celo vojsko kositrnih vojakov, za celotno zbirko mu je manjkal le eden – in ravno tistega je imel nek reven otrok. (Panturo)

### **Brixyjev prevod kot sestavni del kulture stripa**

Pri Brixyjevem prevodu bralci in komentatorji hvalijo predvsem komično teatralnost jezika, odličen humor ter ustvarjalno prirejanje z ustvarjanjem izvirne humorne in metaforične zaznamovanosti v prevodu. Zaradi njegovega ustvarjalnega doprinosa bralci stripa Brixyja štejejo za tretjega avtorja,<sup>4</sup> o čemer priča tudi dejstvo, da so mu leta 2015 v rojstnih Varaždinskih Toplicah postavili spominsko ploščo.

Eden od razlogov za komični učinek Brixyjevega prevoda naj bi bil izrazito formalen in celo rahlo vznesen jezik, uporabljen v prevodu, nekakšna »umetna in teatralizirana hrvaščina, ki je nihče ni govoril« (Manić v Patruno), ki je v jasnem neskladju z vizualnimi in vsebinskimi elementi stripa. Osrednji liki Alana Forda so družbeni marginalci, tipični nosilci obrobnega sociolekta (Skubic) – ki pa govorijo kultivirano, govornico družbene elite, in s tem izkazujejo govorno imenitnost, ki ustvarja komičen kontrastni učinek z njihovo siceršnjo podobo in življenjskim stilom. Konkretni prevodni ekvivalent na sociolektalni ravni je »purgersčina«,<sup>5</sup> malomeščanska govorica Zagreba, kjer je Brixy živel in delal, kar je še potenciralo že izhodiščno farsični duh stripa. Kot pravi Džamić, je knjižna (»čista«, »visoka«) hrvaščina »v Srbiji [...] v stripu učinkovala še bolj burkaško tudi zato, ker smo se otroci v igri pacili v tem jeziku, ko smo se igrali purgerje. Za nas je bil to jezik farse

<sup>4</sup> Z vidika teorije prevajanja tu pridemo do izmuzljive in pogosto tematizirane meje med avtorjem in prevajalcem: prevajalec je v dominantni praksi (deloma pa tudi teoriji) prevajanja definiran kot sekundaren avtorju, v enakovreden ali celo nadrejen položaj je postavljen le izjemoma.

<sup>5</sup> T. i. »purgerski«, zagrebški kultivirani sociolekt z elementi arhaizma (imenovan tudi »starozagrebski«), ki se povezuje z malomeščansko vzvišenostjo (v odnosu do ruralne okolice) ipd.

in neke druge realnosti. Burkaške. Takšen učinek je imela tudi hrvaščina Alana Forda na jugoslovanskih trgih.« (Horvat)

Pohvalne ocene prevoda se sicer v večji meri osredotočajo na jezik in duhovitost prevoda kot na tehnične prevodne kriterije, npr. na kredibilen prenos vsebine v ciljni jezik in prevajanje morebitnih ideološko problematičnih mest v izvirniku, kot so satirični komentarji takratnih realsocializmov ipd. Ob strinjanju, da je Brixijev prevod dejansko jezikovno in slogovno izjemen, smo opravili tudi primerjalno analizo izvirnika in prevoda na primeru treh izbranih epizod: dveh izdanih v istem zaporedju izhajanja kot v izvirniku (*Una gita a San Guerreta* ter *Un voto per Notax*) in ene (*Le Formule*), ki je bila izpuščena ter prevedena in objavljena šele kasneje.

## Cenzura v prevajanju

Vprašanje ideološke zaznamovanosti besedila, ki je v prevajalski praksi pogosto predmet cenzure ali samocenzure (Seruya in Lin Moniz), je eno osrednjih vprašanj teorije prevajanja, posebej njene kritičnoteoretske obravnave (Venuti; Baker). Vsako besedilo odraža določeno kulturo ali ideologijo skozi jezikovno rabo, ki reflektira nabor uporabnikovih predpostavk, prepričanij in nazorov (Hatim in Mason). Prevajalci so kot medkulturni posredniki pri svojem delu pogosto postavljeni ne le v položaj med dvema jezikoma in kulturama, pač pa v samo srž razlike in potencialnega konflikta med dvema divergentnima diskurzoma, dvema različnima, pogosto nasprotujočima si ideologijama. V tej situaciji lahko po načelu zvestobe v ciljno besedilo prenašajo ideološko zaznamovanost izvirnika ali pa se iz različnih razlogov odločajo za vsebinsko poseganje v prevod in njegovo spreminjanje.

Z vprašanjem ideološke zaznamovanosti besedila je tesno povezano tudi vprašanje cenzure. Ta običajno predstavlja zunanji poseg v besedilo z namenom izločanja ali izkrivljenja izvirne, domnevno sporne vsebine. Vendar lahko pojem razumemo širše: po Bourdieuju je cenzura *strukturna* v smislu tega, da je kot diskurzivna omejitev prisotna v vsakem besedilu in del habitusa določenega (v našem primeru prevajalskega) polja, torej ponotranjenja pravil igre (glej Bourdieu). Ta implicitna oblika cenzure se velikokrat kaže kot samocenzura ali kot »preventivna cenzura« (Kocijančič Pokorn). V tem smislu lahko cenzuro razumemo kot kontinuum, ki sega od eksplicitne do implicitne (Tymoczko). Kuhiwczak gre pri tem celo tako daleč, da predlaga, da siceršnje pojme, ki opisujejo težavnost pojma ekvivalence v prevajanju, kot so manipula-

cija, ponovno pisanje, potujitev in podomačitev, enostavno zamenjamo z izrazom cenzura (glej Kuhiwczak). Vsako besedilo se v procesu prevajanja v drug jezik neizogibno prilagaja novim okoliščinam in namenu, pri čemer prevajalec lahko zdrsne tudi v vlogo rzsodnika ali cenzorja, ki odloča o tem, kaj sme v ciljno kulturo in kaj ne; posamezne odločitve prevajalcev pa v tem procesu nihajo od »kolaboracije do upora« (Tymoczko) in so pogosto bolj podrejene posameznim narativom kot krovnim ideološkimi pozicijam ter odvisne od konkretnih okoliščin prevajalskega naročila in prevajalčevega statusa in suverenosti v njih (Baker). Samocenzura se v tem smislu lahko skrrije oziroma umesti v okvir prevajalčeve prevajalske strategije in praviloma ni dokumentirana kot v primeru zunanega cenzurnega poseganja v prevod, kar otežuje njeno dokazovanje.

Prevladujoči vrsti cenzurnega poseganja v prevod sta predvsem izpust spornega elementa ali pa celo celotnih epizod v primeru serijskih izdaj ter vsebinsko prilagajanje prevoda v skladu z ideologijo ciljne kulture. Cenzura in samocenzura sta inherentni vsakemu političnemu režimu, v prevodoslovju pa sta tudi dobro popisani (za Italijo glej npr. Rundle, za Nemčijo Sturge, za Španijo Crespo, za Sovjetsko zvezo Sherry, *Censorship*, in Sherry, *Discourses*; za Kitajsko Zaixi Tan; in za SFRJ Kocijančič Pokorn). Konkretnih podatkov o morebitnem cenzuriranju stripa *Alan Ford* ni mogoče najti, z izjemo nekaj izjav v intervjujih, ki pa niso najzanesljivejše. Prav tako ni mogoče najti prevajalčevih pojasnil o vsebinskem prilagajanju prevoda; dopuščamo lahko možnost samocenzure ali pa idiosinkratskih odločitev prevajalca, ki niso odvisne od zunanjih vzrokov.

Iz izhodiščne numeracije stripa so v prevodu izpuščene 10. epizoda (*Formule*; analizirana v nadaljevanju), 38. epizoda (*Godišnji odmor*), 39. epizoda (*Dobra stara vremena*), 40. epizoda (*Ekologija*), 43. epizoda (*Novogodišnja proslava*), 50. epizoda (*Tako je nastala grupa TNT*), 86. epizoda (*Hladni pol*), 125. epizoda (*Viša rasa/Otok mračnjaka*) in 180. epizoda (*Olimpijski plamen*) (glej *Alan Ford – Piratska*). Prva izdaja, v kateri so bili prevodi Alana Forda izdani po izhodiščnem vrstnem redu, je dejansko ponatisna izdaja *Alan Ford Klasik*, ki je izhajala od leta 2004 dalje.

Ni tudi jasno, ali so bile omenjene epizode sploh prevedene po vrstnem redu nastanka izvornikov ali so jih prvič prevedli šele kasneje: omenjene izdaje naj bi namreč krožile kot piratske izdaje, o katerih pa ni moč pridobiti več podatkov o času izida. 10., 38., 39. in 40. epizoda so izšle v ponatisu *Alan Ford Klasik* (leta 2004), 86. in 180. epizoda sta uradno izšli leta 2001 v Srbiji, 125. epizoda, ki je v piratski izdaji izšla

z naslovom *Viša rasa*, pa je bila kasneje pod naslovom *Otok mračnjaka* uradno natisnjena v seriji MAXIPLUS.

V spodnji razpredelnici navajam pregled prevodov spornih epizod glede na izdajo in približno leto objave:

	FORMULE (št. 10)	LE GRANDI VACANZE (št. 38)	BELLE EPOQUE (št. 39)	ECOLOGIA (št. 40)	POLO FREDDO (št. 86)	SUPER RAZZA MAGGIORE (št. 125)	LA FIAMMA DI OLIMPIA (št. 180)
SUPERSTRIP 1970-1992 (Vjesnik Zagreb)	/	/	/	/	/	/	/
SUPERSTRIPMAXI 1986-1989 (Vjesnik Zagreb)	/	<i>Godišnji odmor</i>	<i>Dobra stara vremena</i>	<i>Ekologija</i>	/	<i>Otok mračnjaka</i>	/
TROBROJ 1990 (Vjesnik Zagreb)	<i>Formule</i>	<i>Godišnji odmor</i>	<i>Dobra stara vremena</i>	<i>Ekologija</i>	/	/	/
SLV 1993- (MK, Co Libri Ljubljana)	<i>Formula</i>	<i>Vesele počitnice</i>	<i>Belle epoqe</i>	<i>Ekologija</i>	/	/	/
KLASIK IN SUPERKLASIK 2004 (StripAgent Zagreb)	<i>Formule</i>	<i>Godišnji odmor</i>	<i>Dobra stara vremena</i>	<i>Ekologija</i>	/	<i>Otok mračnjaka</i>	/
SVETSPECIAL (Svet Beograd)	<i>Formule</i>	<i>Godišnji odmor</i>	<i>Dobra stara vremena</i>	/	/	/	/
PIRATSKE IZDAJE	<i>Formule</i>	<i>Godišnji odmor</i>	<i>Dobra stara vremena</i>	<i>Ekologija</i>	<i>Hladni pol</i>	<i>Viša rasa</i>	<i>Olimpijski plamen</i>

Razpredelnica 1: Posamezne izdaje stripa

Zastavlja se vprašanje, ali so bili prevodi spornih epizod opravljeni še pred razpadom SFRJ ali po njem in izdani kot piratske izdaje, v povezavi s tem pa seveda tudi, kdo jih je prevedel in kako so se distribuirale. Aleksander Buh<sup>6</sup>, stripovski poznavalec in lastnik trgovine s stripi Strip.art.nica v Ljubljani, pravi, da so piratske izdaje obstajale že pred letom 1990: tiskane so bile ilegalno in v bistveno manjših nakladah (tudi manj kot 100 izvodov), informacija o njih se je širila ustno, epizode pa so si ljubitelji stripa potem posojali med seboj. Hkrati so posamezne epizode, ki niso izšle v redni seriji (Superstrip), izhajale tudi kot priloge različnih drugih revij in so jih bralci poiskali tam; torej so bile potencialne sporne epizode lahko tudi uradno objavljene še pred razpadom SFRJ (Buh). Uradno naj bi bile objavljene šele leta 2001 in 2003 v Srbiji (*Alan Ford – Piratska*).

Pri vseh prevodih, tudi tistih najprej izpuščenih, je kot prevajalec naveden Brixy. *Formule*, prva epizoda, ki je bila v prevodu izpuščena in ki jo v nadaljevanju tudi analiziram, je uradno gotovo izšla že prej, in sicer pri Vjesniku 9. 3. 1990, po navedbah Buha pa je najbrž obstajal tudi piratski izvod, ki je temeljil na prevodu, nastalem še pred tem.

V povezavi s tem se zastavlja vprašanje avtorstva prevoda: tudi Bernard Radovčić, uradni izdajatelj ponatisa stripa v seriji *Alan Ford Klasik*, je namreč ustno potrdil informacijo, da je avtor vseh prevodov v seriji, tudi *Formul*, Brixy (Buh). A bi bilo glede na to, da je Brixy umrl leta 1984, to mogoče le, če bi Brixy prevod pripravil že za piratsko izdajo in bi bil ta prevod potem uporabljen tudi za objavo v Vjesniku leta 1990 ter za ponatis v seriji *Alan Ford Klasik*, česar pa analiza prevoda z vidika prevajalske strategije ne potrjuje (glej nadaljevanje članka): verjetnejša se zdi možnost, da je te epizode prevedel neki drug prevajalec, ki poimensko ni nikjer naveden, s čimer se ohranja bixyjevski mit kulturnega prevoda. Buh navaja tudi, da naj bi strip po Bixyjevi smrti leta 1984 prevajal njegov sin Davor.

Podrobnejši pregled samocenzuriranih mest v posameznih epizodah pokaže, da se pri posegih v prevod ni cenzuriralo le mest, ki bi bile kritične do realsocializmov ali socializma na splošno, pač pa vse elemente, ki bi lahko predstavljali morebitno ideološko kontaminacijo, npr. vse reference, pa četudi izrazito kritične, na fašizem ali rasizem. Najočitnejša mesta ideološkega govora so po navadi položena v usta različnih gostujočih likov: raznih diktatorjev, ameriških kapitalističnih agentov, ideologov ene ali druge strani ipd. Ideološko sporen pa je tudi

<sup>6</sup> Na tem mestu se Aleksandru Buhu zahvaljujem za prijazno pomoč in informacije glede piratskega in uradnega izhajanja stripa.

vsaj eden od glavnih junakov: Grunf, nekdanji nemški vojak, ki je sicer prikazan kot dobronameren, a socialno neroden član skupine TNT, ki zato pogosto spontano prenaša ideološke elemente (npr. dvignjena roka v nacistični pozdrav, pozdravljanje s Heil Hitler, različne verbalne intervencije ipd.). Ob tem je zanimivo, da tu cenzura ni povsem dosledna: na več mestih v prevodih se ohranjajo nekatere reference, katerih izhodiščna fašistična konotacija pri prevajalcu očitno ni bila prepoznana. Eno očitnejših takšnih mest je npr. znana Grunfova parola »tko vrijedi, leti, tko leti, vrijedi, tko ne leti, ne vrijedi«, ki je dejansko minimalna parafraza fašističnega slogana »chi vola vale, chi non vola non vale, chi vale e non vola è un vile« (»kdor leti, velja, kdor ne leti, ne velja, kdor velja in ne leti, je ničvrednež«), katerega prvi del je bil izpisan na pročelju monumentalnega atrija ministrstva za letalstvo fašistične Mussolinijeve vlade.<sup>7</sup>

Da je bil izvirnik ne le jezikovno, pač pa tudi vizualno spreminjan, dokazuje primer iz epizode *Traži se Alex Barry* (*Alex Barry non c'è più*, št. 6) (*Alan Ford – Cenzura*). V enem od prizorov v izvirniku se pojavljajo eksplicitni nacistični simboli: na zidu visi Hitlerjeva slika, pod njim pa napis »Allo zio Adolfo« (Stricu Adolfu); poleg nje je na zidu napis »Noi tireremo diritto« (ita. »streljali bomo naravnost«; iz fašistične pesmi, ki so jo prepevali med italijanskim kolonialnim osvajanjem Etiopije), z inicialko M (najverjetneje Mussolini). V prvem prevodu je Hitler na sliki zamenjan z raketo (najbrž skladno z Grunfovo obsedenostjo s tehniko), pentlja z napisom pod njo je izbrisana oz. spremenjena v zidake, prav tako tudi inicialka M, napis »Noi tireremo diritto« pa v ime skupine – TNT. V drugi, Borgisovi izdaji, pa fašistični simboli in napisi niso cenzurirani; pri čemer napis na pentlji ni preveden, fašistični slogan je preveden dobesedno (»Mi ćemo vući ravno«), a je pri ciljnih bralcih najverjetneje nerazumljiv, ostaja tudi inicialka M. V Strip-Agentovi izdaji iz leta 2004 (*Alan Ford Klasik*) so prav tako ohranjeni vsi fašistični simboli, napis »Noi tireremo diritto« pa je preveden kot »Pucat ćemo u glavu«.

<sup>7</sup> Fasciniranost fašizma nad tehnologijo je znana in popisana, glej npr. Lehmann.





Slika 1: Sporna sličica iz epizode *Alex Barry non c'è più*

## Analiza prevoda izbranih epizod

V nadaljevanju analiziramo prevod treh izbranih epizod iz zlatega obdobja Alana Forda, tj. prvih 75 številčk. Gre za epizode in prevode *Ucviljeni diktator* (v izvirniku: *Una gita a San Guerreta*, št. 7), *(Ne) glasajte za Notaxa* (v izvirniku: *Un voto per Notax*, št. 16) ter *Formule* (v izvirniku: *Formule*, št. 10), vsi trije po prevodu iz serije *Alan Ford Klasik*. Tretja epizoda, *Formule*, je bila iz izhodiščne serije Super Strip izpuščena in po dostopnih podatkih prvič uradno objavljena v trojni številki leta 1990 pri Vjesniku. Besedila tega prevoda nisem uspela pridobiti, zato ne morem vedeti, ali gre za ponatis, za ostali dve epizodi pa predpostavljam, da sta ponatisa prvega prevoda iz serije SuperStrip.

Iz vsake od epizod so bili izbrani za analizo relevantni izseki; ti izseki so bili nato iz italijanskega izvirnika in hrvaškega prevoda precej dobesedno prevedeni v slovenščino, na tej osnovi pa je bila opravljena primerjalna analiza med obema različicama. Splošne ugotovitve iz analize so povzete pod tabelo z analiziranimi prevodi.

## ***Ucviljeni diktator***

Epizoda v izvirniku tematizira prihod ameriškega ambasadorja v izmišljeno državo v Latinski Ameriki s pomenljivim imenom San Guerreta, kar bi lahko prevedli kot Sveti Vojnica. Vodja (v izvirniku El Divino, Božanski, v prevodu ponekod poimenovan kar Ljubljeni vodja) Američana vozi na parade in ogled rezultata razvoja države, ki so rezultat ameriškega financiranja oblasti San Guerrete. Na eni strani je kritično predstavljena fasada režima, ki za prepričevanje ameriškega financerja gradi stanovanjska naselja iz kartona; na drugi strani pa ameriški ekonomski interesi, ki državo silijo v reforme »glede pokojnin, plač in drugih neslanosti«, kot se izrazi ameriški ambasador. To potrjuje tudi predgovor k ponovni italijanski izdaji epizode, v kateri Bunker takole kontekstualizira temo:

V tistem času je bila gonja proti komunizmu v svoji najintenzivnejši fazi. Američani so materialno podpirali katerokoli vlado, posebej v Latinski Ameriki, ki se je uradno zoperstavljala komunizmu, ne da bi natančneje preverjali, za kaj je bilo njihovo izdatno financiranje dejansko uporabljeno. O teh stvareh se je šepetalo, nikoli pa govorilo naglas, in zato je bil izlet na hipotetični otok San Guerreta, v državo, ki sta jo v veliki meri označevali diktatura in korupcija, priložnost, da se o tem prvič glasno spregovori skozi strip. (Secchi)

Prva dva analizirana odlomka prikazujeta pogovor med vodjem San Guerrete in ameriškim odposlancem na vožnji po mestu, kjer občudujeta »pridobitve« ameriškega financiranja, ter kasneje v predsednikovi pisarni.

Pogovor med ogledom mesta:

	<b>Prevod italijanskega izvornika</b>	<b>Prevod hrvaškega prevoda</b>
1a	Vodja: Poglejte, gospod ambasador, pogledajte, kakšno razkošje, kajne? Ker smo ves denar porabili za hiše, nam ga za šole in bolnišnice ni nič ostalo.	Vodja: Poglejte, senor ambasador, in se čudite! Vse, kar ste nam poslali, smo porabili za gradnjo teh veličastnih stavb! Za šole in bolnišnice nimamo niti centa več! Morali nam boste poslati tudi za to! Američan: Oh!
1b	Američan: Da, da, ni slabo ... Čestitam, dragi Božanski. Če povem po pravici, sem se bal, da je denar izginil. Vodja: Res? Oh ...	Američan: A ne pozabite na vojsko! Nam je najpomembnejša močna in dobro opremljena vojska, zaradi tega vam tudi pošiljamo dolarje! Vodja: Vsekakor, senor!

Situacija se ponovi v pisarni:

	Prevod italijanskega izvirnika	Prevod hrvaškega prevoda
1c	<p>Američan: Samo trenutek. Obljubili ste reforme. Doslej niste naredili še ničesar. Želel bi videti vsaj minimalne reforme.</p> <p>Vodja: Reforme? Saj sem reformiral tiste štiri <i>peones</i><sup>8</sup>, ki niso bili sposobni za vojsko, to ni dovolj?</p> <p>Američan: Govorim o socialnih reformah, plačah, pokojninah in podobnih neslanostih.</p> <p>Vodja: A tako, seveda, počakajte, da govorim s svojim ministrom.</p>	<p>Američan: Dovolj mi je teh zgradb in bolnišnic! Pa ja ne bomo porabljali denarja za te neumnosti. Raje oborožite vojsko!</p> <p>Vodja: Dobro veste, da sem vrhovni poveljnik svoje vojske. Vojska in policija sta mi še kako pomembni!</p> <p>Američan: V vsakem primeru se moram posvetovati s svojimi nadrejenimi!</p> <p>Vodja: Upam, da boste objektivni v prikazu tukajšnjega stanja!</p>
1č	<p>Vodja: Prekleti gringo, reforme hočeš, kaj pa naj reformiram med temi preklemanimi reveži. Morda pa lahko najdem kakšno reformo na hitro, samo toliko da ga prepričam, da mi pošlje nove dolarje.</p>	<p>Vodja: Prekleti gringo, ni podpisal. Kaj pa misli: da je tisto, kar so že dali, dovolj? Moj apetit je mnogo večji in treba ga je potešiti. Ampak kako naj ga prepričam?</p>

Kot je razvidno iz primerjave izvirnika in prevoda, je v prevodu ideološka slika izvirnika precej spremenjena. Izvirni lik vodje San Guerrete je že v naslovu (Ucviljeni diktator, v slov. Užaloščeni diktator) in tudi v besedilu večkrat eksplicitno označen z diktatorjem, državica pa prikazana kot ameriška kolonija. Vsi slabšalni, na socializem vezani izrazi v izvirniku (»socialnih reformah, plačah, pokojninah in podobnih neslanostih«; »preklemanimi reveži«; »stari razpadli umazani špekulant«; »smrdljivi plebejec«) so dosledno izbrisani in v celoti nadomeščeni z drugimi izvirnimi vsebinskimi motivi (1c, 1č) ali pa so ideološko nevtralizirani, kot v primeru v nadaljevanju (1k), ko »smrdljivi plebejec« v prevodu postane »bedni črv«.

V nadaljevanju, ko se diktator pogovarja s svojim podrejenim o tem, katero reformo bi se dalo najhitreje sprejeti, da se ugodi Američanu, pa je motiv reform zamenjan z motivom zahodnega dolga:

<sup>8</sup> Peones so mehiški kmetijski in fizični delavci, plačani po dnevnic.

	Prevod italijanskega izvornika	Prevod hrvaškega prevoda
1d	Podrejeni: Potrebovali bi eno [reformo], ki ne stane veliko, npr. vojne pokojnine ... Vodja: Iz katere vojne? Tiste za neodvisnost, prve ali druge svetovne?	Podrejeni: Tu piše, da je neki gringo vzel dve puški in zavoj municije in ostal dolžen 28 dolarjev. Vodja: Kdaj je bilo to?
1e	Podrejeni: Tiste iz leta 1810, ki so jo bojevali naši pogumni ... Vodja: Aha, ni slabo, in koliko jih je še živih s pravico do pokojnine?	Podrejeni: Niti ne tako dolgo nazaj! Leta 1876, in če upoštevamo še obresti ... Vodja: Ne verjamem, da lahko na to karto kaj dobimo ...
1f	Podrejeni: Torej, aha, takole ... Pred dvanajstimi leti so bili živi še trije. A je eden umrl od lakote, drugi pa od posta. Vodja: In tretji? Še eden je ...	Podrejeni: Še en dolg obstaja, kvartopirski, iz leta 1912. Vodja: Dovolj neumnosti.
1g	Podrejeni: Tisti je pa še živ, Božanski. Vodja: Stari razpadajoči umazani špekulant. No dobro, izvedimo to reformo. Pripravi odpadni papir in ga prinesi gor, da ga podpišem pred gringovimi očmi.	Podrejeni: Me še potrebujete, Božanski? Vodja: Od tebe ni nobene koristi, sam se bom moral znajti, ti pa medtem kaj napiši, da se te bodo po tvoji smrti potomci vsaj po čem spominjali!
1h	Vodja: Smo že uredili. Najprej bomo reformirali pokojnine. V kratkem vam bo moj minister prinesel odlok v podpis. Američan: V redu, me veseli.	Vodja: Dragi ambasador, veseli me, da vas lahko seznanim z našimi načrti glede moje hrabre vojske in manevrov, ki niso bili poceni ... Američan: To me že bolj zanima ...

Vse omembe nujnosti reform (1c–1f), s katerimi preti ameriški predstavnik, so v prevodu zamenjane z referencami na vojsko in deloma policijo (»A ne pozabite na vojsko! Nam je najpomembnejša močna in dobro opremljena vojska, zaradi tega vam tudi pošiljamo dolarje!«; »Dovolj mi je teh zgradb in bolnišnic! Pa ja ne bomo porabljali denarja za te neumnosti. Raje oborožite vojsko!«; »Dobro veste, da sem vrhovni poveljnik svoje vojske. Vojska in policija sta mi še kako pomembni!«) in z motivom tujega dolga (»Tu piše, da je neki gringo vzel dve puški in zavoj municije in ostal dolžen 28 dolarjev.«, »Še en dolg obstaja, kvartopirski, iz leta 1912.«)

Za analizo je zanimiv še eden od končnih prizorov, ko odkrijejo, da se je Alan infiltriral v predsednikovo palačo, ta pa se pred preganjalci

skuša zateči ravno v pisarno, v kateri je ameriški odposlanec, saj meni, da mu bo kot ameriškemu državljanu nudil zaščito:

	Prevod italijanskega izvornika	Prevod hrvaškega prevoda
li	Alan Ford: Moram se pogovoriti s predstavnikom svoje države ... - Stoj!	Alan Ford: Poskušal bom pobegniti od tod, pa naj bo, kar bo ... - Ne! Ne tja!
lj	Stoj! Stoj! - Na pomoč! Atentat! Alan Ford: Sveta nebesa!	Stoj! Stoj! - Na pomoč, atentator! Alan Ford: Ojoj! Konec je z mano!
lk	Vodja: Kdo je ta smrdljivi plebejec, ki si drzne zmotiti naša posvetovanja na visoki ravni? Alan Ford: Jaz sem Američan!	Vodja: Kdo je ta bedni črv, ki si drzne prekinjati naše pogovore na najvišji ravni? Alan Ford: Jaz sem Alan Ford!
ll	Alan Ford: Poslušajte, preslepiti vas hočejo, hiše so iz kartona, pokojnina je samo ena, in še ta iz neke davne vojne ... Američan: Kaj pa govori?	Alan Ford: Poslušajte, slepijo vas! Tiste stavbe so iz papirja, bolnišnic in šol ni, Božanski si ves denar tlači v lasten žep! Američan: Kaj? Kaj?

Iz prevoda so izbrisane tudi vse reference na ZDA: »Moram se pogovoriti s predstavnikom svoje države ...« je v prevodu nevtraliziran v »Poskušal bom pobegniti od tod, pa naj bo, kar bo.«, »Jaz sem Američan!« pa je v prevodu spretno spremenjen kar v »Jaz sem Alan Ford!«.

### ***(Ne) glasajte za Notaxa***

Epizoda v izvorniku tematizira politično volilno kampanjo politika, ki ljudstvu obljublja gradove v oblakih, v resnici pa zastopa zgolj interese kapitalske elite. Prevod je analiziran na treh tematskih mestih: med javnim nastopom kandidata Notaxa na volilnem zboru in kongresu milijonarjev, v zasebnih pogovorih s člani svojega volilnega štaba ter v pogovorih z inteligenco (pogovor s slikarjem ob odprtju razstave v okviru volilne kampanje).

Prvi analizirani prizor prikazuje kandidata Notaxa na javnem volilnem shodu:

	Prevod italijanskega izvornika	Prevod hrvaškega prevoda
2a	Delavci komaj čakajo vaš govor, bodoči guverner. Notax: Tudi jaz komaj čakam, da ga povem, a ne hitimo, izpade slabo, se je zbralo kaj ljudi?	Narod komaj čaka, da sliši vaše besede, bodoči dikta... pardon, guverner! Notax: Tudi jaz, želim si le, da se s svojimi volilci, ki bodo gotovo glasovali zame, objamem, ali pa jih bom ... Oh, kje pa so?
2b	Notax: Bratje delavci, prijatelji, preden začnem s svojo propagandno turnejo, sem želel priti k vam, ki ste najbolj živ stik z ljudstvom in velika potencialna masa volilcev.	Notax: Najprej vam obljubljam, da bomo naše sovražnike vse spravili v mišje luknje. To je naša zemlja in kdor ne misli tako, ga bomo ...
2c	Alan Ford: Uf, ti govori se pa res nikoli ne spreminjajo, na pamet jih znam.	Alan Ford: Uh, kako je tip dolgočasen. Najbrž je član kakega Ku Kluks Klana, da govori take neumnosti!
2č	Notax: Za državo, ki bo bolj moderna, bolj učinkovita, bolj ustrezajoča potrebam skupnosti, zato, da ljudstvo približamo vodjem in sodelujemo v političnem življenju. Alan Ford: Eh, tudi ognjemet imajo, na vse mislijo, da bi naredili spektakel.	Notax: In zato, dragi prijatelji, volite zame, in jaz vam bom zagotovil avto in jahto in vilo in bazen in vse, kar hočete, samo volite zame! Alan Ford: Hm, celo strokovnjake za ognjemet so pripeljali, da povečujejo ta ušivi miting!
2d	Notax: Izvedli bomo davčno reformo, ki bo močno zmanjšala davke delavcem in izpustila tiste, ki zaslužijo malo, in jih celo malce subvencionirali, ampak ... zmogli bomo!	Notax: ... da bom skrbel samo za vas, za vas in za nikogar drugega, da bom naredil vse, da bi v vaših hišah tekla med in mleko in da bom za vas osvojil ves svet!

V prevodu je socialna demagogija iz izvornika zamenjana z nacionalnim populizmom, kar se kaže v doslednem zamenjevanju levo konotiranega izrazja z desnim, delavci tako postanejo narod. Nacionalistični element kot prevodni ekvivalent socialni demagogiji je v prevodu izrazito poudarjen, tudi z npr. konkretnimi izvirnimi referencami na Ku Kluks Klan (»Najprej vam obljubljam, da bomo naše sovražnike vse spravili v mišje luknje. To je naša zemlja, in kdor ne misli tako, ga bomo ...«; »Uh, kako je tip dolgočasen. Najbrž je član kakega Ku Kluks Klana, da govori take neumnosti!«). Motivi učinkovitosti države, težnje po

politični participaciji in pravičnejših davčnih reformah pa so nadomeščene s kapitalistično grabežljivostjo ter predvolilnim leporečenjem in zaklinjanjem (»In zato, dragi prijatelji, volite zame, in jaz vam bom zagotovil avto in jahto in vilo in bazen in vse, kar hočete, samo volite zame!«; »... da bom skrbel samo za vas, za vas in za nikogar drugega, da bom naredil vse, da bi v vaših hišah tekla med in mleko in da bom za vas osvojil ves svet!«).

Naslednji analizirani prizor prikazuje Notax na »kongresu milijonarjev«, kjer je njegova retorika povsem drugačna:

	Prevod italijanskega izvirnika	Prevod hrvaškega prevoda
2e	Voznik: Na kongres milijonarjev? Notax: Ja, in hitro! Uf, še dobro, da ni bilo atentata, in kako smrdi tam notri, bencin in druge svinjarije, nafta in podobno ... Ah, kaj vse mora pretrpeti politični človek med razcapanci in reveži. Bog, kako sovražim rajo.	Voznik: Na kongres milijonarjev? Notax: Ja, hitro. Na srečo ni bilo atentata. Oh, kako je dvorana smrdela po olju in bencinu! Politik mora dosti pretrpeti na poti do guvernerske palače, in tega mu nihče ne prizna!

In kasneje, iz nagovora na kongresu milijonarjev:

	Prevod italijanskega izvirnika	Prevod hrvaškega prevoda
2f	Notax: In če mi boste dali glas, bomo izvedli posebno reformo: bolj bodo ljudje bogati, manj jih bomo obdavčili, najbogatejši pa bodo sploh davkov oproščeni. Namesto tega pa bomo obdavčili proletarijat: manj bodo zaslužili, bolj jih bomo davčili.	Notax: In če boste volili zame, vam obljubljam, da bom razveljavil vse zakone, po katerih morajo bogataši plačevati davke! Omogočil vam bom še večje dobičke, še večje zaslužke, še boljše možnosti, da svobodno poslušete!
2g	Dobro, bravo, tako se dela! Notax: Hvala, gospodje, hvala, hvala, to seveda sprejemem kot simbolnen prispevek, nakazila, ehm ... na ta še počakam ...	Tako je! Tako se govori! Bravo! Notax: Razumljivo, da moja volilna kampanja terja določene stroške in zaradi tega je vsak prispevek ... oh, da ... kako ste ljubeznivi!

Do podobnih sprememb kot zgoraj v prevodu prihaja tudi na drugem analiziranem mestu: v zasebnem pogovoru Notax prizna, kako na živce mu gre »raja« (v izv. »popolaccio«, pejorativna izpeljanka iz »popolo« za ljudstvo), v prevodu pa je ta izjava nadomeščena s splošnejšo o tem,

kako težko je delo politika pri njegovem vzponu na vrh. V prevodu je, kot v prejšnjem primeru, znova izpuščen proletariat (»namesto tega pa bomo obdavčili proletariat: manj bodo zaslužili, bolj jih bomo davčili«) in zamenjan z davčnimi odpustki za bogate in izvirnim motivom zakonske razveljavitve kapitalu nenaklonjenih zakonov in neoliberalno obljubo svobodnega poslovanja (»In če boste volili zame, vam obljubljam, da bom razveljavil vse zakone, po katerih morajo bogataši plačevati davke! Omogočil vam bom še večje dobičke, še večje zaslužke, še boljše možnosti, da svobodno poslušate!«). To kaže, da prevod tudi na tem mestu svobodno prehaja v priredbo.

Za analizo je zanimiv še eden od končnih prizorov, v katerem Notax obiše umetniško razstavo, postavljeno v okviru volilne kampanje; v prizoru je tematiziran odnos med politiko, oblastjo in umetnostjo.

	<b>Prevod italijanskega izvornika</b>	<b>Prevod hrvaškega prevoda</b>
2h	Novinar: Je to umetniška razstava? Umetnik: Zakaj? Se ne vidi?	Novinar: Je to ta umetniška razstava? Umetnik: Zakaj sprašujete? Ali ne vidite?
2i	Novinar: Ste slišali, kolegi novinarji, to naj bi bila umetniška razstava, povezana z Notaxovo volilno kampanjo! Novinar 2: Ah, vsekakor, trpljenje teh kamnov in sporočilo bodeče žice so pristno delo intelekta.	Novinar: Ste videli, kolegi novinarji? To je umetniška razstava, posvečena Notaxovi volilni kampanji! Novinar 2: Zares čudovito, vznemirljivo, plemenito! Ni jasno, kaj predstavlja ... ampak, ali je to pomembno?
2j	Umetnik: Propadli in kapriciozni pisunčki, nesposobni in butasti megalomani, kdo vam je dal pravico, da sodite o umetnosti? In da z brutalno vulgarnostjo blatite tistega, ki svoja dela razstavlja s predanostjo in potrpljenjem?	Umetnik: Idioti! Bedaki! Kreteni! Krokodili! Papagaji! Nosorogi! Šakali! Smrdljivi dihurji! Kako bi vi lahko razumeli umetniško dušo, ko pa vas zanimata samo boks in ragbi, o umetnosti pa pojma nimate!
2k	Novinar: Oh ti razcapani bednik, umetnik, če ti uspe naivcem prodajati zalepljene skale, ovite z bodečo žico, pa daj, toliko boljše zate, a ne izzivaj, ker te bom, če ne nehaš, celega obril ... Umetnik: Poskusi, če si upaš!	Mišliš, da se je primerno tako pogovarjati s tiskom? Ko te zgrabim, ti bom ostrigel vse te tvoje dlake in poganjke! Naučil te bom, kako se obnaša! - Samo drzni si, trobilo!



2l	Voila, monsieur, stranki sem obdelal brado in brke. Umetnik: Hudimana, ta pa si res upa!	Kar si hotel, to si dobil! In to brezplačno! Umetnik: Vraga, ta res naredi, kar reče!
2m	Umetnik: O bog, kakšna groza, kakšna kazen, kakšno uboštvo ... - Povsem v skladu s tvojimi deli, umetniček, raje se loti konj in žensk, če hočeš kaj zaslužiti!	Umetnik: O bog, kako izgledam! Kakšna grozota! - Tako kot tvoji kipi! Raje se loti konjev ali galebov, tako blago boš lažje prodajal!
2n	Notax: Je to umetniška razstava? - Tako so nam rekli ...	Notax: Je to ta umetniška razstava? - Tako so nam rekli!
2o	Notax: No, saj veste, to je neo-nouvelle-new-neue vague val, treba se je poglobiti in izkazati zanimanje!	Notax: Kot izkušen politik vam pravim, da so to čudovita dela, vredna pozornosti in občudovanja!
2p	Notax: Ah, lepo, lepo, gre za določeno moč izraza, ki izhaja iz dela, nekakšno vitalnost, intelekt, kje je umetnik, da mu izrečem pohvalo, jaz sem vedno z mladimi in za mlade ...	Notax: To je vse prekrasno, polno duha in občutja, nekaj, kar pogloblja našo dušo! Srečen bi bil, ko bi imel čast seči v roko našemu umetniku!
2r	Umetnik: Samo trenutek, da se oblečem ... takoj bom ... ehm ...	Umetnik: Samo hipec, samo hipec, da se oblečem ... hm ... prihajam!
2s	Umetnik: Vam je všeč, visokost, kako sem v kamnu izrazil grozo in katastrofe vojne; kamen predstavlja človeka, ki izhaja iz zemlje, oziroma iz kamna, bodoča žica pa vojno in njene grozote!	Umetnik: Veseli me, da vam je všeč! Vi ste eden redkih, ki je razumel mojo misel, pa me zato radosti, da bodo moja dela s svojo globino in iskrenim sporočilom povedla volilce na glasovanje, da tam izvršijo svojo domoljubno dolžnost!
2š	Notax: Seveda, seveda, jaz sem za umetnost in za umetnike, ki so za vas in z vami! Rad bi se dotaknil tega čudovitega primerka nove kiparske umetnosti, ki ...	Notax: Vsekakor, vsekakor! Jaz sem za umetnost in z umetnostjo. To bi želel dokazati tako, da se s kazalcem dotaknem genialnega dela svojega somišljenika! Naj bo to znak ...

Primerjava izvirnika in prevoda pokaže, da so vse reference na umetnost v prevodu poenostavljene (2j, 2k, 2o, 2p); to je še posebej vidno v 2j, kjer umetnik v prevodu posredno kritizira zahodno potrošniško kulturo, ko obiskovalce zmerja s tem, da umetnosti ne razumejo, ker jih zanimata »samo šport in ragbi«; hkrati je zamenjava kompleksnejše kritike (»Propadli in kapriciozni pisunčki, nesposobni in butasti megalomani,

kdo vam je dal pravico, da sodite o umetnosti?») z značilnim nizanjem enostavnih zmerljivk (»Idioti! Bedaki! Kreteni! Krokodili! Papagaji! Nosorogi! Šakali! Smrdljivi dihurji!«) zelo alanfordovska, prav tisto mesto avtentičnosti Brixyjevega prevoda, zaradi katere je tako popularen.

Umetnost in lik umetnika sta v prevodu do neke mere trivializirana: razni žargonski (tudi sprenevedavi) izrazi (»pristno delo intelekta«; »neo-nouvelle-new-neue vague val«; »moč izraza, ki izhaja iz dela«; »vitalnost, intelekt«) so v prevodu zamenjani s prozaično politično hvalo umetnosti in umetnikom (»čudovita dela, vredna pozornosti in občudovanja«; »prekrasno, polno duha in občutja, nekaj, kar pogloblja našo dušo«). Zanimiva je tudi zamenjava žensk z galebi v 2m (»Raje se loti konjev ali galebov, tako blago boš lažje prodajal!«), ki bi jo lahko razumeli kot cenzuro seksistične reference.

Spremenjen je tudi lik umetnika: v prevodu je ta nekoliko pohlevnejši, s poenostavljeno govorico, svoje delovanje pa razume zelo instrumentalno kot volilno spodbudo državljanom in dejanje patriotizma (»Veseli me, da vam je všeč! Vi ste eden redkih, ki je razumel mojo misel, pa me zato radosti, da bodo moja dela s svojo globino in iskrenim sporočilom povedla volivce na glasovanje, da tam izvršijo svojo domoljubno dolžnost!«), kar je v izvorniku povsem odsotno, četudi je tudi tam umetnik predstavljen kot podrejen politični oblasti (2p, 2r).

Osrednji lik Notaxa in celoten dogajalni kontekst sta v prevodu premaknjena na polje desnega populizma: na to v prevodu kažeta tudi poudarjen opis umetnosti in umetnikov kot nekritičnih slug ideologije ter dejstvo, da je v prevod vnesen izviren motiv moči medijske manipulacije (2k).

## **Formule**

Kot navajam že v prvem delu članka, ta epizoda ni bila prevedena po izhodiščnem številčenju izvornikov, pač pa izpuščena in prevedena šele leta 1990, pri Vjesniku, v trojni številki.

Epizoda najverjetneje tematizira sovjetski realsocializem, posebej v navezavi na dogodke na Čehoslovaškem v drugi polovici 60. let ter na hladno vojno in nevarnost nuklearnih napadov. V epizodi Profesor Alana pošlje na tajno misijo v neko tovarno, kjer naj bi se dogajale nepravilnosti v zvezi s »strateško izmenjavo tehnično-kulturnih« nevarnih snovi s »sovražnimi državami«; v ozadju je nevarnost jedrske vojne. Ko Alan pride v tovarno, na obisk prispe delegacija »Bruskijev« (brusco = ita. grobo, rezko, nerafinirano). Vodja delegacije je avtoritaren

»proletarec«, ki Alana kasneje ugrabi in po scenariju, ki spominja na stalinistične metode, preizpraša njegove morebitne »kontrarevolucionarne« težnje.

Potencialne kontroverznosti epizode sta se zavedala tudi Magnus in Bunker; Bunker jo v predgovoru (v ponatisu izvirnika leta 2014) povzema takole:

Te številke se še posebej dobro spominjam, ker sva se z Magnusom zaradi nje kake dobre pol ure tako smejala, da naju je pošteno bolel trebuh. Zakaj? Predvsem zato, ker to, kar danes imenujemo 'politična satira', januarja 1970 še ni obstajalo. Obstajali so razni 'nedotakljivi', ki se jih ni smelo dotikati (sicer bi ne bili nedotakljivi), in eden od njih je bila italijanska komunistična partija, s kratico PCI (Partito Comunista Italiano). Socialistična Evropa je doživljala pretrese, na Čehoslovaškem je prihajalo do vrenja. Na levem političnem polu je prihajalo do razprav in različnih pogledov in epizoda *Formule*, ki smeši sovjetsko ortodoksijo, je sprožila nekaj vznemirjenja ter različnih odzivov glede 'nazorov' stripa *Alan Ford*.

Prevod te epizode do te mere zvesto sledi izvirniku, da primerjavo med izvirnikom in prevodom navajam samo tam, kjer dejansko prihaja do relevantnih vsebinskih odklonov, sicer pa prevajam po italijanskem izvirniku.

	<b>Prevod italijanskega izvirnika</b>	<b>Prevod hrvaškega prevoda</b>
3a	Dobrodošli v našo tovarno. Gospod Brott vas pričakuje. Funkcionar: Umakni se mi, ker smrdiš po gnilem zelju.	
3b	Funkcionar: Pojdi mi s poti, produkt kapitalizma. Mimo gredo proletarci. - Eh?	
3c	Hvala, hvala, ker ste prišli. Sedaj vam bom pokazal nove gosenice, ki jih ravno preizkušamo. Funkcionar: Kar počasi ...	
3č	Glejte, že šeststotriinšestdeset ur so v obratovanju, pa se ni zrahljal niti vijak. Funkcionar: Aha, torej še vedno uporabljate te zastarele tehnike. Kadar želimo mi preizkusiti delovanje gosenic, jih pošljemo v Cenoslovatijo, haha!	Glejte, delajo že sedemsto šestintrideset ur, pa se ni zrahljal niti vijak! - Aha, torej ste uspeli rešiti ta problem? Ko moramo mi preizkušati gosenice, jih pošljemo našim prijateljskim sosedam, haha!
3d	Funkcionar: Najbrž se sprašujete, zakaj sem ukazal, naj vas pripeljejo sem. Alan Ford: Ne, nisem radovedne sorte.	

3e	Funkcionar: Kako ne? To je del osnovnega odgovora v takih primerih! Alan Ford: A tako? In kaj bi moral reči?	
3f	Funkcionar: Reči bi moral »Zakaj ste me pripeljali sem?« Alan Ford: Aha, torej: »Zakaj ste me pripeljali sem?«	
3g	Funkcionar: Ne, sedaj ne morem potešiti vaše radovednosti, vse dokler ... Alan Ford: No, nič hudega, saj me tako ni zanimalo.	
3h	Funkcionar: Ampak moraš vztrajati, razumeš, vztrajaj! Alan Ford: Vztrajam!	
3i	Funkcionar: Torej, vemo, da v podjetju zasedaš odgovoren položaj, a imaš nizko plačo in pogosto razmišljaš o prihodnosti, kajne? Alan Ford: Pa še kako, sedaj moram plačevati še 10% več <sup>9</sup> in ne vem, kje naj jih najdem.	
3j	Funkcionar: Tvojih skrbi je konec. Dobil si priložnost, da zaslužiš toliko denarja, kolikor hočeš. Sedaj pa srkniva kapljico belega. Alan Ford: Kolikor hočem? Tudi de... deset dolarjev?	
3k	Funkcionar: Poglej, čisti šampanjec, iz Italije, kliče se Perrazzoni in je prestižen izdelek, narejen iz odpadne pločevine. Alan Ford: To bo pa najbrž prava dobrot.	Glej, originalni šampanjec, zagarančirano! Prihaja iz znane države izvoznice in se imenuje Žumberačka vodica. Čez zamašek ima celo staniol. - Gotovo je izvrstna.
3l	Funkcionar: Sedaj bo počilo. Alan Ford: Ni počilo.	
3m	Funkcionar: Ah ja, to je posebna vrsta za superfine, ta ne počí. Alan Ford: Dobro, potem pa natočimo.	Aha, to je posebna vrsta za superprefinjene. Brez poka! - Kakšna skrb za človeka!
3n	Alan Ford: In kje je šampanjec? Funkcionar: Torej ... ne razumem ...	
3o	Funkcionar: Prekleti šampanjec, pridi ven, pridi že ven! Alan Ford: Poskusite s tanki. Najbrž je to nek kontrarevolucionaren šampanjec.	
3p	Funkcionar: Kaj? Poba, to mi res smrdi po kontrarevolucionarnem duhu. Alan Ford: Ne, kje pa, jaz sem kontraktrarevolucionar.	
3r	Funkcionar: Kontraktrarevolucionar. Ena, dva, tri <sup>10</sup> , ah, ja ...	

<sup>9</sup> Zaradi paralelne proletarske ekonomije, ki vlada v tovarni, po kateri morajo novoprispeli starejšim delavcem dajati del plače.

<sup>10</sup> Šteje na prste.

3s	Funkcionar: Da, da, brat, popijva ta šampanjec. Alan Ford: To bi bile moje sanje.	
3š	Funkcionar: Aha, glej ga, sočni sok tega svetlega nektarja. Alan Ford: A, to je torej šampanjec, mi mu rečemo granita.	Aha, glej, to je koncentrat tega svetlega nektarja! - A, to je torej šampanjec, pri nas mu rečemo pesek. <sup>11</sup>
3t	Funkcionar: Ti si krasen fant, ki ga izkorišča plenilski kapitalistično-imperialistični sistem, kajne? Alan Ford: Hm, ja, nekaj takega, čeprav ošpic pa še nisem imel.	- Ti si najobičajnejši produkt kapitalistično-imperialistično-razbojniškega sistema, kajne?
3u	Funkcionar: Poslušaj me, ti debil. Jaz sicer potrebujem ravno enega takega, ampak ti pa že pretiravaš. Znaš igrati šah? Alan Ford: Šah? Ja, delal sem dopisni tečaj, a ga nisem uspel dokončati, ker sem začasno ostal brez tistega, čemur vi rečete nizkotna materialna sredstva.	
3v	Funkcionar: Imamo čas, dokler ne pride moj tova... moj prijatelj. Igrajva torej. Alan Ford: Jaz z belimi in ti s črnimi, v redu?	

In ko začne avtokrat proti Alanu v šahovskem dvoboju izgubljeni:

	<b>Prevod italijanskega izvornika</b>	<b>Prevod hrvaškega prevoda</b>
3z	Funkcionar: Prekleta, to je podlo delo kontrarevolucionarjev, ki so se prodali imperializmu.	Prekleta, to je najobičajnejša nenačelna zarota pokvarjenega imperializma!
3ž	Funkcionar: Ko ne moremo ničesar doseči z racionalnim in metodičnim razmislekom, smo prisiljeni uporabiti edino metodo, ki nam še preostane za uničenje kontrarevolucionarjev.	
3aa	Funkcionar: Torej, izdajalec načel bratstva, pogubljeni kontrarevolucionar! Boš spontano in demokratično izrekel samokritiko ali ne? Alan Ford: Kaj pa moram samokritizirati?	
3bb	Funkcionar: Goljufal si, da bi zmagal, in uporabljal kontrarevolucionarne metode. Priznaj, da si kontrarevolucionar. Alan Ford: Ampak jaz sem kontrakontrakontrakontrakontrarevolucionar!	
3cc	Funkcionar: Kontrakontra... poglejmo, štiri, pet, šest <sup>12</sup> , aha, v redu. Alan Ford: Res?!?	

<sup>11</sup> Najverjetneje napačen prevod iz italijanskega izraza 'granita'.

<sup>12</sup> Spet šteje na prste.

Že hiter pregled zgornje razpredelnice pokaže, da je mest, kjer bi prevod vsebinsko odstopal od izvirnika, zelo malo, še ta so vezana na primere lastnih imen, npr. pri 3č: Cenoslovatija (Tzenoslovatiya), ki v izvirniku aludira na Čehoslovaško, oziroma na njeno sovjetsko invazijo leta 1968, na kar nakazuje tudi uporabljena »šala« preizkušanja novih tankov tako, da se jih »pošlje v Cenoslovatijo«. Čehoslovaška je kot država razpadla leta 1992, v času izida analiziranega prevoda ni več obstajala, kar je bilo najbrž med razlogi za odločitev, da se jo kot referenco izbriše. Podobna situacija je pri 3k: šampanjec Perrazzoni, ki bi sicer lahko predstavljal tipičen primer kapitalistične dekadence, je v prevodu nadomeščen z Žumberačko vodico (ta kot dejanski izdelek sicer ne obstaja) najbrž bolj iz razlogov razumljivosti oz. prepoznavnosti kot pa zato, ker bi prevajalec razmišljal o potencialnih ideoloških implikacijah izvirne reference.

Analizirano besedilo je polno ideološko zaznamovanih mest, ki se, kot je v predgovoru zapisal Magnus, neusmiljeno norčujejo iz realsocializmov sovjetskega tipa; vsa ta mesta so prevedena praktično dobesedno in tudi v prevodu učinkovito ohranjajo svojo satirično ost (glej npr. 3b–3j, 3o–3v, 3z–3cc). Predstavljamo si lahko, da bi bil takšen prevod, kljub drugačni politični usmeritvi SFRJ od sovjetske, težko objavljen v povsem necenzurirani obliki. Hkrati lahko zaradi odsotnosti kakršnekoli (samo)cenzure potencialno spornih mest, predvsem pa povsem drugačni prevajalski strategiji – dobesednemu namesto za Brixija značilnemu svobodnemu prevodu in prirejanju izvirnika (na kar kaže tudi praktično nikakršno odstopanje med prevodom italijanskega izvirnika in hrvaškega prevoda) – sklepamo, da avtor tega prevoda ni Brixij, pač pa neki drugi (neimenovani) prevajalec, četudi je Brixij v kolofonu prevoda te epizode kot prevajalec poimensko naveden. To dodatno podkrepi kronološko sosledje izdaj epizode: Brixij je namreč umrl leta 1984, epizoda *Formule* pa je bila po dostopnih podatkih prvič objavljena leta 1990.

## Sklep

V članku smo opravili primerjalno analizo italijanskega izvirnika in hrvaškega prevoda treh izbranih epizod stripa *Alan Ford*. Analizirali smo ponatisnjene prevode v seriji *Alan Ford Klasik*, pri katerih je kot prevajalec naveden Nenad Brixij. Pri prevodu prvih dveh analiziranih epizod, *Ucviljeni diktator* in *(Ne) glasajte za Notaxa*, sklepamo, da gre z manjšimi spremembami za ponatis prvega Vjesnikovega (nedvomno Brixyjevega) prevoda, pri tretji epizodi, ki je bila prevedena in objavljena šele kasneje, pa tega ne moremo trditi, saj nam prevoda v trojni številki ni uspelo najti. Tako smo analizirali dostopno različico, objavljeno v

seriji *Alan Ford Klasik* in na podlagi prevajalskih strategij ugotavljali, ali je tudi ta prevod Brixyjev.

Analiza je pokazala, da je Brixy prevajal razmeroma svobodno in ideološke reference v izvirniku tudi vsebinsko prirejal. Niso pa ta mesta edina mesta priredbe, saj je za njegov prevod v celoti značilno precejšnje odstopanje od nekaterih izhodiščnih formulacij, najverjetneje z namenom potenciranja komičnosti in farsičnosti izvirnika. Iz razlike v prevajalski strategiji med prvima dvema in tretjim analiziranim prevodom lahko sklepamo, da avtor tretjega prevoda ni Nenad Brixy.

Analiza jezika izvirnika pokaže, da je jezik tudi v izvirniku precej formalen, tudi pri izjavah tajnih agentov kot glavnih likov, in na določenih mestih prav tako prehaja v bolj formalne lege, torej komični kontrast med verbalnimi in vizualnimi elementi ter njihovim sociolektom ni značilen le za prevod, pač pa tudi za izvirnik. Glede na silno priljubljenost ter posledično različne izdaje in ponatise prevodov Alana Forda, ki po skupih dostopnih virih kažejo, da so bili nekateri prevodi kasneje redigirani, bi bilo treba za dopolnitev ugotovitev pridobiti besedila prevodov v vseh izdajah, jih analizirati in ugotavljati morebitne razlike v prevajalski strategiji in avtorjih prevoda. To velja tako za tri epizode, analizirane v tem članku, kot tudi za siceršnje prevode stripa.

Razlogi za prirejanje ideoloških referenc v prevodu so zaradi pomanjkanja virov in nedokumentiranosti samocenzure težje dokazljivi, zato ne moremo z gotovostjo ugotoviti, ali gre za samocenzuro ali za individualno prevajalčevo strategijo, ki pa ni pojasnjena. Kljub temu podatki o izhajanju stripa, ki smo jih uspeli pridobiti, ter analiza virov napeljujejo k sklepu, da so omenjeni posegi prej posledica samocenzure kot prevajalčeve idiosinkrazije. Vsem izpuščenim in šele kasneje prevedenim in objavljenim epizodam kot tudi prirejenim mestom v prevodih, ki jih je nesporno opravil Brixy, je namreč skupna njihova ideološka vsebina, ki bi lahko sprožila politični ali cenzurni odziv oblasti. Pri tem je značilno, da so prirejene vse ideološke reference, ki bi lahko kakorkoli »kvarile ljudstvo«: ne le tiste, ki kritizirajo realsocializme, pač pa tudi tiste, ki govorijo o politični in ekonomski izprijenosti kapitalizma. Cenzura v SFRJ je bila razmeroma mehka in ambivalentna, z nejasnimi mejami med dovoljenim in nedovoljenim, kar je lahko odvrčalo od nepotrebne tveganja ali provociranja oblasti, Brixy pa si je v dvojni vlogi prevajalca in vplivnega urednika pri Plavem vjesniku gotovo prizadeval za kontinuirano izhajanje stripa, ki ga je sam predlagal v objavljanje. Za dokazovanje druge teze, da so bile spremembe individualno prevajalčeve, ki je sicer ne moremo povsem izključiti, bi morali sistematično analizirati bistveno večji korpus Brixyjevih prevodov Alana Forda.

LITERATURA

- Alan Ford: *piratska izdanja*. Splet. 27. 8. 2020. <[http://skab612.com/index.php?site=bsp\\_popisi&oznaka=AFP&stranica=1](http://skab612.com/index.php?site=bsp_popisi&oznaka=AFP&stranica=1)>
- Alan Ford: *cenzura*. Splet. 27. 8. 2020. <[http://skab612.com/AlanFord/af\\_cenzura.html](http://skab612.com/AlanFord/af_cenzura.html)>.
- Baker, Mona. »Reframing Conflict in Translation«. *Critical Readings in Translation Studies*. Ur. Mona Baker. London: Routledge, 2010. 113–129.
- Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- Buh, Aleksander. Zasebna komunikacija, september in oktober 2017.
- Crespo, Itziar. *Translating in a Nationalistic Context: Censorship in Translation under Franco*. Manchester: University of Manchester, 1999.
- Džamić, Lazar. *Cvjećarnica u Kući cvijeća: kako smo usvojili i živeli Alana Forda*. Zagreb: Jesenski i Turk, 2012.
- Gržina, Hrvoje. »Semiotička analiza mediju stripa svojstvenih vizualnih elemenata u Alanu Fordu Maxa Bunkera i Magnusa«. *Medijske studije* 5.10 (2014): 19–35.
- Hatim, Basil in Ian Mason. *The Translator as Communicator*. London: Routledge, 1997.
- Kuhiwczak, Piotr. »Translation Studies Forum: Translation and censorship«. *Translation Studies* 4.3 (2011): 358–373.
- Lehmann, Eric. *Le ali del potere: la propaganda aeronautica nell'Italia fascista*. Torino: UTET, 2010.
- Pokorn Kocijančič, Nike. *Post-Socialist Translation Practices: Ideological Struggle in Children's Literature*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2012.
- Mason, Ian. »Discourse, Ideology and Translation«. *Critical Readings in Translation Studies*. Ur. Mona Baker. London: Routledge, 2010. 84–95.
- Horvat, Marjan. »Lazar Džamić: pisec knjige o fenomenu stripa Alan Ford, ki je obno-rel samo nekdanjo Jugoslavijo: zakaj samo njo?: kulisa za razumevanje balkanske mentalitete«. *Mladina* 9 (27. februar 2015): 80–81..
- Patruno, Camilla. »Alan Ford: il piu' amato dagli Slavi«. Splet. 27. 8. 2020. <<http://www.ubcfumetti.com/italia/?12702>>
- Rakezić, Saša [Aleksandar Zograf]. »Alan Ford: Big in the Balkans«. Splet. 27. 8. 2020. <[http://skab612.com/AlanFord/af\\_tekst11.html](http://skab612.com/AlanFord/af_tekst11.html)>
- Rundle, Christopher. *Publishing Translation in Fascist Italy*. Bern: Peter Lang, 2010.
- Secchi, Luciano [Max Bunker]. *Alan Ford: Una gita a San Guerreta*. Milano: Mondadori, 2014.
- Secchi, Luciano [Max Bunker]. *Alan Ford: Un voto per Notax*. Milano: Mondadori, 2014.
- Secchi, Luciano [Max Bunker]. *Alan Ford: Formule*. Milano: Mondadori, 2014.
- Secchi, Luciano [Max Bunker], in Roberto Raviola [Magnus]. *Formule*. Prevedel Nenad Brixy. Zagreb: Strip-agent, 2004.
- Secchi, Luciano [Max Bunker], in Roberto Raviola [Magnus]. *Ucviljeni diktator*. Prevedel Nenad Brixy. Zagreb: Strip-agent, 2004.
- Secchi, Luciano [Max Bunker], in Roberto Raviola [Magnus]. *(Ne) glasajte za Notaxa*. Prevedel Nenad Brixy. Zagreb: Strip-agent, 2004.
- Seruya, Teresa in Maria Lin Moniz, ur. *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- Sherry, Samantha. *Censorship in Translation in the Soviet Union: The Manipulative Rewriting of Howard Fast's Novel The Passion of Sacco and Vanzetti*. *Slavonica* 16.1 (2010): 1–14.
- Sherry, Samantha. *Discourses of Regulation and Resistance: Censoring Translation in the Stalin and the Khrushchev Era in the Soviet Union*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.



- Skubic, Andrej E. *Obrazi jezika*. Ljubljana: Študentska založba, 2006.
- Sturge, Kate. »A Danger and a Veiled Attack: Translating into Nazi Germany«. *The Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity*. Ur. Jean Boase-Beier in Michael Holman. Manchester: St Jerome Publishing, 1999. 135–146.
- Tan, Zaixi. SCensorship in translation: The case of the People's Republic of China«. *Neohelicon* 42.1 (2015): 313–339.
- Tymoczko, Maria. »Censorship and Self-Censorship in Translation: Ethics and Ideology, Resistance and Collusion«. *Translation and censorship*. Ur. Eiléan Ní Chuilleanáin, Cormac Ó Cuilleánáin in David Parris. Dublin: Four Courts Press, 2009. 24–45.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. London: Routledge, 1995.

## Translating Ideological References: The Case of *Alan Ford*

Keywords: literary translation / adaptation / censorship / self-censorship / ideology / Italian literature / comics / *Alan Ford* / translations to Croatian

The article analyzes the translation of ideological references in three episodes of the Italian comic book *Alan Ford*. It was translated into Croatian by Nenad Brixy, translator, writer and editor at the *Vjesnik* newspaper in Zagreb, who also proposed the comic book for publication in Croatian. Brixy's translation, which became hugely popular in the former Yugoslavia primarily for its humor, is relatively free, and more of a cultural adaptation than a faithful translation. The analysis of the three selected translated episodes shows that all ideological references in the two episodes which were published in the same chronological order as in the Italian edition were adapted while the translation of the third episode, *Formule*, which was published only later, is significantly more literal and cannot be attributed to Brixy even though he is credited as the translator of this episode as well.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 81'255.4:741.52

821.131.1.09:81'25=163.42

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i2.09>



# Preoblikovanje identitet v *Temnih skrivnostih* avstralske staroselske pesnice Jeanine Leane

Danica Čerče

Filozofska fakulteta UL, Oddelek za anglistiko in amerikanistiko, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

<https://orcid.org/0000-0002-2135-3003>

[danica.cerce@ff.uni-lj.si](mailto:danica.cerce@ff.uni-lj.si)

*Prispevek obravnava sodobno avstralsko staroselsko poezijo in še posebej pesniško zbirko Temne skrivnosti Jeanine Leane. Z razcvetom sredi osemdesetih let 20. stoletja je avstralska staroselska poezija postala pomemben medij za artikulacijo kritičnih misli staroselcev. Z edukativno in zdravilno vlogo, ki jo opravlja s poseganjem v navidezno neukinljiva binarna nasprotja avtoritativnega diskurza, predstavivijo zamolčane avstralske zgodovine in zahtevo po spremembah, je ta poezija postala del produkcije, ki je bila do nedavnega v izključni domeni Evropejcev. Z izhodiščem v kritiški misli o pomembni družbeni vlogi književnih besedil in opirajoč se na kritiko koncepta evropocentrizma, pričujoči članek raziskuje, kako Leane s problematizacijo stereotipov kot glavne strategije kolonialnega diskurza intervenira v javno dinamiko rasne separacije in destabilizira domneve o legitimnosti reprodukcije kolonialnih razlik. Končna ugotovitev je, da njen pesniški svet opravlja osebno in kolektivno opolnomočenje avstralskih staroselcev in ustvarja pogoje za boljšo kvaliteto medrasnih odnosov.*

Ključne besede: avstralska književnost / staroselci / staroselska poezija / Leane, Jeanine: *Temne skrivnosti* / kulturna identiteta / kulturni stereotipi / evropocentrizem

Ni še dolgo od tega, ko so bili avstralski staroselski umetniki marginalizirani glasovi. V književnosti je v poznih sedemdesetih letih 20. stoletja sloves kritiško priznanih avtorjev imela samo peščica, med njimi David Unaipon v prozi, Kath Walker (bolj znana po svojem plemenskem imenu Oodgeroo) in Lionel Fogarty v poeziji ter Kevin Gilbert in Jack Davis v dramatik. Pomemben premik v tem smislu se zgodi v osemdesetih letih 20. stoletja s pravim razcvetom staroselske ustvarjalnosti v okviru vsesplošnega boja proti kolonialni avtoriteti. Vzroke za povečano umetniško produkcijo avstralskih staroselcev najbrž lahko pripišemo tudi veliki odmevnosti in mednarodnemu uspehu avtobiografskega

romana Sally Morgan, *My Place* (1987).<sup>1</sup> V vseh žanrih so začela nastajati umetniško priznana dela, ki so terjala spremembe na avstralski politični in družbeni sceni. Pri tem je imela še posebej pomembno vlogo poezija, saj je največje število prvotnih prebivalcev izbralo prav ta medij za izraz svojih kritičnih misli. Tako kot prvo knjigo staroselske poezije izpod peresa že omenjene Oodgeroo, ki že z naslovom *Gremo!* (1964) nakazuje protest, močna politično aktivistična nota prežema tudi poezijo s kasnejšim datumom nastanka, pod katero se podpisujejo Colin Thomas Johnson, bolj znan kot Mudrooroo, Lisa Bellar, Romaine Moreton, Alf Taylor, Michael Smith, Monica Claire, John Muk Muk Burke, Jeanine Leane in drugi. Z razkrivanjem aktualnih žarišč krivic nad staroselskim prebivalstvom in njihovega položaja drugorazrednih državljanov, ubeseditvijo zamolčane preteklosti in nasprotovanjem kolonialnim identitetnim konstruktom ta poezija artikulira diskurz »osveščenih antagonistov«, kot Edward Said imenuje tiste, ki se zoperstavijo in ogrozijo obstoj sistema, v katerem jim je določena vloga podrejenih (335), in bralcem odpira nove poglede.

Drama kolonialnih odnosov in post-kolonialnega nasprotovanja in spreminjanja teh odnosov se je v veliki meri odvijala v okviru reprezentacije in protesta (Ashcroft, Griffiths in Tiffin 85). V obeh primerih je imela književnost pomembno vlogo. Evropska besedila so neevropske subjekte postavljala v evropske mentalne okvire in pričakovanja in njihovo drugačnost prikazovala kot pomanjkljivost in izgovor za represijo. Literarni protest proti takšnim kolonialnim reprezentacijam in ideologijam, ki so jih razširjale in postavile za normo, se je realiziral na različne načine, vselej pa z namenom destabilizacije ustaljenih vzorcev, ki slonijo na avtoritativnem diskurzu oziroma predpostavkah o rasni superiornosti enih in posledični inferiornosti drugih.

Kritiki, ki ne sprejemajo hierarhije med kulturami kot objektivnega dejstva in posledične upravičenosti delitve na tako imenovane 'višje' in 'nižje kulture', poudarjajo, da je konstruiranje identitete staroselcev kot inferiorne družbene skupine predstavljalo vitalni del pri vzpostavitvi in ohranjanju »družbene pogodbe, v kateri so izključevanje, neenakost in teza o večvrednosti bele rase glavne premise« (Mills 445). S kolonialnim diskurzom vzpostavljena identiteta staroselcev seveda ni odraz resničnosti, ampak je samo pripravní politični konstrukt. Zavračanje sodb, izpeljanih po logiki dominantne zgodovinske naracije, je tudi osnovna izhodiščna matrica literarnega ustvarjanja Jeanine Leane, pripadnice

<sup>1</sup> Delo je na voljo tudi v slovenskem prevodu Tamare Bosnič. Z naslovom *V objem korenin* je leta 2007 izšlo pri založbi Miš.

plemena Wiradjuri v Novem južnem Walesu. Ob predstavitvi njene pesniške zbirke *Temne skrivnost (Dark Secrets)*<sup>2</sup> se bom zato ukvarjala z vprašanjem, kako pesniščina družbenokritična retorika izziva utvaro o vsestranski superiornosti bele rase v odnosu do vseh 'drugih' in s tem destabilizira obstoječo naturalizirano hierarhijo. Z izhodiščem v tezi o pomembni vlogi literarnih besedil pri oblikovanju oziroma preoblikovanju identitet posameznikov, družbenih skupin in skupnosti (Juvan, *Literarna* 29), bom poskušala pokazati, da staroselska poezija z razblinjanjem lažnih predpostavk, ustvarjenih na osnovi miselne paradigme dualizma, ki določenim družbenim skupinam in kulturam pripisuje status inferiornosti ali superiornosti, staroselcem vrača dostojanstvo in družbeno upanje. Kot ugotavlja avstralski sociolog Ghassan Hage, se polnopravna udeležba v vseh političnih in civilnih sferah avstralske družbe še vedno zdi izključna domena belcev (22). Moje branje omenjene pesniške zbirke se torej ne osredotoča na literarnost kot osrednji objekt raziskave in vrednotenja; bolj kot s tem se bom ukvarjala z »javnim življenjem« te poezije, kot družbenopolitično angažiranost literarnih del imenujeta David Carter in Kay Ferres (140), natančneje – z vprašanjem, kako deluje kot »oblika javnega dobrega« (Gonzales in Agostini xvi).

### »Književnost z razlogom«

Kljub nasprotovanju tistih, ki se zavzemajo za »estetsko avtonomijo umetnosti« in zavračajo njeno vpetost v kakršnekoli idejne in ideološke okvire (Barbo 59), ni mogoče zanikati političnih implikacij književnih besedil in njihove tesne povezanosti s politiko časa, v katerem nastanejo (Levine 383). Kot »eno od oblik oziroma lokacij sporazumevanja [...], preko katerih se vzdržuje in prerazporeja tudi politična moč« (Juvan, *Literarna* 107), literarno delo namreč lahko podpira in krepi strukture nadvlade ali pa omaja njihovo moč. Zahodni literarni kanon ni imel pomembne vloge samo v politiki zahodnega imperializma in zatiranja »manjvrednih« ras in kultur, kot je s številnimi primeri dokazal Said (npr. v delu *Culture and Imperialism*), ampak tudi pri »razkroju vladavine moči« (Levine 384). Res je, kot ugotavlja Marko Juvan, da je danes vloga literarnih besedil manjša v primerjavi s sporočili množičnih

<sup>2</sup> Slovenski prevod naslovne pesmi zbirke in kratek sestavek o pesnici izpod peresa avtorice pričujočega prispevka sta bila objavljena v *Delu* 30. aprila 2013 (Čerče, »Ko je bila«).

medijev, v preteklosti pa so imela pomembno »ideološko-formativno vlogo« (Juvan, *Literarna* 29). Naj mimogrede omenim, da so v političnih režimih, ki so delovali v imenu marksizma in leninizma, književnost pojmovali kot »osrednjo gibalno silo družbenih sprememb« (Lukács 164).<sup>3</sup>

Avstralska staroselska književnost je vsekakor »književnost z razlogom«, če uporabim izraz, s katerim Jace Weaver označuje ameriško staroselsko književnost (44). Zaznamuje jo namreč podobno neprikrito nasprotovanje institucionalnim in zgodovinskim procesom, ki so omogočili vzpostavitev in ohranitev dominacije Evropejcev in spremljajočo politično, ekonomsko in kulturno subordinacijo prvotnega prebivalstva. Osredinjena na manjšinsko prebivalstvo kljubuje literarnim tradicijam »imperija«<sup>4</sup> in literarnemu subjektivizmu teh tradicij ter izpodbija legitimnost evropocentrične epistemologije oziroma »eksplicitnega poudarjanja inferiornosti vseh, ki se nahajajo zunaj evropskih kategorij védenja in identitete« (Mignolo 386). V tem prizadevanju je podobna postkolonialnim književnostim Latinske Amerike, Karibskega otočja, Podsaharske Afrike, južne Azije in nekaterim drugim, ki intervenirajo v lažne domneve o beli rasi kot »konstantno privilegirani kategoriji« (Suleri 111). Prikrajšani za vrsto državljanskih pravic so avstralski staroselci postali dejavniki umetniške produkcije, ki je do nedavnega veljala za domeno Evropejcev. S svojo predstavitvijo zgodovinskih dogodkov pri bralcih razblinjajo in zavračajo obstoječe vrednostne predstave in vzorce, postavljene za ohranitev ločnice med tistimi s politično močjo in tistimi, ki te moči nimajo. Pri edukaciji bralcev začnejo kar s prihodom Britancev v Avstralijo: belci ga razumejo kot naselitev, staroselci kot invazijo. Že to nakazuje, da se staroselski avtorji drzno lotevajo vsebin, s katerimi se dotlej avstralska književnost ni ukvarjala.

Do nedavnega so namreč o avstralski preteklosti in z zelo opaznim stališčem o deficienci staroselcev pisali predvsem mainstreamski avstralski avtorji, od začetka osemdesetih let pa tematizacija avstralske družbenozgodovinske situacije vznemirja in zaposluje številne staroselske ustvarjalce. V političnem sistemu, v katerem so staroselci skoraj neslišani in v katerem uradna zgodovina o marsičem molči, je namreč književnost tisti medij, ki jim daje glas, pravi Anita Heiss, pisateljica, pesnica, aktivistka in akademikinja iz plemena Wiradjuri (2). Ob tem velja omeniti, da je ena najbolj konsistentnih preokupacij sodobne avstralske književnosti teža preteklosti, v središču avstralske zavesti pa

<sup>3</sup> O politizaciji književnosti pišem v Čerče, »Ideološko«.

<sup>4</sup> Glej študijo Ashcroft, Griffiths in Tiffin.

dvojna travma, in sicer Avstralija kot britanska kazenska kolonija, kot je bila njena prva funkcija, in pogubni vpliv invazije in naselitve belcev na staroselsko prebivalstvo (Crow in Banfield 29). Obe temi sta povezani z nasiljem, izgonom, razlastitvijo in brutalno neobčutljivostjo do sočloveka. Toda medtem ko je bila prva že izčrpno raziskana iz najrazličnejših zornih kotov, je bila druga vsaj do nedavnega v veliki meri prezrta in celo prikrita. Bela Avstralija se namreč dolgo ni bila pripravljena soočiti s temno stranjo svoje zgodovine, saj njeno ravnanje ni bilo v skladu s (samo)podobo države kot visoko moralne skupnosti. Svoj odnos do staroselcev je zato vztrajno pometala pod težko preprogo pozabe (Leane, »Aboriginal« 34).

Napredni del avstralske politike je konec prejšnjega stoletja vendarle prekinil tradicijo prelaganja krivde, neposrednega zanikanja in molka ter objavil za mnoge šokantna poročila o naporih staroselcev za kulturno in biološko preživetje. Temu je leta 2008 sledilo še javno opravičilo takratnega predsednika vlade Kevina Rudda. Staroselcem je priznal najdaljšo nepretrgano zgodovino v Avstraliji in to gesto vlade, s katero je ovrigel njeno lažno filozofijo zgodovinske kontinuitete,<sup>5</sup> označil za novo poglavje v zgodovini avstralske celine in za začetek procesa zdravljenja naroda (Johnston). Kot bom z nekaj statističnimi podatki osvetlila v nadaljevanju, pa nova stvarnost ni prekinila potrebe staroselcev po nadaljnjem izrazu kolektivnih prizadevanj za vsestransko uveljavitev in dekonstrukcijo zgodovinskega spomina, kot ga je v literarna dela in zavest prebivalcev mnogo let vtiskovala bela Avstralija. Slednja s svojim »ideološkim konstruktom«, kot je diskurz, ki postavlja v center Evropo in Evropejce in jim lažno potrjuje superiornost nad ostalim svetom označil Samir Amin (5), še vedno ni zmožna v celoti preseči stereotipnih predstav o staroselcih in odpraviti njihovega drugorazrednega družbenega statusa.

## **Konture aktualnega družbenega okolja in zgodovinskega dogajanja v Avstraliji**

Zbirka *Temne skrivnosti* (2010) ni samo pesniški prvenec Jeanine Leane, ampak je tudi njeno prvo literarno delo. Že v letu izida je zanjo prejela nagrado za najboljšo staroselsko pesniško zbirko. Leto kasneje, po

<sup>5</sup> Avstralska celina ob prihodu belcev ni bila *terra nullius* oziroma nikogaršnja zemlja, kot so trdili britanski kolonizatorji in s tem upravičevali okupacijo. V času britanske invazije (leta 1788) je na ozemlju Avstralije živel med 600.000 in 1.000.000 staroselcev, njihovo število pa se je v pičlih sto letih zmanjšalo na 80.000.

izidu romanesknega prvenca *Purple Threads* (Škrlatne niti), je Leanova prejela tudi nagrado za najboljše staroselsko prozno delo. Nagrajena je bila še večkrat, nazadnje leta 2017 z nagrado Oodgeroo Noonuccal za poezijo, trikrat pa nominirana za prestižno nagrado Davida Unaipona.<sup>6</sup> Leanova je tudi uspešna raziskovalka na Avstralskem inštitutu za staroselske študije v Canberri in predavateljica avstralske staroselske književnosti in kreativnega pisanja na Univerzi v Melbournu, na vseh področjih svojega delovanja pa opaža, da imajo ne-staroselci zelo omejeno, enostransko podobo o manjšinski skupnosti, takšno, kot so jo pridobili tudi z branjem del mainstreamskih avtorjev. Stik s staroselsko književnostjo, ki avstralske prebivalce in zgodovinsko dogajanje slika v drugačni osvetljavi, je zato zanje velik izziv (Leane, »Aboriginal« 32).

Za boljše razumevanje pesničine ustvarjalne vneme, ki se vklaplja v kolektivno potrebo staroselcev po nadaljnjem osvetljevanju zgodovinskih situacij in družbenih krivic, je potrebno spomniti na nekaj dejstev in statističnih podatkov. Ti potrjujejo aktualnost teorije Michela Foucaulta o neposredni povezavi med védenjem, politično močjo in mestom subjekta. Številni indici namreč pričajo, da avstralski staroselci kljub postopni spremembi avstralske diskriminatorne zakonodaje po letu 1967, ko so dobili avstralsko državljanstvo, še vedno nimajo ustreznega diskurznega in materialnega prostora v avstralski družbi in zgodovini. Anne Brewster trdi, da je sodobna multikulturalna Avstralija v razmerju do staroselcev obdržala »nadvlado brez hegemonije« (59), pri čemer uporabi izraz, s katerim Ranajit Guha opredeli zgodnjo fazo indijske postkolonialne zgodovine (glej Guha). Za avstralske staroselce uradno državljanstvo namreč ni postalo tudi resnično državljanstvo, saj je Avstralija ohranila »konstituantno, ki jim nikoli ni priznala popolne suverenosti« (Brewster, »Engaging« 60).

Da staroselci, zdesetkani v procesu genocida, razlastitve, prisilnega dela in odvzema otrok,<sup>7</sup> živijo v »politično ohranjenem subalternem položaju« (Mignolo 386) in so najbolj ogroženi segment med prebivalci Avstralije, dokazujejo tudi podatki o visoki stopnji nezaposlenosti, slabi zdravniški oskrbi in akutnem pomanjkanju izobrazbe. Samo vsak

<sup>6</sup> David Unaipon je leta 1929 izdal zbirko mitov in legend (*Native Legends*), ki velja za prvo delo avstralskega staroselskega avtorja, Oodgeroo pa je avtorica prve staroselske pesniške zbirke (*We Are Going!*). Izšla je leta 1964.

<sup>7</sup> V Avstraliji živi 23 milijonov prebivalcev, od tega je le še 470.000 oz. dobra 2% staroselcev. Leta 1886 je bil sprejet zakon (Half-Caste Act), ki je pristojnim dovoljeval nasilni odvzem otrok mešanecv (tistih z vsaj 25% staroselske krvi) iz staroselskih družin in njihovo prisilno asimilacijo v belskih družinah. V času trajanja tega zakona (do 1970) je bilo nasilno odvzetih več kot 100.000 otrok.



peti med njimi ima srednješolsko izobrazbo, zato so večinoma zaposleni kot nekvalificirani delavci. Delež bolnikov z diabetesom, boleznimi srca in ožilja in depresijo je med staroselci neprimerno večji kot med belimi Avstralci. Veliko pogostejša je tudi smrt novorojenčkov, večja je odvisnost od drog in alkohola, več je nasilja.<sup>8</sup> Širša avstralska javnost se je z razsežnostjo alkoholizma in s tem povezanim nasiljem in umrljivostjo seznanila šele z izidom antropoloških raziskav v prvem desetletju novega tisočletja. Še posebej pomembni v tem smislu sta raziskavi Petra Suttona in Louisa Nowre. Zaradi podobnega systemskega privilegiranja belcev v družbenih, ekonomskih in političnih strukturah, kot ga je v ameriškem kontekstu med drugimi izpostavil Charles Mills, staroselci nenehno opozarjajo na svoje nezavidljivo mesto v avstralski družbi, zahtevajoč enake možnosti za dvig na družbeni lestevici, kot so dane večinskemu prebivalstvu. Poleg različnih oblik aktivizma pomembno vlogo v protestu staroselcev opravlja književnost.

## **Poezija protesta**

Sodobno postkolonialno teoretiziranje literarnega protesta problematizira zgodnejša pojmovanja, ki so se osredotočala predvsem na kritiko nespremenljivih binarnih delitev evropocentričnega diskurza, ne pa tudi na koncept kontakta med kolonizatorjem in koloniziranim subjektom (Ashcroft, Griffiths in Tiffin 86), ali – kot to imenuje Sara Suleri – ustvarjanja »posebne intimnosti«, ki pri nestaroselskih subjektih generira občutek krivde in producira idejo o »narodu, ki ne pripada niti kolonizatorju niti koloniziranim« (113). Skladno s splošno usmeritvijo sodobne postkolonialne teorije, kot jo med drugimi začrtujejo Homi Bhabha, Ngũgĩ wa Thiong'o, Bill Ashcroft in Achille Mbembe, bom v nadaljevanju pokazala, da avstralska staroselska poezija z izpodbijanjem vsiljenih binarnih epistemoloških kategorij sodeluje pri redefiniranju identitetnih konstruktov in gradi prostor za medkulturno razumevanje in komunikacijo. Torišče silnic, ki to preprečujejo, je namreč locirano v pojmu identitete in reprezentacije, kar neobhodno zahteva vrednostno

---

<sup>8</sup> Pred referendumom leta 1967, ko so staroselske skupnosti postale avtonomne, je bila prodaja alkohola staroselcem prepovedana. Ta prepoved se je ukinila, ker so politično korektni vladni svetovalci zatrjevali, da med staroselci odvisnost od alkohola ni prav nič večja kot med belimi Avstralci, le da se staroselci opijajo v javnosti, belci pa za domačimi stenami, piše Adi Wimmer (glej Wimmer). Razloge za ukinitvev prepovedi prodaje alkohola je najbrž treba pripisati kolonizatorjevi sistematični spodbudi za konzumiranje alkohola med staroselci za lastno opolnomočenje (Pearson 122).

zaobrnitev izkrivljenih reprezentacij. Kot trdi Mbembe, postkolonialni upor prebiva v »dekolonizaciji podobe« (De Sousa Santos 14); rušenje mitizirane preteklosti in preživelih stereotipov, ki jih je kolonialni diskurz povzdignil v objektivna dejstva, je vsekakor temeljno določilo besedil avstralskih staroselskih avtorjev.

Romaine Moreton je v eni od svojih pesmi v zbirki *Post Me to the Prime Minister* (2004) zapisala: »Ni lahko biti črn / to življenje je v celoti politično« (111), v »Working Notes« pa takole: »Ustvarjati in ne prikazovati strahot rasizma na eni strani in lepote staroselske kulture na drugi bi zame pomenilo ustvarjati burkaška dela« (14).<sup>9</sup> Da so njegova dela zamišljena z namenom preoblikovanja javnega mnjenja, je med drugimi izpostavil tudi večkrat nagrajeni avstralski staroselski pesnik in dramatik Jack Davis (Chesson 191). Nedvomno lahko pritrdimo Adamu Shoemakerju, ki je že v osemdesetih letih prejšnjega stoletja poudaril, da je avstralska staroselska poezija v prvi vrsti poezija družbenega protesta (201). Nastala je kot integralni del organiziranega boja staroselcev za osvoboditev izpod navidezno zakoličenih okvirjev dominantnega diskurza (Slemon 107). S svojim ekspresivnim pogovornim glasom izraža zahtevo po odpravi krivic, ki so zaznamovale njihovo razmerje s kolonialno represijo. »Odpor proti določeni politiki ali pogojem«, kot Michael Lipsky definira protestno aktivnost (1145), je vsekakor njeno osrednje tematsko izhodišče in povezujoča nit, prav tako tudi prikazovanje družbene resničnosti, ki v bralcih izzove šok, skrb in politični dvom, kar kot pomembno značilnost protestne poezije izpostavlja Nicholas Coles (677). Slednje je še posebej značilno za pesniški izraz naše avtorice: njene deskripcije nasilja političnega sistema, od fizičnega terorja do psihičnega ponižanja in izničenja, bralce kar silijo k premisleku in pomembnim notranjim odločitvam. Zaradi poseganja v negativne identitetne fabrikacije staroselcev, ki predpostavljajo rasno inferiornost in izključenost iz enakovredne udeležbe v družbi, pa je njena poezija tudi sredstvo za revitalizacijo politične in kulturne identitete staroselcev.

Leanova je pesnica z nezmotljivim posluhom za tipične staroselske teme in s sposobnostjo povezati močno čustvo in kritično misel. V njenih pesmih, ki praviloma prinašajo avtobiografsko izkušnjo, se žalost in bolečina prepletata z jezo in razočaranjem nad neprekinjeno kronično revščino in zapostavljenostjo staroselcev. Pri obravnavi družbenih anomalij in pogumnem odstiranju procesov in logike, ki so njene ljudi obdržali v podrejenem položaju, jo vodita osebna prizadetost in

<sup>9</sup> O poeziji Romaine Moreton med drugim pišem v Čerče. »Black Australia«.

ustvarjalna nujnost. Poleg močnih argumentov prav ta srčna zavzetost zagotavlja intenziteto njenega pesniškega izraza in posledično čustveno odzivnost bralca. Čeprav so čustva konvencionalno v diametralnem nasprotju z argumentacijo, so pomembna sestavina protestne književnosti. Kot je izpostavila Patricia D. Netzley, »avtorji družbenega protesta vzpodbujajo bralca k empatiji s tistimi, ki trpijo zaradi določenega družbenega problema« (xiii). Leanova bralčevo čustveno angažiranost zagotovi tudi z različnimi pesniškimi prvinami, predvsem z retoričnimi vprašanji, satiričnimi antitezami in neposrednim nagovarjanjem tako nestaroselske kot staroselske bralne publike. Prvo poziva k ponovnemu pregledu zgodovine in premisleku o povezavi med glavnimi značilnostmi te zgodovine in sedanjo realnostjo, drugo spomni na bogato kulturno dediščino, na čas, »ko je bila vsa dežela ena sama kuhinja / in shramba nikoli prazna«<sup>10</sup> (Leane, *Dark Secrets* 14).

Pesničino obujanje kolektivnega spomina na idilične čase in bogato staroselsko kulturo je še posebej pomembno, saj se »konektivna struktura« sleherne kulture vzpostavlja prav s kolektivnim spominom (Juvan, »Kulturni« 386). Že Maurice Halbwachs je poudaril, da spomin ni samo odtis osebnih doživetij in zaznav, ampak je »prežet s kolektivnimi interferencami« (Juvan, »Kulturni« 385). Privzemamo in prek kolektivnega spomina namreč prenašamo tudi tisto, kar smo »dobili od drugih« (prav tam). Kolektivni spomin obstaja v duševnosti posameznikov, ki za zavedanje sebe potrebujejo drugega oziroma drugo zavest, ki jih prepozna. Kot nas spomni Frantz Fanon, kolonizatorju ne zadošča samo nadzor nad sedanjostjo in prihodnostjo koloniziranih; z zanikanjem dostojanstva vredne kulture mora izkriviti tudi njihovo preteklost (Fanon, *The Wretched* 210) in takšno mitizirano podobo povzdigniti v zgodovinsko dejstvo. Kolonizirane družbe zato ne opisuje kot družbo, iz katere so izginile vse vrednote, ampak kot družbo, v kateri nikoli ni bilo vrednot (211). Prav tako kolonizatorju ni dovolj samo dejstvo dominantnega položaja; sprejeti ga mora tudi kolonizirani subjekt. Ekonomski in politični nadzor namreč ni učinkovit brez mentalnega nadzora. Nadzor nad kulturo neke skupnosti pomeni nadzor nad »orodji samoidentifikacije v razmerju do drugih« (Weaver 20), zato vladajoče kulture tipično delujejo na etnocentrični način v definiranju svoje identitete in identitete vseh drugih, ustvarjajoč iluzijo o svoji večvrednosti kot o neizpodbitnem dejstvu. Rehabilitacija zgodovinske in kulturne identitete koloniziranih zato pomeni iskanje »kolektivnega resničnega jaza, ki je skupen vsem

---

<sup>10</sup> Vse v tem članku navedene odlomke iz zbirke *Temne skrivnosti* je v slovenščino prevedla avtorica članka.

z isto zgodovino in predniki« (Loomba 183). Kot je v pesmi »Zborna mesto« staroselce pozvala Leanova: »Poj spomin! Poj o tistem drugem času, / o vodah, žuboreč plemensko modrost. / Poj o tistem drugem svetu. / Poj o glasu drugega jezika, / o glasu mater, starih mater / [...] *Poj spomin! Poj spomin! / Poj ... poj... poj...*« (Leane, *Dark Secrets* 6).

Problematizacija naturaliziranih stereotipov kot vitalne strategije, s katero je Evropa vzpostavila in obdržala svoj kolonialni diskurz (Bhabha, »The Other« 293), je pomembna tudi za odpravo »ponotranjene kolonizacije,« kot ponotranjeni kompleks staroselcev o svoji inferiornosti imenuje George Tinker (118). Opirajoč se na Heglovo teorijo o vzajemnem priznavanju, Fanon vzroke za to ponotranjeno stereotipno predstavo zatiranih pripisuje dejstvu, da slednji kot kolonialni subjekt v zgodovinskih odnosih s kolonizatorjem niso bili deležni priznavanja drugega, kar predstavlja nujen predpogoj za samospoštovanje (Fanon, *Black Skin* 216). Individualna identiteta je namreč dislocirana in se konstituira v relaciji z drugim, ki ga omogoča in hkrati omejuje (Martin 100). Naloga staroselskih avtorjev je, da presežejo identitetni konstrukt staroselca kot »primitivnega drugega«, značilnega za evropsko stereotipno portretiranje staroselcev, izpostavijo pa njihovo »sinkretično, dinamično in adaptivno identiteto« ter mobilizirajo najrazličnejše strategije obsodbe, argumentacije in prepričevanja, je odločen Louis Owens (12). Poudarjanje bogate staroselske kulture in krepitev identitete staroselcev oziroma njihova »galvanizacija«, kot to imenuje Mudrooroo,<sup>11</sup> sta nedvomno pomembna aspekta *Temnih skrivnosti* in avstralske staroselske poezije nasploh.

Oglejmo si zdaj nekoliko natančneje, kako pesniška beseda naše avtorice opravlja svojo protestno in edukativno funkcijo. Niz dvaintridesetih pesmi te stremljivo zasnovane zbirke, ki že z naslovom nakazuje avtoričino osrednje tematsko črpališče,<sup>12</sup> se napaja v legendah, anekdotah in družinskih zgodbah. Predvsem pa je to pripoved o uradni zgodovini z močnim vtisom duha skupnosti. Sega od idiličnih

<sup>11</sup> Narogin Nyoongah, bolj znan po imenu Mudrooroo, delo Kevina Gilberta *Because a White Man'll Never Do It* (1973) predstavi kot »klik k akciji in galvanizaciji staroselcev« (Brewster, »Engaging 72).

<sup>12</sup> Naslov zbirke se glasi: *Dark Secrets: After Dreaming (AD) 1887–1961 (Temne skrivnosti: Po sanjski dobi (AD) 1887–1961)*. Kot je razložila pesnica, se izraz »temne skrivnosti« nanaša na staroselce. »Dreaming« je njihova osrednja filozofija, je čas, ko so duhovi njihovih prednikov ustvarjali svet. V prenesenem pomenu ga lahko razumemo kot obdobje njihove samobitnosti. Akronim AD pa ni okrajšava za »After Dreaming«, ampak za Anno Domini, s čimer pesnica aludira na prisilno pokristjanjevanje. Letnici se nanašata na rojstvo pesničine stare matere in rojstvo pesnice.

opisov družinskega življenja plemenske skupnosti v obdobju njihove samobitnosti do mračnih uvidov v obdobje njihovega zatiranja. Pesmi so včasih samo kratke, trenutne opazke, prebliski, iztrgani iz konteksta, vedno pa posledica doživete bolečine. Nič nenavadnega torej, da zarežejo kot nož. Včasih se zdi, da se pesnica v svoji vnemi po razkrivanju mračne preteklosti ujame v zanke pretirane zgovornosti, kljub gostobesednosti pa je v njenih pesmih še veliko neizrečenega.

Liričnemu izlivu o prvinskem utripu življenjskih tokov, ljubezni do prednikov, nedoumljivih kozmičnih skrivnostih in tesni povezanosti ljudi z naravo v prvi pesmi sledi nepredvidljivo mreženje pretresljivih pričevanj o suženjstvu, konfinaciji in kolonializmu. V središču dogajanja so marginalizirani ženski glasovi, ki pogumno razgaljajo brutalnost in brezupnost kolonialne Avstralije, ki nima nič skupnega s popularnim mitom o deželi miru, priložnosti in blaginje: »Vdrli so v deželo s svojimi ladjami / z boleznimi, pohlepnostjo in znanostjo, / preivali so našo kri / nam oskrunili zemljo / posiljevali matere in zaslužnili otroke / vse to, da je naša zemlja danes raj / raj za volno, žito, delovno silo, bogastvo in belce« (*Temne skrivnosti* 11). Pri ubeseditvi nekaterih najbolj temačnih epizod avstralske zgodovine, ki zasenčujejo vse uspehe avstralske družbe, Leanova neprestano vzporeja obe kulturi in filozofiji. S poudarjanjem duhovne in emocionalne širine staroselcev – lastnosti, ki jim je omogočila preživetje v sovražnem, nemoralnem in emocionalno sterilnem belem okolju, pesnica oporeka ne samo napačnim, z miti obloženim predstavam belcev o staroselcih, ampak tudi predstavam belcev o njih samih. Skladno s tradicijo ustnega izročila za ta namen niza motiv za motivom, ki se v vsaki pesmi sestavljajo drugače, vsi pa imajo svoje izhodišče v dejstvih, zgodovini in pričevanjih, v iskanju in razkrivanju resnice. S svojim besedilnim svetom Leanova namreč preprečuje, da bi politične in kulturne identitetne fabrikacije o staroselcih ostale relevantna osnova za njihovo samoidentifikacijo, nevarnost, na katero opozori Arif Dirlik (429).

Da bi pri povezovanju sedanosti s preteklostjo poudarila socialne in čustvene stiske enih in nebržnost drugih, bralca pa prisilila v sodelovanje s podoživljanjem zgodovinskih travm, pesnica premišljeno uporabljaja prvo osebo. »Zaklenili so nas kot / temne skrivnosti. / Ne da bi slišali naš jok, / ne da bi videli našo bedo, / ne da bi čutili našo lakoto,« je neusmiljena v bičanju kolonizatorjevega povsod opaznega izgubljenega občutka za sočloveka (Leane, *Dark Secrets* 14). Čeprav se upira samoljubnemu ukvarjanju z lastno bolečino, v objektivno vzročno-posledično naracijo vpleta subjektivne, čustveno podprte resnice. Največ pozornosti nameni staroselski ženski, njeni siloviti moči in odpornosti

tudi takrat, ko je najbolj zatirana. Socialno izvržena najde pribežališče in uteho v duševnem svetu, polnem toplote, nežnosti in ljubezni, kar je v diametralnem nasprotju s svetom plehkkih vrednot belih žena. Te »varujejo svojo skromnost« pod sloji bledega blaga, čipk, naborkov, gumbov in pentelj, pod »znaki civilizacije, uspeha in uglajenosti«, je Leanova pikra v svojem posmehu (22). Ironičen posmeh na račun belih priseljenk je še posebej izrazit v pesmi »Breme belih žena.«<sup>13</sup> Uvodno lahko ton norčevanje spričo njihove neživljenjske konvencionalnosti se v nadaljevanju sprevrže v hiperbolično zajedljive tone:

V trdih ovratnikih, zapetih do brade,  
stisnjenih ustnic in v dušech steznikih  
so si naprtile breme, da nas civilizirajo  
[...]  
Če ne bi bilo zaradi nas,  
bi bile v svoji deželi,  
prijazni in lepi v nežnih pastelih in z blagim soncem.  
Oropale jih bomo lepote, pravijo,  
njihova nežnost in prefinjenost umirata na naši trdi zemlji  
pod žgočim soncem, z barbari. (18)

»Civiliziranje neciviliziranih«, tipični kolonizatorjev izgovor za storjene grozote, je tema, ob kateri se pesničina mnogokrat preizkušena ironična drža še stopnjuje in kulminira v ugotovitvi »Srečo imamo, pravijo, da so prišli Angleži, / naši odrešitelji / in nas v imenu svojega Gospoda / izvlekli iz kulture kamene dobe, / pri tem pa bíli, kričali in ubijali« (15). Z nespregledljivo ironično subtilnostjo, ki ob značilnem direktnem načinu izpovedi pride še bolj do izraza, pesnica razkriva glavne družbene anomalije in obsoja ne samo namensko destrukcijo staroselcev, ampak tudi vsako obliko nasilja nad ljudmi. Za jezikovni zapis svoje kritike pesnica uporablja univerzalna slogovna sredstva, kot so podvojitve ali večkratno ponavljanje posameznih besed, besednih vrst in celih stavkov, številne metafore in domišljene kontraste med belim in črnim ter besednozvezne paradokse oz. oksimorone (npr. »bele nočne more«), ki se prepletajo, preigravajo in dopolnjujejo.

Kontrastno poigravanje z belo in črno ima še posebno moč v pesmi »Od bele do črne.« V prvi kitici pesnica z vztrajnim kopičenjem primere za primero ustvarja nostalgичno predstavo življenja staroselcev pred prihodom belega agresorja: »Svet je bil barvit / rdeč kot kri in

---

<sup>13</sup> Naslov aludira na znano pesem Rudyarda Kiplinga »White Man's Burden« (»Breme belega človeka«), ki izraža prepričanje, da je belcem naložena naloga, da civilizirajo t. i. divjake.

zemlja in ptica / moder kot voda in nebo in roža, / rjav kot okra in trava in žival ...» (12). Že kar igrivo vzdušje se z vztrajnim linearnim nizanjem nasprotij, ki se v gosti pripovedni mreži prepletajo s spominskimi scenami, nenadoma prevesi v resne, temne tone:

Nič več rdeče, nič več modre, nič več rumene, zelene,  
škrlatne, oranžne ali rjave.  
Nič več sive.  
Samo črno in belo, samo belo in črno,  
samo dobri in zli, svobodni in ujeti, gospodar in suženj,  
bogat in reven, dober in slab, tisti, ki imajo, in tisti, ki nimajo,  
premožni in razlaščeni, mi in oni. (12)

Jezikovni spekter se tu in tam razširi z retoričnimi vprašanji, s katerimi pesnica aludira na neodzivnost bele Avstralije, na lastnost, ki jo Mills imenuje »kognitivni hendikep belcev« (454), ko gre za priznavanje obstoja rasne diskriminacije in zatiranja:

»Zakaj nas je Bog ustvaril kot temne skrivnosti,«  
stokajo moje sestre.  
»Zakaj nas ni ohranil kot temne skrivnosti,«  
sprašujem jaz.  
Bili smo srečni, dokler neodkriti. (Leane, *Dark Secrets* 15)

Kot številnim drugim staroselskim avtorjem, ki v objektivni resničnosti ne najdejo zatočišča pred sencami preteklosti, umetniško ustvarjanje tudi Leanovi pomeni terapevtsko sredstvo obračuna in sprave s travmatičnimi spomini. Njene pesmi se velikokrat berejo kot deduktivno izpeljane analize, vztrajno nizanje argumentov pa se skoraj praviloma prevesi v temne tone. Kljub prevladujočim temnim barvam pa pesničina izpoved ne izzveni v pesimističnih akordih. Že omenjena slogovna sredstva namreč nimajo samo funkcije poročanja o navidezno nespremljivih razlikah in kaotičnosti neke dobe, ampak tudi kličejo k premisleku in spremembam. V odzivu na nasprotja v avstralski družbi pesnica daje prednost svobodnemu izrazu pred strogo pesniško obliko, trdno vztrajajoča na izhodišču, da obliko določa misel in ne obratno. Verzi so zato predvsem poetično obarvane povedi z globoko občutenimi vsebinami. Čeprav je v njenih pesmih manj prestopanja jezikovnih in pravopisnih omejitev v primerjavi s pisanjem nekaterih njenih sodobnikov, se ob branju vedno znova lahko prepričamo, da je za avtorico pomembna predvsem sporočilnost. Trdno opirajoča se na svoje staroselske korenine, kar je opazno tako v teksturi kot v dikciji in ritmu njene pesniške

besede, in pozorna na svet okoli sebe, Leanova obtožuje »kolonizacijo védenja in biti«, kot Walter Mignolo označuje stanje brez »možnosti dostopa do znanja, razumevanja in obstoja« (391), s svojo kritiko pa prispeva k zavesti o nujnosti odprave takšnega stanja.

V tej poeziji najbrž ne bomo iskali presežne umetniške vrednosti; njena presežna vrednost je v kolektivnem dobrem za celotno družbo. Z izvorom v osebni izkušnji in globoko vtisnjeno kolektivno mislijo deluje kot mesto interpolacije politične in kulturne reprodukcije vzpostavljenih hierarhičnih odnosov in identitetnih konstruktov. Na tem mestu je prikladno omeniti sodobnega ameriškega staroselskega dramatika Williama Y. Roba, ki je ob neki priliki izjavil, da staroselci pišejo zato, da se opolnomočijo, da prevzamejo nadzor nad svojo preteklostjo, sedanostjo in prihodnostjo (Pulitano 19). Povedano drugače, »pišejo zato, da lahko živijo«, kot je svojo študijo o ameriški staroselski književnosti naslovil Weaver (glej Weaver). To je vsekakor poslanstvo, ki ga uspešno opravlja tudi Leanova. Z ubeseditvijo nekaterih epizod v avstralski zgodovini, o katerih bi bela Avstralija raje še naprej prikladno molčala, avtorica razgalja družbenozgodovinsko realnost in intervenira v rasistično strukturo moči in stereotipne predstave dominantnega diskurza. S tem prispeva k destabilizaciji avtoritete tistih, ki so do nedavnega imeli monopol nad predstavitvijo, med svojimi ljudmi pa oblikuje in krepi občutke osebnega in skupinskega ponosa in samozavesti. Zaradi velike osebne zavzetosti pri pisanju o tem, kaj v sodobni avstralski družbi pomeni biti črn, in z izbiro ustreznega pesniškega izraza je ustvarila delo, ki bele avstralske bralce ne le napeljuje k premisleku, ampak tudi evocira občutke nelagodja, dvoma in krivde.

Kljub zasidranosti v avstralskih razmerah pa njen pesniški svet ni prostorsko zamejen. Je namreč dokumentacija posledic kolonialne ekspanzije na vse tiste, ki jim je po logiki kolonizacije še vedno odvzeto dostojanstvo in katerih življenje ne ustreza humanim kriterijem moderne retorike. Osrednje težave, s katerimi se soočajo avstralski staroselci, »enake pravice, enake možnosti, boljša zdravstvena oskrba, boljša izobrazba, vse enako« (Brewster, O'Neill in Van Den Berg 189) so skupni številnim manjšinam v politično ohranjenem subalternem položaju, kar nas kar sili, da povlečemo vzporednice čez državne meje in pesnično kritiko prenesemo v kontekst svojih družbenih travm. Slovenci pri tem nismo nikakršna izjema.



## Zaključek

Identiteta se oblikuje znotraj specifičnih odnosov moči in ima konkretne družbeno-politične implikacije. Poseganje v identitetne konstrukte zato ni pomembno samo s stališča ponovne opredelitve in razkrivanja vzvodov preteklega zatiranja, ampak tudi s stališča snovanja novih okvirov medsebojnega delovanja. Konstruiranje identitet je tudi nenehen literarni proces. Kot »medij kulturnega spomina« književnost namreč opravlja pomembno »identitetno funkcijo« (Juvan, »Kulturni« 379). Identiteta avstralskih staroselcev se je vse od začetka kolonizacije do danes oblikovala v različnih literarnih zvrsteh in žanrih, skoraj vedno pa v zavesti mainstreamskih avstralskih avtorjev. Ti so ideje in prakse staroselske kulture vrednotili s svojimi evropocentričnimi merili in na temelju neenake politične moči ustvarili in vzdrževali rasne stereotipe, ki so staroselcem onemogočili možnost avtonomne eksistence in jih izključili iz enakovredne participacije v avstralski civilizaciji.

V pričujočem prispevku smo zagovarjali trditev o »transformacijskih potencialih« literarnih besedil, kot Ashcroft imenuje možnost osvoboditve izpod navidezno neukinljivih binarnih nasprotij dominantnega diskurza s prilastitvijo dominantnih oblik reprezentacije in prevzemom nadzora nad samoreprezentacijo (Ashcroft, *On Post-Colonial* 112). Kot smo poskušali pokazati, je prav to tudi osrednja preokupacija avstralske staroselske književnosti. Z razcvetom v osemdesetih letih prejšnjega stoletja reprezentacija staroselcev ni bila več izključno plod kulture, ki si je nadzor nad vsemi »drugimi« prisvojila tudi z degradacijo njihove zgodovine in s predpostavljeno rasno inferiornostjo. Zamišljena z namenom, da poda svojo naracijo zgodovinskih situacij, staroselska umetniška beseda spodbuja drugačna premišljevanja in destabilizira kontinuum bipolarne logike in spremljajoče identitetne hierarhije kot objektivnega dejstva. Z ozaveščanjem o medsebojni odvisnosti in nujnosti pozitivne interakcije med kulturami pa sodeluje pri ustvarjanju pogojev za drugačno, boljšo kvaliteto medsebojnih odnosov, za družbo, v kateri »različnost ne bo povezana z domnevno ali vsiljeno hierarhijo« (Bhabha, *The Location* 4). V današnjem turbulentnem času, ki ga zaznamuje ortodoksno vztrajanje na hierarhični delitvi kultur, je to še posebej pomembno.

## LITERATURA

- Amir, Samir. *Eurocentrizem: kritika neke ideologije*. Prevod: Katja Kraigher. Ljubljana: Sophia, 2009.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths in Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures*. London: Routledge, 1989.
- Ashcroft, Bill. *On Post-Colonial Futures: Transformations of Colonial Culture*. London; New York: Continuum, 2001.
- Barbo, Matjaž. »'Tihi ton' estetike umetnostne religije«. *Primerjalna književnost* 38.2 (2015): 57–66.
- Bhabha, Homi. »The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse«. *Twentieth Century Literary Theory: A Reader*. Ur. K. M. Newton. Palgrave, London: Macmillan Publishers Limited, 1997. 293–301.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London; New York: Routledge, 1994.
- Brewster, Anne. »Engaging the Public Intimacy of Whiteness: The Indigenous Protest Poetry of Romaine Moreton«. *Journal of the Association for the Study of Australian Literature* (2008): 56–78.
- Brewster, Anne, Angeline O'Neill in Rosemary Van Den Berg. *Those Who Remain Will Always Remember: An Anthology of Aboriginal Writing*. Fremantle: Fremantle Arts Centre Press, 2000.
- Carter, David in Kay Ferres. »The Public Life of Literature«. *Culture in Australia: Policies, Publics and Programs*. Ur. Tony Bennet in David Carter. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 140–160.
- Coles, Nicholas. »Democratizing Literature«. *College English* 48 (1986): 64–80.
- Chesson, Keith. *Jack Davis: A Life Story*. Melbourne: Dent, 1988.
- Crow, Brian in Chris Banfield. *An Introduction to Postcolonial Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Čerče, Danica. »'Ko je bila vsa dežela ena sama kuhinja': sodobna avstralska lirika. *Temne skrivnosti* avstralske staroselske pesnice Jeanine Lreane«. *Delo* (30. april 2013): 12.
- Čerče, Danica. »Black Australia 'Writes Back' to the Literary Tradition of Empire.« *CLC Web: Comparative Literature and Culture* 19.4 (2017). Splet.
- Čerče, Danica. »Ideološko zaznamovana recepcija Steinbeckovih del v komunistični Vzhodni Evropi«. *Jezik in slovnstvo* 63.1 (2018): 90–101.
- De Sousa Santos, Boaventura. »Between Prospero and Calibari: Colonialism, Postcolonialism and Inter-identity«. *Luso-Brazilian Review* 39.2 (2002): 9–43.
- Dirlik, Arif. »Rethinking Colonialism: Globalisation, Postcolonialism and the Nation«. *The International Journal of Postcolonial Studies* 4.3 (2002): 428–448.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Harmondsworth: Penguin, 1971.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press, 1986.
- Foucault, Michel. *Vednost – oblast – subjekt*. Ljubljana: Krtina, 2008.
- Gonzales, Madelena in Rene Agostini, ur. *Aesthetics and Ideology in Contemporary Literature and Drama*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Guha, Ranajit. *Dominance without Hegemony: History and Power in Colonial India*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Hage, Ghassan. *Against Paranoid Nationalism: Searching for Hope in a Shrinking Society*. Annandale: Pluto Press, 2003.
- Heiss, Anita, in Peter Minter, ur. *Anthology of Australian Aboriginal Literature*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2008.
- Johnston, Tim. »Australia Says 'Sorry' to Aborigines for Mistreatment«. *The New York Times* (13. februar 2008).

- Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji: uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: LUD Literatura, 2006.
- Juvan, Marko. »Kulturni spomin in literatura«. *Slavistična revija* 53.3 (2005): 379–400.
- Leane, Jeanine. *Dark Secrets: After Dreaming (AD) 1887–1961*. Berry, NSW: Press Press, 2010.
- Leane, Jeanine. »Aboriginal Representation: Conflict or Dialogue in the Academy«. *The Australian Journal of Indigenous Education* 39.1 (2010): 32–39.
- Levine, George. »Reclaiming the Aesthetics«. *Falling into Theory: Conflicting Views on Reading Literatures*. Ur. David Richter. New York: Bedford, 2000. 378–391.
- Lipsky, Michael. »Protest as a Political Resource«. *The American Political Science Review* 62.4 (1968): 1144–1158.
- Loomba, Ania. *Kolonializem in neokolonializem*. Ljubljana: Orbis, 2009.
- Lukács, György. *History and Class Consciousness*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology Press, 1971.
- Martin, James. »Identity«. *Cultural Geography: a Critical Dictionary of Key Ideas*. Ur. David Sibley, David Atkinson in Peter Jackson. London: I. B. Tauris, 2005. 97–102.
- Mignolo, Walter. »On Subalterns and Other Agencies«. *Postcolonial Studies* 8.4 (2005): 381–407.
- Mills, Charles. »Race and the Social Contract Tradition«. *Social Identities* 6.4 (2004): 441–462.
- Moreton, Romaine. *Post Me to the Prime Minister*. Alice Springs: Jukurpa Books, 2004.
- Moreton, Romaine. »Working Notes.« *How* 1.5 (2001): 14.
- Netzley, Patricia. *Social Protest Literature: an Encyclopedia of Works, Characters, Authors, and Themes*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 1999.
- Nowra, Louis. *Bad Dreaming: Aboriginal Men's Violence Against Women and Children*. North Melbourne: Pluto Press, 2007.
- Owens, Louis. *Other Destines: Understanding the American Indian Novel*. Norman: University of Oklahoma Press, 1992.
- Pearson, Julie. »Acts of Transfer: The 1975 and 1975 Productions of *Raven* and *Body Indian*«. *Querying Difference in Theatre History*. Ur. Scott Magelssen in Ann Haugo. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2007. 114–125.
- Pulitano, Elvira. »Telling Stories Through the Stage: A Conversation with William Yellow Robe«. *Studies in American Indian Literatures* 10.1 (1998): 19–44.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1994.
- Shoemaker, Adam. *Black Words, White Pages: Aboriginal Literature 1929–1988*. St. Lucia: Queensland University Press, 1989.
- Slemon, Stephen. »Unsettling the Empire: Resistance Theory for the Second World«. *The Post-colonial Studies Reader*. Ur. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths in Helen Tiffin. London; New York: Routledge, 2003. 104–110.
- Suleri, Sara. »The Rhetoric of English India«. *The Postcolonial Studies Reader*. Ur. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths in Helen Tiffin. London; New York: Routledge, 2003. 111–113.
- Sutton, Peter. »The Politics of Suffering: Indigenous Policy in Australia since the 1970s«. *Anthropological Forum* 11.2 (2001): 125–173.
- Tinker, George. *Missionary Conquest*. Minneapolis: Fortress Press, 1993.
- Weaver, Jace. *That the People Might Live: Native American Literatures and Native American Community*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1997.
- Wimmer, Adi. »Autonomous Aboriginal Communities in Australia«. *Acta Neophilologica* 42.1-2 (2009): 111–122.

## The Reshaping of Identities in *Dark Secrets* by Australian Indigenous Poet Jeanine Leane

Keywords: Australian literature / Indigenous poetry / Leane, Jeanine: *Dark Secrets* / cultural identity / cultural stereotypes / Eurocentrism

The article deals with the contemporary Australian Indigenous poetry, particularly with the verse of Jeanine Leane. Until very recently a marginalised voice in Australian literary studies, Australian Indigenous poetry has obtained an important role in the articulation of Indigenous peoples' political thought, successfully performing both educative and healing function. Constituting an indictment of white Australian racism, a recuperation of neglected Aboriginal history, and a call for change, Indigenous authors have become involved in the production that used to be reserved as the exclusive domain of Europeans. Based on the premise that literature can play an important role both in maintaining and disrupting the exercise of power, and written against the backdrop of critical whiteness studies, the article focuses on Leane's collection *Dark Secrets* (2010). It investigates how the poet uses her medium to explore various aspects of indigeneity and intervene in the public dynamics of racial separation. More specifically, it shows that, by challenging the ongoing reproduction of whiteness as a static privilege-granting category and system of dominance, and affirming Indigenous Australians' authentic rather than an imposed cultural personality, Leane's poetry performs personal and collective empowerment of Australian Indigenous peoples and represents an important site for the renegotiation of an inter-racial relationship.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article  
UDK 821.111(94).09-1Leane J.  
DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i2.10>

# Mythological Transformations in the Poem “The Tyger” by William Blake and the Cycle “There Was a Tiger Here” by Gregor Strniša

Dušan Živković

University of Kragujevac, Faculty of Philology and Arts, Department of Serbian Literature, Jovana Cvijića b.b., 34000 Kragujevac, Serbia  
<https://orcid.org/0000-0002-9599-3687>  
[dusan.zivkovic@filum.kg.ac.rs](mailto:dusan.zivkovic@filum.kg.ac.rs)

*This article provides an analysis of the background, processes, and functions of mythological transformations found in the poem “The Tyger” by William Blake and the cycle of poems “There Was a Tiger Here” (“Tu je bil tiger”) by Gregor Strniša. It elaborates on the various levels of analogies between the poetic and semantic aspects on the creation of mythopoetic world, along with the specificities revealed in the relations between Blake’s romantic visions and Strniša’s modern perspectives, in the domains for the following aspects: 1. General poetic features; 2. The analysis of symbolic systems; 3. The nature and functions of spatio-temporal relations; 4. The significance of an image of a tiger in the quest for gaining knowledge of divine thought, eternity, transience and death. Therefore, apart from placing emphasis on the significance of Blake’s mystical tendencies, the purpose of this work is to demonstrate that the poetry of Gregor Strniša is ranked among the world’s greatest literature, considering the fact that it is perceived as an original poetic vision which has contributed to the creation of innovations in the context of modern mythological transformations.*

Keywords: English poetry / Blake, William / Slovenian poetry / Strniša, Gregor / mythopoetics / animal characters / tiger / mythological transformations

The metaphysical poetry of William Blake (1757–1827) had its own influence upon the mystical courses of romanticism, and its influence was reflected, in a wider context, within the innovativeness of mythopoetic perspectives of the entire world’s poetry archives. Blake’s visionary poetry represents the anticipation of “embodiment of the romantic vision” (Albert 251) by means of eccentricity and erudition of poetic

imagination, the mission of which was continued by the following poets: Byron, Wordsworth, Keats and Shelley (see Albert 307).<sup>1</sup>

In addition, it was in the modernist epoch that the innovativeness of Blake's mythological transformations was acknowledged by Thomas Stearns Eliot (1888–1965) as the key aspect of Blake's "poetic development" (317) and was also directed by Blake's sign posts paved deeply into his consciousness and associated with all these possibilities of creating an authentic world of poetry by means of diverse myths' upgrading and interference.

However, the relations between Blake's poetry and the modern poetic courses of the Slovenian literature have not been given sufficient attention within the study of literature. On the other hand, not enough attention has been given to the contributions made by the Slovenian literature while constructing modern perspectives of the world's literature as well.

In this context, our scientific contribution shall be made within a comparative analysis of the mystical poetry of William Blake and Gregor Strniša (1930–1987) – "a metaphysical poet" (Ferluga Petronio 661) who created some innovations in the context of modern mythological transformations in the Slovenian literature (see Snoj 286–287).

What can be discerned in Strniša's poetic vision is the presence of the following relations of "the relativity of time and space, i.e. temporality and timelessness, spatiality and spacelessness, which are nothing other than synonyms for the concepts of human and divine" (Ferluga Petronio 661). A significant dimension of Strniša's poetry consists of the relations of parallelism, synchronicity, cyclicity, diffusion and interference of time as well" (Živković and Nikolić 607).

The abovementioned viewpoints shall be presented by making comparisons between the mythological transformations in Blake's poem entitled "The Tyger" (published in 1794 as part of the *Songs of Experience* collection)<sup>2</sup> and Strniša's cycle of poems named "There Was a Tiger Here" ("Tu je bil tiger," *Perspektive* 2.19 (1962): 1037–1038), which became an integral part of the collection of poems named *Odysseus* (1963).

On the one hand, we shall analyze poetic analogies between Blake and Strniša's mythopoetic images of the tiger and the mutual mythological sources; on the other, we shall analyze – specificities, original

---

<sup>1</sup> The paper was translated from Serbian by Natalija Živković.

<sup>2</sup> "*Songs of Experience* was Blake's last considerable work as a lyric poet" (Albert 253).

mythical modifications and poetic creations in the modern perspectives of Strniša's poetic and semantic aspects, complete with the specificities found within the relations between Blake's poetic visions and Strniša's poetic innovations discerned while creating a mythopoetic image of the tiger. Therefore, apart from placing emphasis on the significance that Blake's poetic world has for shaping up mystical Romantic tendencies, the purpose of this paper is to demonstrate the fact that the poetry of Gregor Strniša belongs to the best-rated works of the world literature, as it is considered to be an original poetic vision, the innovations of which are accomplished in the context of modern mythological transformations.

### **General poetic aspects in the context of figuration of the tiger**

As regards Blake's poem entitled “The Tyger,”<sup>3</sup> “Alfred Kazin calls it “the most famous of his poems” and The *Cambridge Companion to William Blake* says it is “the most anthologized poem in English.”<sup>4</sup>

In the poem itself Blake directly addresses the tiger with apostrophe, in the spirit of admiration of his divine being, in that multilayered unification – from the ancient totemistic symbol of power (cf. Strauss 74), to the metaphysical characteristic of poetic imagination: “Tiger, tiger, burning bright” (Blake, *Collected* 73). “What can be recognized in that combination of beauty and destruction is a mutual relationship between innocence and experience, the same one that brought such a being into existence in the first place – the monumental tiger from Blake's poem”<sup>5</sup> (Matović 28).

---

<sup>3</sup> “It is one of Blake's most reinterpreted and arranged works. “The Tiger”, originally called “The Tyger”, is a lyric poem focusing on the nature of God and his creations”. Available on [ddceutkal.ac.in](http://ddceutkal.ac.in).

<sup>4</sup> Available on [ddceutkal.ac.in](http://ddceutkal.ac.in).

<sup>5</sup> “Modern anthologies often print “The Tiger” alongside an earlier Blake poem, “The Lamb”, published in 1789 in a collection entitled *Songs of Innocence*”. Available on [ddceutkal.ac.in](http://ddceutkal.ac.in). “The Lamb” and “The Tyger” represent creations designed by the wonderful divine providence – from the demonstration of the purity of nature in the first stage of the quest for truth (in the poem *Lamb*), and the author's questioning himself about the dialectics of innocence and experience in: “The Tyger” – “Did He who made the lamb make thee?” (Blake, *Collected* 74), to the point of the unification of innocence and experience in the “fearful symmetry” (Blake, *Collected* 73) – the enlightenment achieved in the cognition of the unity in diversity (see Frye 20).

Anita Kontrec emphasizes the following point of view: “The tiger is the one being close to the Good and Evil and his energy can bring into existence or lead to destruction, therefore he is the one who spreads hope and fear, but perhaps above all that we are the ones who remain fascinated with his strength and beauty” (78).

Through the energy he possesses, the tiger overcame the state of innocence and experience and what he announces is an utterly different way of existence” (Kontrec 78). This higher state of poetic consciousness is evoked by means of “overcoming the limitations of models of binary oppositions” (Arsenijević Mitrić 27). Namely, in this context, the idea of poetic imagination, embodied in Blake’s divine Los<sup>6</sup> was accomplished through the sense of admiration of the divine strength of the Tiger’s nature. In a wider sense, the totality of meanings of Blake’s opus is determined by the idea of Los. In *A Blake Dictionary*, S. Foster Damon provides an explanation of Los’s character in the following manner: “LOS is Poetry, the expression in this world of the Creative Imagination. His planet is the (spiritual) sun; and he creates the material sun. It is reasonable to suppose that his name is an anagram of *Sol*” (Damon 459).

Actually, the key question posing itself in Blake’s poem (which would additionally clarify the nature of the tiger as a royal piece of art<sup>7</sup>) is the following: Who is to be considered the designer of such a magnificent creature, the Creator ruling over life and death, the good and evil? Is the Creator who brought to life such a powerful creature just like the tiger, was also the same one who created such an innocent being just like the Lamb? Did the Creator achieve the highest degree of congruity along with creating innocence as well:

Did He smile His work to see?  
Did He who made the lamb make thee? (Blake, *Collected* 74)

During this ongoing communication process with the universal deity that represents “all-penetrating life force” (Schlieper 3), the poet creates new poetic worlds of his own.

The abovementioned Blake’s innovative system of unifying various mythological systems, turning them into the universal divine principle, complete with representing the tiger as a symbol of the poetic imagination – proved to be a fertile ground for numerous incentives and efforts

<sup>6</sup> Los holds a dominant place in Blake’s late illuminated works.

<sup>7</sup> For instance, in *The Mahabharata*, a tiger is a symbol of the royal dignity (see Vyasa 54).



made while constructing a figuration of the tiger in the cycle of poems entitled “There Was a Tiger Here” (“Tu je bil tiger”) by Gregor Strniša, a significant Slovenian poet. Strniša addresses Blake, using diffuse phenomena of intertextuality (see Juvan, *History* 11) and in this manner he commences creating a mythopoetic image of the tiger not only as a symbol of power but as an indication of the divine principle that is to be used while integrating the concepts of life and death cognition.

In this context of life and death cyclicity, the emphasis should be placed on the relations towards the concept of “fearful symmetry” of the tiger (Blake, *Collected* 73). This general idea in Blake’s poem is being accomplished by means of a cyclic composition, considering the fact that the first and the last verse in Blake’s poem “The Tyger” are identical. The unity of content and form is thus accomplished in Blake’s poetic structure, which symbolizes Blake’s cognition of the providence of the cyclicity of nature found in the metaphysical vision of the tiger. On the other hand, Strniša expresses the concept of cyclicity in a significantly more complex form of the poetic cycle with a “fractal composition” (Juvan, *Peripheral* 186), in the dynamism of the context as the unity in diversity – by means of depicting the relations of the cyclicity of the rhythm of nature and the journey motifs of the lyrical subject as well, concerning the fact that it is the journey itself that presents nothing else but the quest for cognition shaped inside the premonition of future encounters with the tiger.

Apart from the abovementioned specificities discerned in the ideas of cyclicity and all-pervasive, universal divine energy, the aspect affirming the connection between Blake and Strniša’s poetry is the mutual attitude which they have when it comes to one significant aspect of an antique myth in the mythopoetic upgrading of the antique tradition, which means that: the tiger is no longer considered to be a peaceful, Apollo-like congruity of parts to their whole, but is considered to be the wild imagination, enthusiastic, Dionysus-like principle (see Nietzsche 2), for Dionysus is the one showing all his power through his ability to transform himself into a tiger. Therefore, the tiger’s energy represents one of Dionysus’s immanent attributes.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> A dominant belief in the antique mythology was related to the fact that the gods can transform themselves into other forms by their own free will. The tiger was typically associated with the god Dionysus: “One Greek legend narrated by Plutarch, provided an explanation of why the Mesopotamian river was named after the Tiger, although its previous name had been Sollax. In order to seduce Alpheisboea, an Asian nymph he was in love with, Dionysus turned himself into a tiger. Having reached the river and not being able to cross it, she let the beast help her reach the other side

In addition, we should emphasize the innovativeness of Strniša's poetic world as well. Namely, the title of Blake's poem ("The Tyger") refers to compendiousness and universality of the poetic symbol in the quest for the omnipotent poetic definition, whereas, on the other hand – the title of Strniša's cycle of poems ("There Was a Tiger Here") has a much higher degree of narrativity in comparison with Blake's poetic expression,<sup>9</sup> indicating the beginning of a legend – in the unification of archetypal consciousness, as "primordial images" (Jung 67) and modern poetic expression:

You still remember well the day  
when first you saw the tiger's trail. ("II," Strniša 275)<sup>10</sup>

Blake expresses his fascination with the tiger in the direct encounter, which is shown in the form of a question, by means of apostrophe:

And what shoulder and what art  
Could twist the sinews of thy heart? (Blake, *Collected* 73)

On the other hand, Strniša's cycle of poems contains an indication of the tiger's nature, without having a direct encounter, whereas the suggestion of its power is being intensified by means of gradation:

Just then you spot in the wet ground before you  
the wide, the clear, the deep impressions. ("I," Strniša 275)<sup>11</sup>

---

of the river. Their son, Medus, was the hero who gave his name to the Medes, and the river Tigris was named after the nymph and god who united on its banks" (Grid 29; Chevalier and Gheerbrant 969). "Tigers, leopards, lynxes and panthers are Bach's animals, harnessed to his vehicle" (Živković and Nikolić 613). Under the influence of the Greek mythology, a figure of the tiger appears in the Roman art as well (the fact is confirmed in *The Aeneid*, an epic poem written by Vergil, at the point of demonstrating the power of its characters (see *Virgil* 96, 154, 221, 228, 261). In addition, "Dionysus wears a tiger skin in Claudian (*Rape of Proserpine* 1.17–18). The point here is surely that Bacchus/Dionysus represents the power to tame what is wild or fierce" (Ferber 217).

<sup>9</sup> Blake shaped the poetic image of the tiger in the form of a linked verse (as hypnotizing, obsessive rhythm, made of six quatrains; double rhyme is characteristic of the second to the fifth quatrains, but in the first and sixth quatrains – the rhyme scheme is aabc), whereas Strniša's poetic cycle of poems contains a modernist suggestion of the tiger's nature presented in a free verse.

<sup>10</sup> In original: "Še zmeraj se spominjaš tistega dneva, / ko si prvič videl tigrovo sled" (274).

<sup>11</sup> "Takrat zagledaš pred sabo v mokrih tleh / široke, ostre in globoke odtise" (274).

Nevertheless, whereas Blake is the one calling upon the principle of ancient origins and simultaneously aspiring towards forming an expression of the tiger’s rhythm of universality of space-time perspectives where the present tense is prevailing, as well as the unity of contrasts; on the other hand, Strniša’s cycle of poems is structured by virtue of the past times’ systems perceived from the perspective of travellers themselves, entangled in an incessant metamorphosis of space-time perspectives, with the four seasons quickly shifting one after the other:

A bright spring rain fell the day through. (“I,” Strniša 275)<sup>12</sup>

Soon after that morning, autumn came;  
then we had the long, damp winter,  
and wet snow covered a dark city. (“II,” Strniša 275)<sup>13</sup>

Due to the dynamism of spatio-temporal aspects, Strniša gives an indication of the tiger’s clues, as remaining parts of the irrefutable signs of his power, whereas the lyrical subject keeps on questioning his own perception, in the spirit of a metaperspective of modern literature; which is why the path towards the cognition of divine universal time remains to be uncertain, with all that tension arising between the subject’s alienation and contours of the moments of surmising divine providence, and all those shadows and lights playing around. Due to Strniša’s slight indication of the tiger’s presence in different locations, a labyrinth of mystical paths is being shaped up, the same one that the very labyrinth of the lyrical subject’s life also depends on, while awaiting with anticipation for the final encounter with the tiger.<sup>14</sup>

Therefore, the abovementioned principles of contrasts between the mystical power of ancient mythical world and modern man’s alienation, an endless quest for cognition, complete with the impossibility of finding one’s own Self in the modern world – are accomplished within Strniša’s journey motif. What is created in this manner is a con-

<sup>12</sup> “Svetel pomladni dež je padal ves dan” (274).

<sup>13</sup> “Kmalu po tistem jutru je prišla jesen, / potem smo imeli dolgo, vlažno zimo, / po temnem mestu je ležal moker sneg” (274).

<sup>14</sup> While aspiring towards the transformation into the shape of the tiger, but still, not being able to accomplish the entire mystical process, Strniša’s cycle of poems entitled “There Was a Tiger Here” corresponds with the cycle of poems “Odysseus” in his own collection of poems bearing the same name: in the first poem from the cycle named “Odysseus” Strniša transforms the figure of the tiger, which does not appear literally in a form of an animal, but it converts into a metonymic designation of the heart of the lyrical subject (see Živković and Nikolić 619).

trast between the modern melancholic world and the heroic world of Homer's *Odyssey*: his suggestion centers on the tragic conscience of the modern subject that is found to be alienated from its own identity while being on the journey that eventually leads to its being deprived of the divine protection, in "a delirious horror of nothingness" (Juvan, *Peripheral* 186):

So you live, you're always off to distant places,  
down foggy seas, up snowy mountain ranges. ("V," Strniša 279)<sup>15</sup>

Therefore, based on the analysis of the abovementioned aspects, we come to the conclusion that Blake's lyrical subject is obsessed, as if hypnotized, with his/her own perception of the tiger, presenting it through the fascination with beauty, power and creative freedom, whereas in Strniša's poetic vision, on the one hand – there is a similarity with Blake's shaping the image of the tiger to the point of transforming it into the universal, poetic symbol of all-pervasive divine energy, but on the other – it is in the modernistic perspective that Strniša is coming up with an innovation in terms of shaping the theme of anticipation, in the drama created among the feelings of alienation, fear and simultaneously awoken feelings of yearning for an encounter with the tiger, as a being who is about to initiate major life changes and ultimately leave its mark on the cognition of death as well.

### **A hint of death cognition**

The dominant images found not only in Blake's poem "The Tyger," but in Strniša's cycle of poems entitled "There Was a Tiger Here" as well – are the ones depicting the mystery of sublime power the tiger embodies, just like the metaphysical themes of death cognition found in Blake's poem.

Namely, what is presented at the very beginning of Blake's poem is a contrast between the tiger's light and "the forests of the night" (73).<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> "Tako živiš, odhajaš daleč v svet, / po meglenih morjih, po zasneženih gorskih hrbtih" (278).

<sup>16</sup> What is accomplished in this particular verse is giving an indication of the synthesis of various mythological systems: 1. The images of forest of sins in "Canto I" of Dante's *Inferno*, of the same dark forest that Dante himself, just like the reader, are supposed to come out (see Dante 1), purified of all the earthly passions, on their journey towards *Purgatorio* and *Paradiso*; 2. additionally, the tiger's "strength symbol-

The Creator of the tiger designed the principle of all-originating life, simultaneously igniting the spark of life into his body and in this manner did everything so that his “heart began to beat” (73), but it is the Creator himself who rules over the mysterious darkness as well. The symbolism of the forest suggests the quest for the cognition of unity of opposites that Blake, being only a mortal, can nevertheless become aware of, in a close encounter with death, since it is the tiger who has the experience of the other world (thence the name *Songs of Experience* is derived) and knows the principles of the hierarchical order of the universe (see Langer 427). In other words, the one who gets to know the tiger’s nature is the one who shall get to know the secret of life and death as well. “The tiger is a creature of beauty; but the same one that also inspires fear” (Gilroy 88). The duality presented by Blake in intertwining the experience of beauty and fear, as the “quest for the Last Truth” (Ferluga Petronio 661) plays a significant role in Strniša’s cycle of poems entitled “There Was a Tiger Here.” Due to his mortal nature, Strniša’s poetic subject can only surmise the glowing providence of the tiger’s nature:

But him himself you haven’t met yet.  
Whomever the tiger looks at soon dies. (“V,” 279)<sup>17</sup>

Therefore, it is one glimpse of the tiger that hinted at the cognition of the relation between this earthly world and the world beyond, at the moment of death, which simultaneously means a path leading to the mystical enlightenment, from the point of searching throughout the darkness to the point of uniting with the divine light.<sup>18</sup>

---

izes, in Buddhism, the power of faith, the spiritual effort, going through the *jungle of sins* presented by the bamboo woods” (Chevalier and Gheerbrant 968). – Therefore, in such dreadful areas of darkness such as “the forests of the night” (Blake, *Collected* 73), the lyrical subject wishes to feel the light of the tiger’s being, so that he could achieve a higher level of human consciousness – the cognition of all-pervasiveness of divine providence.

<sup>17</sup> “Vendar pa njega samega še nisi srečal. / Kogar pogleda tiger, kmalu umre” (278).

<sup>18</sup> With regard to the light of knowledge, death and metamorphosis of the tiger’s nature, both Blake and Strniša keep in mind the following hidden meaning of Eastern words of wisdom: “In Malesia a healer has the power to turn himself into a tiger. One should not forget that the entire Asian South-East perceives a Tiger – An Ancestor as a *ressurector*. It is the tiger who makes neophytes follow him into the jungle so that he could resurrect them, actually to kill them and perform the ritual of resurrection” (Chevalier and Gheerbrant 968).

## Conclusion

In our analysis of the relations between Blake's and Strniša's poetic figurations of the tiger, we have determined not only the similarities, but the specificities of general poetic and semantic aspects, along with the metaphysical elements at the point of hinting at the cognition of death.

In the context of general poetic dimensions, we emphasized Blake's mystical fascination with the tiger's nature, just like the idea of divine force of the poetic imagination. In addition, we placed an emphasis upon the relations between Blake's notion of poetic creation and unity of diversity in Strniša's cycle of poems entitled "There Was a Tiger Here"; on the other hand – we determined the innovative characteristics of the poetics of Gregor Strniša, in the form of giving our own contribution to this mystical theme in the world's poetry: by means of the unification of archetypal consciousness and narrativity of a modern metaperspective – in the drama existing between indications of beauty, alienation, fear and a simultaneous desire to have an encounter with the tiger.

However, instead of an antique blessing of a heroic spirit in the ancient epic world, what can be observed in Strniša's cycle of poems entitled "There Was a Tiger Here" – is a premonition of modernism that, at one point, the lyrical subject is deprived of his divine protection on his journey, in a drama of the modern quest for identity. Using the alienation and journey motifs, Strniša was able to universalize and give a poetically innovative shape to the experiences gained by the lyrical subject of the modernist epoch in the domains of mythological transformations.

In addition, in the following chapter – dedicated to the theme of death, we placed emphasis upon the closeness noticed between Blake and Strniša while intertwining beauty and destruction, and we also gave a hint of the cognition of death that was about to reveal the secret of the Universe creation.

However, whereas Blake's encouragement lies in the enlightening vision of the tiger, that remains to be something he is eternally fascinated with; on the other hand – Strniša addresses the lyrical subject – a passenger, in the second-person singular, during the entire cycle of poems. In this manner, Strniša unifies all of his experiences gained while searching for the divine cognition of the tiger, demonstrating his double – his *alter ego*, and at the same time he addresses all of his previous, present and future readers as being his fellow sufferers in the gnosis.

tic quest. That is how Strniša addresses Blake through the centuries that are yet to come: in his premonition of a future encounter with the tiger he meets both Blake and the Creator ruling over death, and he gets to know the “fearful symmetry” (Blake, *Collected* 73) while depicting the life cycle – as the circle joining life and death together.

#### WORKS CITED

- Albert, Edward. *History of English Literature*. Oxford; New York: *Oxford University Press*, 1979.
- Alighieri, Dante. *Divine Comedy – Inferno*, Trans. Henry Wadsworth Longfellow. Creative Commons, 2008. Web. 15 Dec. 2019.
- Arsenijević Mitrić, Jelena. “Prevazilaženje modela binarnih opozicija u pesništvu Vilijama Blejka.” *Uzdanica*, 12. 2 (2015): 27–43.
- Blake, William. *Collected Poems*. London and New York: Taylor and Francis e-Library. 2005. Web. 15 Dec. 2019.
- Chevalier, Jean, and Alain Gheerbant. *Rečnik simbola*. Trans. Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek and Isidora Gordić. Novi Sad: Stylos Art and Izdavačka kuća Kiša, 2013.
- Damon, S. Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2013.
- Eliot, Thomas Stearns. *Selected Essays*. London: Faber & Faber, 1951.
- Ferber, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Ferluga Petronio, Fedora. “Relativnost vremena i prostora u hrvatskoga pjesnika Nikole Šopa i slovenskog pjesnika Gregora Strniše.” *Filozofska istraživanja* 26.3 (2006): 661–72.
- Frye, Herman Northrop. *Fearful symmetry: A Study of William Blake*. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- Gawlak, Monik. *Świat poetycki Gregora Strnišy*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012.
- Gilroy, John. “Extended commentary: Blake, ‘Tyger’ (*Songs of experience*, 1794).” *yor-knotes*. Web. 12 Dec. 2019.
- Homer. *The Odyssey*. Translated from the Ancient Greek by Robert Fitzgerald. New York: Anchor Press/Doubleday Gu4en City, 1974.
- Jung, Carl Gustav. *Man and His Symbols*. New York: Doubleday, 1988.
- Juvan, Marko. *History and Poetics of Intertextuality*. Trans. Timothy Pogačar. West Lafayette: Purdue University Press, 2008.
- Juvan, Marko. “Peripheral Modernism and the World-System: Slovenian Literature and Theory of the Nineteen-Sixties (Periferni modernizem in svetovni sistem: slovenska književnost in teorija šestdesetih let 20. stoletja).” *Slavica Tergestina* 23.2 (2019): 169–198.
- Levi-Strauss, Claude. *Totemism*. Trans. Rodney Needham. London: Merlin Press, 1991.
- Kontrec, Anita. “Konceptcija nevinosti i iskustva u pesništvu Vilijama Blejka.” *Književna smotra* 56 (1984): 71–78.
- Langer, Suzan. *Poiesis: nova kritika*. Beograd: Prosveta, 1973.

- Matović, Milan. *Blejkova dijalektika u Pesmama nevinosti i iskustva*. Master thesis. Kragujevac: FILUM, 2018.
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy*. Trans. Ian C. Johnston. Malaspina: Malaspina University-College, 2003. Blackmask Online. Web. 20 Dec. 2019.
- Nozedar, Adele. *The Element Encyclopedia of Secret Signs and Symbols: The Ultimate A–Z Guide from Alchemy to the Zodiac*. New York: Harper Collins, 2009.
- Powers, Barclay. "Dragon and Tiger, The Hun and Po Souls in Theory and Practice." *integralworld*. Web. 12 Dec. 2019.
- Schlieper, Reinhold. "William Blake, Philosopher: An Analysis of the Metaphysical System Underlying His Poetry." *cardinalscholar*. Web. 11 Dec. 2019.
- Snoj, Vid. "The Affirmation of Modernity through the Classical Myth in Slovenian Poetry after the Second World War." *Interlitteraria* 13 (2008): 280–291.
- Strniša, Gregor. *Vesolje*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983.
- Syllabus, MA English/Paper. "About the poet and his poetry. William Blake." *ddceutkal*. Web. 21 Dec. 2019.
- Sypher, Wylie. "The Heresy of William Blake." *nybooks*. Web. 15 Dec. 2019.
- Virgil, Publius Vergilius Maro. *The Aeneid*. Trans. Anthony S. Kline. Poetry in Translation, 2002. Web. 21 Dec. 2019.
- Vyasa, Dwaipayana Krishna. "The Mahabharata." Trans. Kisari Mohan Ganguli. *holybooks-lichtenbergpress*. Web. 15 Dec. 2019.
- Živković, Dušan, and Časlav Nikolić. "Moderne mitološke transformacije v pesniškem ciklu 'Odisej' Gregorja Strniše." *Slavistična revija* 62.4 (2014): 607–619.

## Mitološke transformacije v pesmi »The Tyger« Williama Blaka in v ciklu »Tu je bil tiger« Gregorja Strniše

Ključne besede: angleška poezija / Blake, William / slovenska poezija / Strniša, Gregor / mitopoetika / živalski liki / tiger / mitološke preobrazbe

V članku so analizirane osnove, procesi in funkcije mitoloških transformacij v pesmi »The Tyger« Williama Blaka in v ciklu pesmi »Tu je bil tiger« Gregorja Strniše. Preučene so podobnosti in posebnosti Blakovih poetičnih značilnosti v primerjavi z zgradbo Strniševega mitopoetskega sveta, njuni skupni mitološki viri, pa tudi specifičen odnos med romantičnimi vizijami Williamu Blaka in Strniševo moderno perspektivo. Obravnavani so naslednji vidiki: 1. splošne poetske odlike; 2. analiza simbolnih sistemov; 3. narava in funkcija prostorsko-časovnih odnosov; in 4. značaj mitopoetske slike tigra v iskanju spoznanj božanskega smisla, večnosti, minljivosti in smrti. Poleg poudarjanja pomena mističnih tendenc Williamu Blaka je cilj tega prispevka pokazati, da



tudi poezija Gregorja Strniše pripada vrhovom svetovne književnosti, in sicer kot originalna poetska vizija, ki je ustvarila inovacije v kontekstu modernih mitoloških transformacij.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.091-1:2-169

821.111.09-1Blake W.

821.163.6.09-1Strniša G.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i2.11>



# Charles Simic, American Poetry, and Serbian Critical Reception

Bojana Vujin, Sonja Veselinović

University of Novi Sad, Faculty of Philosophy, Dr Zorana Đinđića 2, Novi Sad, Serbia  
bojana.vujin@ff.uns.ac.rs, <https://orcid.org/0000-0002-6769-5199>  
sonja.veselinovic@ff.uns.ac.rs, <https://orcid.org/0000-0001-6877-5222>

*A Serbian-born American poet, Charles Simic (1938) has been a staple of both American and Serbian poetic scenes for decades, though for different reasons. The paper examines the reception of Simic's work in Serbian criticism, offering commentary on the translation of his poetry and its critical interpretation. Though Simic is undoubtedly part of American literary canon, and his work is informed by Modernist and Postmodernist American authors such as Williams, Stevens, or Ashbery, Serbian criticism has until very recently focused only on his origin and on the influence of his birth country on his work. By giving an overview of Simic's major thematic and tonal elements placed within an American context, supported by numerous examples from his poems, we position him firmly within the American poetic tradition, while at the same time pointing out some elements of Serbian poetry relevant for his poetic development, like the influence of Popa, Tadić and Ristović. Shining a historical light on the reception of Simic's poetry in Serbia, we uncover both the political and poetic reasons for the confusing inclusion of this American poet within Serbian culture.*

Keywords: American poetry / Simic, Charles / literary reception / literary influences / Serbian literature / translations to Serbian

## Introduction: the trouble with labels

Poets who defy neat critical classifications often find themselves having to explain their work, or at the very least, have the uncertain pleasure of watching critics and reviewers bend themselves backward trying to fit a square peg into a round hole, with the square peg being a poet's work, and the round hole their biography. These two elements often coalesce into rather narrow readings that somehow still manage to pigeonhole their genuinely unclassifiable writings. Elizabeth Bishop, for instance, was one such poet, and her unwavering refusal to belong to any poetic "school" or "movement" made the role of critics a lot harder, given how they have had to analyze her work as a phenomenon unto itself,

while at the same time acknowledging her formative influences and the role they played in molding her poetry. Her life, too, was often a source of critical frustration, as, on the one hand, it was full of trope-like elements that undoubtedly shaped who she became as a person and a poet – loss of parents, familial mental instability, sickly constitution, queer female identity, restlessness and deep-seated wanderlust – and on the other, it never played as critical a role in her poetry as, say, the life of Sylvia Plath or Lord Byron, which, coupled with Bishop's famously shy and taciturn disposition, often made reviewers and commentators work much harder when trying to understand and explain her work. Bishop has been gone for decades, though, so we have no way of knowing how she would have fared in today's world of information overload and technology that makes interviews easy to conduct and make available to readers and students at a single tap of a finger. Unlike Bishop, Charles Simic, another poet whose work is notoriously difficult to define and whose life circumstances are just exotic enough to provide lukewarm, ready-made answers to those who only scratch the surface of his poetry, is more than willing to graciously answer questions pertaining to his origin, his language, and his poetic style, while acknowledging that "my views are like anybody else's views. ... I'm not that smart or unusual." (Neubauer 252)

Reviews of Simic's work more often than not start with his Serbian origin and early years spent in Yugoslavia during WW2, before his emigration to the U.S. at the age of sixteen. D. J. R. Bruckner, for instance, states that "perhaps it is natural that his early experience should still arouse powerful emotions; for him poetry is bound up with finding a new life and a new language," while Adam Kirsch mentions "the Nazi invasion of Yugoslavia, the ensuing partisan war, and the imposition of communist tyranny." The latter quote, in particular, illustrates the American exoticization and generalization of the eastern European experience: misinterpreting Simic's famous quote that his travel agents were Hitler and Stalin, Kirsch takes the Stalin bit to mean "communist tyranny" instead of the Allied Bombing, even though Yugoslavia was never behind the Iron Curtain, and even as Simic specified that "Germans and Allies took turns dropping bombs on my head" (Sansom). This only goes to show that certain elements resonate with critics too much to be questioned or ignored, and promises of neatly explicable ideas and easily identifiable traumas function as a siren call to many a reviewer's ear. American and Serbian theorists alike fall victim to this seduction, with the former interpreting anything unusual in Simic as vaguely "European," and the latter appropriating him almost

as a national poet, with nothing more to account for it than his country of origin and his last name.

The logic behind this appropriation can seem baffling – for all his self-mockery about his “atrocious Slavic accent” (Simic, *New and Selected* 101) and his reminiscences about Eastern European food and battles with the Turks, Simic uses his chosen given name “Charles” and pronounces his surname in the Americanized way, approximating it with “civic.” We will delve deeper into the reasons for this peculiar Serbian interpretation later on in the paper, but for now, a comparison might suffice: it would be as if Joseph Conrad were treated as a Polish author, even though he wrote all of his major works in English, just because he used to be called Jozef Korzeniowski and spent his childhood and early adolescence in today’s Poland. Still, the wounds of small nations often run too deep to heal, and the successes of people whose ancestry they can boast generally serve as a balm for the bruised national ego. This is an understandable, if sad and illogical practice.

Despite this, any true connoisseur of poetry would have no trouble placing Simic firmly within the American tradition. Even Kirsch, for all of his questionable ideas about Yugoslav communism, does not doubt it, saying that Simic

draws on the dark satire of Central Europe, the sensual rhapsody of Latin America, and the fraught juxtapositions of French Surrealism, to create a style like nothing else in American literature. Yet Mr. Simic’s verse remains recognizably American – not just in its grainy, hard-boiled textures, straight out of 1940s film noir, but in the very confidence of his eclecticism. (Kirsch)

What jumps out at the reader in these lines is the already mentioned difficulty of classification: Simic is undoubtedly and recognizably American, but is also “like nothing else in American literature.” Neubauer agrees, stating that “Charles Simic has created a new category of poetry, one that is easier to describe than name: dark and irreverent, it has an abiding humor, an underlying mysteriousness if not mysticism, a deceptively plain line and diction and often a plain subject” (237). Nonetheless, his themes, motifs, imagery and language can be interpreted as belonging to a particularly American brand of an “international” style, one that owes a lot to his Modernist ancestors and Postmodern contemporaries, as we will attempt to show in the next section.

## **That little something: English language, American idiom, surrealist humour**

In a 2011 interview, when asked if he could be able to “follow any poetic inspiration in Serbian,” Charles Simic replied, “Not really. I mean, I’ve written poems in a couple of languages, but English is my language” (Klemencic). This is quite obvious in poems such as “Concerning My Neighbors, the Hittites,” in which Simic plays with the English phrases and idioms with the mastery of a native speaker and the playfulness of a born poet. The American heritage is present not only in the poets who informed his style, but also, as Kirsch mentions above, in the very eclecticism of that influence. In his Golden Wreath acceptance speech, Simic lists his many literary ancestors: “Walt Whitman, Emily Dickinson, Wallace Stevens, William Carlos Williams, Vasko Popa, Zbigniew Herbert, Pablo Neruda, Cesar Vallejo and at least a few dozen equally famous and not-so-famous poets I was reading” (Simic, “Why Poetry?”). In one of his early poems, “The Bird,” the titular bird calls the poet “from the shadow” (Simic, *New and Selected* 25), chilling his feet and heart, until he can only conclude that, in his dream, he saw “the stern eye / of that bird / watching me sleep” (26). The haunting atmosphere and the avian perception, along with the laconic verses, immediately calls to mind Wallace Stevens’ classic “Thirteen Ways of Looking at a Blackbird.” Stevens is a constant in Simic’s work, so much so that he enters into an explicit intertextual dialogue with him in “Dance of the Macabre Mice,” indicated not just in the verses themselves, but in the title as well, as he borrows it verbatim from Stevens. That he should choose Stevens as one of his sparring partners is not surprising: even though his own formative influences are many and varied, from English Romanticism and the American tradition to Modernist European practices in poetry, painting and philosophy, Stevens, too, is often “the odd one out,” a poet whose poems are best analyzed one by one, and who seems to have sprung onto the Modernist scene as a thoroughly *sui generis* poetic phenomenon. Moreover, he and Simic have something else in common, a feature typical of much American poetry, and not particularly common in its Serbian counterpart: humor.

In his text on Simic, aptly named “The Smiles and Chills in the Poetry of Charles Simic,” Bruckner mentions that Simic’s vision is often “hilarious,” but he “can spring a chilling surprise.” This is often due to his unusual, surrealist imagery that blends the humorous with the ominous, like the ants in “Solitude” who put on “their Quaker hats / and [set] out to visit you” (Simic, *New and Selected* 32), or Death’s sur-

prisingly mundane life in “Eyes Fastened with Pins,” where the reader cannot help but sympathize with poor Death, getting caught in the rain “with not even a newspaper / to cover his head,” unable to find the house of “someone with a bad cough.” (50) This juxtaposition of the everyday with the surreal, propelled by the use of conversational tone to depict scenes of both childlike and disturbing imagery also has a lot in common with the playful postmodernism of Ashbery and even the alluring black humor of Plath. Ian Gregson, for his part, says that Simic’s urban poetry is “also about New York and its surrealism alternates between the dark elliptical kind he usually writes and the urbane playful kind more associated with Ashbery,” concluding that Simic (and Gary Snyder) “read like new recruits for Ashbery’s postmodernist Village People” (214).

The humorous element in Simic is often directed at himself, both as a poet and as a thinker. In “A Letter,” thus, he recalls a conversation with his friend Bob, “who said to me: / ‘We reach the real by overcoming the seduction of images.’ / I was overjoyed, until I realized / such abstinence will never be possible for me” (Simic, *New and Selected* 100). As his poetry has often been seen as a postmodernist continuation of American Imagism (“Watermelons,” for instance, is a perfect little imagist riddle), Simic naturally finds it amusing to poke fun at his own tendency towards striking imagery. In a conversation with Pearl London, Simic commented on this, explaining the evolution of his imagery, and agreeing that an image in itself should not be enough, as “a good image leads to some intellectual content” (Neubauer 243), citing Stevens’s “Thirteen Ways . . .” as a perfect example of an intellectual poetic image. Self-parody is also present in “Explaining a Few Things,” where the speaker offers worn-out platitudes to his cat, “Since there was no one else around” (Simic, *New and Selected* 143).

The existential horror in Simic is thus never allowed to take root, transforming into surrealist humor instead, as can be seen in many of his urban life poems, like “Mirrors at 4 A.M.,” where one’s fear of introspection is turned into the horror-movie fear of actual mirrors. Kirsch states that “this kind of black comedy is one of the elements that makes Mr. Simic’s poetry so appealing,” while Orr draws attention to the duality of his style, saying that there are

[t]wo sorts of poets [who] write repeatedly about the world making no sense: true, cold-eyed absurdists (for whom arbitrariness is liberating) and disappointed Romantics (for whom arbitrariness is a broken promise). Simic’s heart is with the latter; his head with the former. This division gives many of his poems a self-reflexive quality that prevents them from descending into smirki-ness – itself a form of moralism. (Orr)

Orr goes on to place Simic among those poets whose “sinister imagery” suggests “the existential questions that trouble our day-to-day lives.” (Orr *web*) This puts him thematically, although not tonally, alongside authors like William Carlos Williams, another staple of American poetry, whose famous explorations into the everyday showcase the revelatory features of the mundane. Simic once said that one aim of his poetry was “to restore strangeness to the most familiar aspects of experience” (Neubauer 240). His poems are full of strange “grandmothers,” of rats and cats and mice, shining the light on the wondrous – and the monstrous – in the ordinary (one such memorable poem is “Note,” which features a rat bludgeoned to death during a school nativity play). Following in the footsteps of Whitman and Williams, Stevens and Ashbery, Plath and Creeley, Simic mixes art and life, history and present day, fantasy and realism, earning his rightful place among the American greats.

But does his birth country agree?

### **Roots above all: Simic’s early reception in Serbia**

The reception of Charles Simic in Serbian literature is more extensive than that of any other twentieth-century American poet, covering translations of seven poetry selections, nine books of essays, memoirs and conversations, as well as magazine and newspaper interviews. This is, without a doubt, due to his Serbian origin, a fact further proven by the scarce translations of Simic’s work in other former Yugoslav republics. The first Serbian translations of Simic’s poetry were published in *Savremenik* magazine in 1970, when he had only two collections to his name, *What the Grass Says* and *Somewhere Among Us a Stone is Taking Notes*. At this time, Simic was more intensely engaged as a cultural agent, that is, as a translator of contemporary Serbian poetry into English. In 1970, American audiences saw several of his translations: Ivan V. Lalić, *Fire Gardens: Selected Poems 1956–1969*; Vasko Popa, *The Little Box: Poems*; *Four Yugoslav Poets: Ivan V. Lalic, Branko Miljkovic, Milorad Pavic, Ljubomir Simovic*. Given that Lalić and Pavić were the first Serbian translators of Simic’s poetry, it can be deduced that his reception in Serbian literature was jumpstarted by private connections, and not by any wider awareness of the importance of his poetry in his native, American culture.

In 1969, Simic started his correspondence with the poet and translator Ivan V. Lalić, and at first it was linked to Simic’s translations of



Lalić' poetry, to the *Anthology of Modern American Poetry* (*Antologija moderne američke poezije*, Belgrade, 1972) which Lalić was editing, and to Lalić and Pavić's translations of Simic's poetry. In October 1973, Lalić wrote to Simic to tell him that he and Pavić had completed the selection of his poetry and would send it to the publisher. The book was, however, not published until 1983, when *Selected Poems 1965–1982* (*Izabrane pesme 1965–1982*) finally came out. Generally speaking, though, the book was published at a time when Simic's popularity in the USA grew, and critics started to pay more attention to his poetry. As Peter Schmidt says, "*Classic Ballroom Dances* was reviewed in places ranging from small but important publications like *Field*, a little magazine read by those who write what is in the others, to the *Yale Review*, in which Helen Vendler annexed Simic into her personal pantheon of contemporary poets worth watching" (528–529). The first Serbian selection of Simic's poetry included poems chosen from his collections *Dismantling the Silence* (1971), *Return to a Place Lit by a Glass of Milk* (1974), *Charon's Cosmology* (1977), *Classic Ballroom Dances* (1980) and *Austerities* (1982), and the translators were David Albahari, Raša Livada, Ivan V. Lalić, Milorad Pavić and Charles Simic himself. Even though it took a long time for the book to be published, none of the translators wrote an afterword to acquaint the readers with Simic's work. This is surprising, considering that the magazine *Gradina* published Lalić and Pavić's translations of Simic's poetry in 1976, alongside a biographical note on the poet, which could have been used and expanded for the book. This note was written by an anonymous author (who may reasonably have been Lalić), and it mentions some biographical facts on Simic, his Yugoslav origin, his university career and work as a translator. The author does not move further from the influence of the "mother tongue that wasn't meant to be" and Serbian poetry on Simic's early work, emphasizing the impact of Momčilo Nastasijević, Vasko Popa and Vuk Karadžić, the latter as a collector of folk literature. Nevertheless, the author seems to be aware of the fact that features of folk literature like brevity, astuteness and wit are actually intrinsic to Simic's poetics, and that it is, therefore, difficult to discern how much folk literature in fact influenced his writing. The text also points out some important characteristics of Simic's poetic expression, like his analytical observation of everyday situations, unusual metaphors and images.

Simic himself emphasized the importance of his friendship with Popa during the 1960s more than once, mentioning how Popa had told him about folk tradition and the connection between folklore and surrealism. But even on these occasions, he would stress the importance

of Theodore Roethke and his similar approach to the American folklore. He would underline folk tradition, not folk literature, focusing instead on the universality of folklore inspiration, which also served as a correction of common oversimplifications of Popa's relationship with folklore as purely national tradition in Serbian literary criticism. When it comes to Simić's poetry, this folkloric tradition is crucial only in the early stages of his career, just as the influence of Popa on his poetic maturation is limited, however obvious it may be. Poems like "Bestiary for the Fingers of My Right Hand," "Knife" or "Fork" from *Dismantling the Silence* are eerily reminiscent of Popa's poems from *Kora (Crust)*; not surprising, as they were written at the time when Simić was translating a lot of Popa. These poems were very important for Simić's establishment on the American poetic scene, given how they represented something hitherto uncommon, particularly when it came to folklore and animistic and archetypal elements combined with the use of grotesque and black humor, but they were not especially useful for his reception in Serbian literature, because they brought to mind his similarities with Popa and did not seem original. However, Popa's poetry is extremely hermetic, cyclical, linguistically concise and economical – Simić's work never featured these elements to such a degree, and especially not later on in his career. This clearly shows the difference between the two poets' creative sensibilities. Also, in regard to his focus on the objects he makes central to his poetry, Simić draws parallels between his work and that of William Carlos Williams, not Vasko Popa:

The visual presences of these simple things have always meant a great deal to me. It's where I begin. In the spirit of William Carlos Williams's famous line, "No ideas but in things." Everything begins with the rock-bottom reality, which is the reality in front of my nose. The table, the teacup – for me, writing always was to begin with something concrete – and ideas come out of that later. I never trust ideas first. I never begin a poem because I have an idea. But it's always some kind of experience – an experience which is tied to a physical place, some object, some image – they're the ones that make the poem begin to be written. (Ratiner 83)

This explanation shows how Simić's poetic world is different in its essence – in his poetry, vagueness does not always, or even most often, point to serious themes; instead, his easy-going, playful verses are dominated by idiosyncratic humor and unpretentious tone. As Vendler says, "Simić has been annoyed that critics have spoken of his works as 'parables' ... Simić's inclination is indeed to present deeply literal

details, but they take on parabolic or emblematic significance because so much has been erased to isolate those details in a glaring beam of pitiless interrogation” (104). Simic’s interpretation of Popa’s poetry is, furthermore, linked to Ted Hughes’s readings of Popa, and does not have much in common with the ways Yugoslav critics read his work. Hughes saw Popa as a political poet as well as a hermetic one, similar to Zbigniew Herbert and Miroslav Holub, but also to the existentialist poets such as Beckett (see Hughes 1–2). Simic too points out that, when Popa’s first book was published in 1953, Yugoslav literary circles were amazed by its success, given how there was nothing communist about it. Social-realist critics called it “surrealist nonsense,” and later Serbian literary criticism mostly dismissed the surrealist basis of Popa’s poetry, as surrealism was ideologically marked, and instead placed emphasis upon Popa’s roots in folk literature and national tradition. Of course, in his essay, Simic does not invoke this strange paradox which persistently stresses the role of national literature in the poetry of Serbia’s most translated contemporary poet. Simic says that this is a kind of quasi-rootedness, or a “contemporary ‘sacred’ tablet,” and that Popa is a poet whose “language is remarkable for its elemental surrealism coupled undoubtedly with an animalistic, myth-making approach to reality,” but whose perceptions are “profoundly of his own time and place” (Simic, “Introduction” x). He writes about what makes Popa a universal poet who speaks to contemporary people and whose poetry, as Ted Hughes believed, could have enriched the English poetic scene.

This is probably why the few texts about Simic’s poetry in Serbian literary magazines (mostly reviews of his collections in translation) do not mention surrealist heritage as a key poetic definition of his work. These early critical texts show that Serbian critics did not easily navigate the waters of modern American poetry, and in numerous later interviews they asked Simic to explain his poetic work and ideas himself. Even the critics well-versed in American poetry implicitly start the analysis of Simic’s work in Serbian literature, illustrated by the fact that they do not emphasize the key features of Simic’s poetry, but focus instead on those elements that can be understood from the perspective of Serbian poetics. Humor in poetry was particularly foreign to these critics. In 1983, the magazine *Delo* published a special issue on Simic. It featured a conversation between Simic, the poet and translator David Albahari and the poet Raša Livada, entitled “The Poem is the Point where Space Turns into Time and Time into Space.” Here, Simic explicitly said that for him, poetic tradition started with Poe, Emerson and Whitman, and listed surrealism and Williams as his formative influences. His com-

ments on Serbian and Yugoslav poetry were quite restrained, and he admitted that he did not follow it particularly carefully.

This special issue also featured Simic's essay "Composition," as well as two essays on Simic by American literary critics, clearly chosen as a way to classify and adequately explain Simic's poetry, given all the difficulties Serbian critics had with it. The essays in question (translated from English) were Robert B. Shaw's "Charles Simic: An Appreciation" (originally published in *The New Republic* in 1976) and Jay Barwell's "Charles Simic: Visions of Solitude" (originally part of *Manassas Review* of 1978: "Essays on Contemporary American Poetry: Charles Simic." Vol. 1 No. 2, Winter 1978). They (particularly the former, as it offered a more wide-ranging perspective) served as a possible framework for further interpretation and reception of Simic's work, intended to overcome the superficial and banal determination of his poetry by his origin, his "profound experience" of his native language or "the echo of his homeland," all of which were mentioned in many texts published in Yugoslavia during the 1980s. Shaw outlines the development of Simic's poetry and points to his similarities with Popa and Roethke. He also mentions several aspects of Simic's poetics that would later be reiterated in more serious Serbian critiques of his poetry: dark atmosphere, an arresting substantiality, humor with a menacing edge, and disquietingly animated objects (see Shaw 142–145).

Despite this, the next edition of Simic's poetry in Serbian translation, published in 1989 and entitled simply *Poems (Pesme)*, contained only a short afterword focusing solely on the poet's biography and origin. This selection of poetry encompassed poems from Simic's collections *Unending Blues* and (at the time still unpublished) *The Book of Gods and Devils*, sent to the translators Kostić and Vuksanović by the poet himself. The translation was lower in quality than the previous edition and was later rarely mentioned as relevant. In the afterword, Miodrag Perišić talks about the tendency to define Simic as *ours*, explaining that

The determinator "ours," incidentally, should never be understood as something connected to national origin, although those roots define us more deeply as beings belonging both historically and spiritually to a cultural mode that is more permanent than any single biological fate; therefore, Simić is "ours" according to his sensibility, his spiritual proclivities, and even his weakness for certain things" (Perišić 84).

It is quite indicative that such statements were issued in the period just before the dissolution of Yugoslavia, when the heightened awareness

of nationality sought to differentiate the Self from the Others, mostly by using vague and unconvincing reasons, such as the above quote by Perišić. Simic's work, which had by this time become important and influential in America, was clearly seen as a potential contribution to a nationally defined Serbian culture that was slowly distancing itself from the Yugoslav context. This tendency died down when Simic began to harshly and publically criticize the regime of Slobodan Milošević and the Yugoslav politics of the 1990s (cf. Simic, "The Renegade").

### **Americanness with a Serbian twist: later reception, translation and interpretation**

International literary criticism was consistent in noticing European or Eastern-European poetic features in the poetry of Charles Simic, while never, naturally, questioning his rightful place in American literature. Early Serbian critical texts, especially those by Neo-Avant-Garde poets like Kopicl and Negrišorac, drew the reader's attention to Simic's renewal of surrealism, which was, as was already mentioned, something he had in common with other American poets of his generation, such as John Ashbery. What was most important for Simic's connection with Serbian poetry – certainly much more important than any arguments pertaining to native language or spirit of origin – was the intertextual link between his poetry and the poetry of the authors whose work he translated. Vasko Popa, Aleksandar Ristović (1933–1994) and Novica Tadić (1949–2011) were chosen by Simic as Serbian poets similar to him in sensibility, standing alongside American and other national poets as important kindred spirits. When one looks at the features of their poetry, it is easy to understand why Simic felt this way. Ristović is a poet of everyday life and uncommon details. He describes all spheres of human life, including bodily functions and eroticism, which is exceedingly rare in Serbian poetry, particularly during his time. In his narrative poetry, he makes long catalogues of "high" and "low" elements alike, which can be traced back to Whitman and his influence (Avramović 533). Ristović's poetry, particularly in its late phase, is characterized by the use of grotesque and the theme of alienation, and the period before his death also features political poetry and poetry dealing with the wars happening at the time in former Yugoslavia. Meanwhile, similarities between Simic's poetry and the poetry of Novica Tadić can be found in the combination of grotesque and folklore. In his poems, Tadić uses linguistic innovation to tackle the

motif of devils, monsters, madness and crime, and American readers have often described his work as horror poetry. Just like Simic, Tadić uses these motifs to deal with political topics.

In his article on Simic, entitled “Chaos Theory,” David Orr mentions this influence, saying that “the writer that emerged from this haunted upbringing often seems to have as much in common with poets from the former Yugoslavia like Vasko Popa and Novica Tadic (both of whom Simic has translated) as he does with fellow Americans.” Moreover, at the time when they wrote, Ristović and Tadić were not considered to be major Serbian poets, and thus were not an obvious choice for Simic to translate. At the time, these poets were in the background, and were only discovered later on, as their themes and poetic conception were not typical of the contemporaneous Serbian poetry. Simic published his translations of Ristović’s poetry as *Some Other Wine* (1989) and *Devil’s Lunch* (1999). Introducing the reader to Ristović’s poetry, Simic describes his reaction when he first read it:

At times one comes across a poet who strikes one as being absolutely original. There’s something genuinely different about him or her, a something that one has never quite encountered in all the poets one has read before. ... When I first read his poems in Belgrade in 1982, I was astonished. “Who is this man?” I kept asking everybody, meaning really, how did he come to write the way he did? Nobody could tell me. The Yugoslavs I showed his poems to were as puzzled as me. Even though Ristović has published fifteen books of poetry and has received two major literary prizes, he is not very well known, since he has never belonged to any official or unofficial literary movement. (Simic, *Wonderful Worlds* 113–114)

Part of this essay reads like Simic’s note on his own poetry. For instance, he points out that Ristović knows small town life, inhabitants and behaviors quite well. In her text “*The World Doesn’t End: Charles Simic’s Spectral Geography*,” Karen Volkman notices that Simic invokes his European upbringing, and speaks “to the uncanniness and latent violence of our provincial American upbringing. ... As essential dislocation seems at the root of most true American originals (while in the wider culture, American artists are more or less provincials by definition)” (52). Functioning in a way similar to the details from Ristović’ grotesque juxtapositions, where the tragic and the comic are intertwined to the point of being indistinguishable from one another, Simic’s “imagistic lexicon – dolls, devils, gods, alarming flies, empty streets, darkened windows, conniving trees – show the ways in which inner spaces people and transform the outer landscape” (Volkman 52).

In the collection *The World Doesn't End: Prose Poems* (1989), Simic wrote a poem "after Aleksandar Ristović," but his closeness to Ristović's motifs can be felt in other poems from this collection, as well as in those from *The Book of Gods and Devils*.

The time of minor poets is coming. Goodbye Whitman, Dickinson, Frost. Welcome you whose fame will never reach beyond your closest family, and perhaps, one or two good friends gathered after dinner over a jug of fierce red wine... While the children are falling asleep and complaining about the noise you're making as you rummage through the closets for your old poems, afraid your wife might've thrown them out with last spring's cleaning.

It's snowing, says someone who has peeked into the dark night, and then he, too, turns toward you as you prepare yourself to read, in a manner somewhat theatrical and with a face turning red, the long rambling love poem whose final stanza (unknown to you) is hopelessly missing.

*after Aleksandar Ristović* (Simic, *New and Selected* 118)

This relationship was also pointed out by Ivan V. Lalić in his afterword to the Serbian edition of Simic's book (*Svet se ne završava*, 1990), as well as later on by the critic Vasa Pavković. In his afterword, Lalić praised the translation done by writer Ljiljana Đurđić, due to its precise linguistic and poetic expression, as well as its appreciation of Simic's discursively rich poetry, the features that translators often struggled with and could not fully transpose in their translations of modern American poetry. In 1992, Lalić issued *Avenija Amerika* (*Avenue of the Americas*), a collection of his translations of Simic's poetry.

Simic's collection *Hotel Insomnia* (1992) was translated as *Hotel Nesanica* only two years after its initial publication, in 1994. The author of the translation and the afterword was fiction author Vladimir Pištalo. Pištalo also lives in America, even though he speaks primarily to a Serbian audience, and this fact greatly influenced his transposition of cultural idiosyncrasies. Nevertheless, he is not a professional translator, and it shows in the way he sometimes loses concentration and makes apparent errors. Critics were positive in their assessment of Pištalo's afterword since this was the first time anyone drew specific attention to cultural differences between Serbia and America. Pištalo realized that Simic's poetry could be made more intelligible to Serbian readers if they were to become more acquainted with the world it was steeped in; the world which was, at the moment, vastly foreign and distant to them. According to Pištalo (92), "in *Hotel Insomnia*, the worldview is innocent and mystical and vivid and rational. The author is constantly searching for the roots of local imagination, the American way of think-

ing and dreaming.” Pištalo emphasizes the tangibility of Simic’s images and the ways they are freely joined together, with no desire to state grand truths, but simply with an intention to confirm one’s presence, and organize these images through an interplay of games and fears.

## Into the new century: poetry and beyond

During the period when the war in ex-Yugoslavia was coming to an end, and new national states were being formed, Simic’s poetry slipped into the background of Serbian reception, leaving the foreground to his memoirs and essays. These essays served as a necessary, sobering view from the outside, particularly needed after 2000, when Serbian society started to critically examine its immediate past in a more open manner. Between 1995 and 2018, nine books of Simic’s prose were published, versus only three books of poetry.<sup>1</sup> Poetry was published more sporadically: poet Marija Knežević’s translation named *Kasni poziv (Late Call)* came out in 2001 (it included selected poems from *A Wedding in Hell*, 1994; *Walking the Black Cat*, 1996; and *Jackstraws*, 1999), then *Iščekujući presudu (Awaiting Judgement)*, a collection of earlier translations and some poems from newer collections came out in 2010, and finally, in 2017, Marija Bergam Pellicani translated the collection *The Lunatic*. The Knežević edition did not do much to further the reception of Charles Simic, both in terms of translation quality and the companion text. It can be noted that reviews of Simic’s books in Serbia have rarely touched upon the quality of translation, which again points to the fact that he has been perceived differently from both American poets in translation, and translated literature in general. The concept of these critical reviews is much closer to the critiques of Serbian poetry collections, which usually address the poet’s previous work, and then analyze the book’s composition and major themes. In his review of *Late Call*, Bogdan A. Popović noted this very thing: “Even though he left his birth country as a boy, the esteemed American poet, essayist and translator Charles Simic is perceived by us almost like a Serbian author” (42). Still, since Simic’s creative techniques could hardly be linked to

---

<sup>1</sup> These translations are: *Nezaposleni vidovnjak, eseji i sećanja*, 1995; *Fabrika siročadi: eseji i sećanja*, 1999; *Zastrašujući raj: sećanja*, 2006; *I davo je pesnik: eseji*, 2006; *Alhemija sitničarnice: umetnost Džozefa Kornela*, 2008; *Gledaj dugo i netremice*, 2013; *Đavo gudi na raskršću: razgovori sa Čarlsom Simićem*, 2017; *Tamo gde počinje zabava*, 2017; *Čudovište voli svoj lavirint: beležnice*, 2018.



contemporary Serbian poetics, reviewers did not usually go deeper into analysis, either in terms of language and poetic imagery or in terms of social and ideological notions. One such reviewer, for instance, wrote that Simic is a poet caught between two worlds who is not bothered with ideological differences, and who simply depicts reality instead. Such ideas clearly show how much Serbian literary scene and its players still labored under the illusion that poetry is a privileged form isolated from society, and how much they lacked any awareness of the political nature of language.<sup>2</sup>

*Awaiting Judgement* is a collection that features both earlier translations and some new ones, and can thus be seen as a summary of Simic's reception, and even its new beginning, for some new readers. Poetry like Simic's is today much closer to the horizon of expectation in Serbian poetry, which has moved away from the previously dominant Neo-Symbolism and tendency towards stylistic and semantic completeness and instead largely adopted urban and discursive elements. This change is not something unique to the reception of Simic's poetry; it is also present in the reception of other American poets because they are now read more widely and serve as inspiration among Serbian poets. Unfortunately, Gojko Božović's afterword to this edition did not move away from the discourse of earlier reviewers of Simic's poetry. He does not describe the changes and development in Simic's work, portraying it instead as a static whole, with a thematic focus on myth. His explanation of Simic's creative expression is rather superficial, and he does not offer a single reference from American poetry or culture. This is particularly surprising, given how the book was published after Petar Penda's anthology named *Eight Contemporary American Poets (Osam savremenih američkih pjesnika, 2008)*, which included the authors who were "socially engaged, politically aware, and in search of both individual and collective identity" (Penda 10). In addition to Simic, the collection features Robert Bly, Adrienne Rich, Charles Wright, Michael S. Harper, Louise Glück, Joy Harjo, and Rita Dove. Penda described Simic's poetry as "marked with the political. His childhood in Yugoslavia where a secret police monitored dissent taught him the harsh and brutal consequences of being a political opponent" (Penda 20). But the key context of his work is American political and social

---

<sup>2</sup> Compare this with Simic's notion: "The belief in the independence of intellectuals, as so much of the twentieth century proves, is nothing but a fairy tale. The most repellent crimes in the former Yugoslavia had the enthusiastic support of people whose education and past accomplishments would lead one to believe that they would know better" (Simić, "The Renegade").

situation, “resistance to mainstream ideology” and multiculturalism. This was the first time that Serbian criticism defined Simic’s poetry as politically and socially engaged, even though, just like his prose, it has been utilized and spatially defined according to certain socio-political factors. Penda’s viewpoint is supported by Helen Vendler’s claim that Simic is “certainly the best political poet, in a large sense, on the American scene; ... In his plainness of speech, he is of the line of Whitman and Williams, but in the stunning strategies of his forms, he has brought the allegorical subversiveness of eastern European poetry into our native practice. The next generation of political poets will need to be on their mettle if they want to surpass him” (Vendler 115–116).

The premise that the conditions for a valid, creative reception of Charles Simic have only been met in the last decade was confirmed by M. Bergam Pellicani’s translation of and the afterword to *The Lunatic*. Belying the notion that poets make the best translators, which is deeply ingrained in the Serbian perception of literary translation, Simic was not always lucky with translations done by fellow poets, as they could not really cope with his idiomatic play, his flat or mocking tone, or his discursivity, to name only a few key features. Bergam Pellicani’s translation, on the other hand, shows an awareness of someone approaching language and poetics in a more professional way, without the limitations imposed by the stylistic and rhetorical tropes of Serbian poetry. The afterword, too, provides a wider context of world literature that the collection thematically belongs to, and it also offers references from American culture, like Edward Hopper’s art. The author emphasizes the idiosyncratic features of Simic’s poetry:

It contains enough hints to lure us into symbolic interpretation and content analysis, but the power and originality of his poetic vision produce a poem, or an image – in a certain way, Simic belongs to the American tradition of Imagism – that has its own life and resists logical and theoretical exegesis, surviving it intact. Simic believes that a lyric poem is defined by its inability to be retold, or by complete transparency, which does not allow us to build a theoretical framework around it. (Bergam Pellicani 96)

Bearing this definition of Simic’s poetry in mind, Bergam Pellicani also illustrates the inventiveness of his approach to language, particularly idiomatic language, something that was emphasized years before by Shaw. This makes Simic’s wordplay untranslatable at times, but Bergam Pellicani does not emphasize this to justify her translation, but to raise awareness of the cultural obstacles present when translating an American poet.

## Conclusion: The eternal November of Charles Simic's poetry

As was comprehensively shown, the relationship between Serbian literary scene and Charles Simic is a complicated one. On the one hand, he is very much part of the national poetic consciousness, not only as an author, but also as a translator and a cultural figure. On the other hand, though, the extent to which his work is actually understood and placed in its proper context is questionable at best. For all its appropriation of Simic's poetry, Serbian criticism, for the better part of the twentieth century, failed to grasp the essential Americanness of his expression – this is both thoroughly confusing, given how he is an American citizen writing exclusively in English, and, as was demonstrated, understandable, particularly when one takes into account all the political implications of such misrepresentation. Still, editions such as Bergam Pellicani's translation of *The Lunatic* offer hope for a more optimistic future regarding both cultural comprehension and linguistic transposition of Simic's work.

Simic, too, might have contributed to such a confusing reception of his work in Serbia, though out of good intentions: even though his place in American literary canon is undisputed, as he is a recipient of all major American poetry accolades, including the Pulitzer prize and the post of the U.S. Poet Laureate for the 2007–2008 period, he has never forgotten his Serbian origin and has always graciously indulged (sometimes inane) questions about Serbian and Yugoslav poetry and its influence on his work. Even though some of the poets who informed his writing have indeed been Serbian, like Popa, Tadić or Ristović, the American tradition of Whitman, Dickinson, Williams, Stevens, Ashbery and many other literary ancestors and contemporaries is what truly shaped Simic as a poet and where he undoubtedly belongs. Metaphorically speaking, he is immersed in the American poetic realm, with a tip of his finger touching the world of his birth country and its poetry. This slight duality might actually be what makes Simic's work so unique to the American audiences, critics and lay-readers alike. As he himself once explained, “poetry, I'm fond of saying, is the defense of the individual against all generalizations that seek to enclose reality in a single conceptual system” (Simic, “Why Poetry?”). May that defense always be there to help us see the world in a different way.

## WORKS CITED

- Avramović, Marko. *Poezija Aleksandra Ristovića u kontekstu srpskog pesništva druge polovine dvadesetog veka*. Doctoral dissertation. Beograd: Filološki fakultet, 2019.
- Bergam Pellicani, Marija. "Ludak i dželatova kći." Čarls Simić. *Ludak*. Kraljevo: Narodna biblioteka "Stefan Prvovenčani," 2017. 95–101.
- Bruckner, D. J. R. "The Smiles and Chills in the Poetry of Charles Simic." *The New York Times* 28 May 1990. Also on web.
- Gregson, Ian. *Contemporary Poetry and Postmodernism: Dialogue and Estrangement*. London: Macmillan Press Ltd, 1996.
- Hughes, Ted. "Introduction." Vasko Popa. *Collected Poems: 1943–1976*. Manchester: Carcanet, 1977. 1–9.
- Kirsch, Adam. "More than a Laureate." *The New York Sun* 6 Aug. 2007. Also on web.
- Klemencic, Andrej. "Serbian Roots, American Spirit: An Interview with Charles Simic." *Balkan Insight* 25 May 2011. Web.
- Neubauer, Alexander, ed. *Poetry in Person: Twenty-Five Years of Conversation with America's Poets*. New York: Alfred A. Knopf, 2010.
- Orr, David. "Chaos Theory." [A Review of *The Voice at 3:00 A.M.* by Charles Simic.] *The New York Times* 6 Apr. 2003. Also on web.
- Penda, Petar, ed. *Osam savremenih američkih pjesnika (Eight Contemporary American Poets)*. Banja Luka, Beograd: Zadužbina "Petar Kočić," 2008.
- Perišić, Miodrag. "Pogovor." Čarls Simić. *Pesme*. Beograd: Književne novine, 1989. 83–84.
- Pištaló, Vladimir. "Stanar *Hotela Nesanica*." Čarls Simić. *Hotel Nesanica*. Vršac: KOV, 1994. 81–94.
- Popović, Bogdan A. "Varljivost vidljivog: Čarls Simić: Kasni poziv." *NIN* 14. Feb. 2002: 42–43.
- Ratiner, Steven. *Giving Their Word: Conversations with Contemporary Poets*. Amherst & Boston: University of Massachusetts Press, 2002.
- Sansom, Ian. "Smelling of Mice Nests." *The Guardian* 2 Apr. 2005. Also on web.
- Schmidt, Peter. "White: Charles Simic's Thumbnail Epic." *Contemporary Literature* 23.4 (1982): 528–549.
- Shaw, Robert B. "Charles Simic: An Appreciation." *Charles Simic: Essays on the Poetry*. Ed. Bruce Weigl. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2008. 141–147.
- Simic, Charles. "Introduction." Vasko Popa. *The Little Box*. Trans. Charles Simic. Charioter Press, 1970.
- Simic, Charles. *Izabrane pesme 1965–1982*. Trans. David Albahari et al. Beograd: Nolit, 1983.
- Simic, Charles. *Svet se ne završava: pesme u prozi*. Trans. Ljiljana Đurđić. Beograd: Narodna knjiga, 1990.
- Simic, Charles. *Wonderful Worlds, Silent Truth: Essays on Poetry and a Memoir*. University of Michigan Press, 1990.
- Simic, Charles. *Avenija Amerika*. Trans. Ivan V. Lalić. Vršac: KOV, 1992.
- Simic, Charles. *Hotel Nesanica*. Trans. Vladimir Pištalo. Vršac: KOV, 1994.
- Simic, Charles. *Kasni poziv: izabrane pesme*. Trans. by Marija Knežević. Beograd: Otkrovenje, 2001.
- Simic, Charles. "The Renegade." *The New York Review of Books* 20 Dec. 2007. Web.
- Simic, Charles. *Iščekujući presudu: izabrane pesme*. Trans. David Albahari et al. Beograd: Arhipelag, 2010.
- Simic, Charles. *New and Selected Poems: 1962–2012*. Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2013.

- Simic, Charles. "Why Poetry?" [Golden wreath award acceptance speech at Struga poetry evenings festival in August 2017.] *Peščanik* 9 Sept. 2017. Web.
- Šo, Robert B [Robert B. Shaw]. "Poezija Čarlsa Simića." *Delo* 29.7 (1983): 30–37.
- Vendler, Helen. *Soul Says: On Recent Poetry*. Cambridge, Massachusetts, and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995.
- Volkman, Karen. "The World Doesn't End: Charles Simic's Spectral Geography." *Harvard Review* 13 (1997): 51–54.

## Charles Simic, ameriška poezija in srbska kritična recepcija

Ključne besede: ameriška poezija / Simic, Charles / literarna recepcija / literarni vplivi / srbska književnost / prevodi v srščino

Charles Simic (1938), ameriški pesnik srbskega rodu, že desetletja velja za pomemben del tako ameriške kot srbske pesniške scene, vendar iz različnih vzgibov. V tem članku bomo obravnavali recepcijo Simicevega dela v srbski kritiki, in sicer s preučitvijo prevodov njegove poezije in njeno kritičsko interpretacijo. Čeprav Simica nesporno štejemo za avtorja ameriškega literarnega kanona, saj so na njegovo ustvarjalnost vplivali ameriški modernisti in postmodernisti (npr. Williams, Stevens ali Ashbery), se je srbska kritika še nedavno usmerjala predvsem v njegove rodovne korenine in njihov domnevni vpliv na njegovo delo. Po pregledu Simicevih poglobitnih tematskih in kompozicijskih elementov v ameriškem kontekstu ga lahko nedvomno umestimo v ameriško pesniško tradicijo, a obenem ni mogoče spregledati elementov srbske poezije, odločilnih za njegov pesniški razvoj, denimo vplivi Pope, Tadića in Ristovića. Kronološki pregled recepcije Simiceve poezije v Srbiji omogoča prepoznanje političnih in poetoloških razlogov za vključevanje tega ameriškega pesnika v srbsko kulturo.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article  
UDK 821.111(73).09-1Simic C.:81'255.4=163.41  
DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i2.12>

## NAVODILA ZA AVTORJE

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

Prispevke pošiljajte na naslov: [marijan.dovic@zrc-sazu.si](mailto:marijan.dovic@zrc-sazu.si).

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

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

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

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

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

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

**Citati** v besedilu so označeni z dvojnimi narekovaji (» in «), citati v citatih pa z enojnimi (' in '); izpusti iz citatov in prilagoditve so označeni z oglatimi oklepaji. Daljši citati (štiri vrstice ali več) so izloženi v samostojne odstavke brez narekovajev; celoten citat je zamaknjen desno za 0,5 cm, njegova velikost je 10 pik (namesto 12), nad in pod njim pa je prazna vrstica. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata.

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

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

– članki v periodičnih publikacijah:

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

– monografije:

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

– zborniki:

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

– poglavja v zbornikih:

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

– članek v spletni reviji:

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

– knjiga v podatkovni bazi:

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

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

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

## GUIDELINES FOR AUTHORS

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

Articles should be submitted via e-mail: [marijan.dovic@zrc-sazu.si](mailto:marijan.dovic@zrc-sazu.si).

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

The full title of the paper is followed by author's **name, institution, address, country, ORCID iD, 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) 43.2 (2020)

**Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost**  
***Published by the Slovene Comparative Literature Association***  
[https://ojs.zrc-sazu.si/primerjalna\\_knjizevnost/index](https://ojs.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost/index)

**Glavni in odgovorni urednik** *Editor:* Marijan Dovič

**Tehnični urednik** *Technical Editor:* Andraž Jež

**Uredniški odbor** *Editorial Board:*

Marko Juvan, Alenka Koron, Dejan Kos, Vanesa Matajč, Darja Pavlič, Vid Snoj, Alen Širca, 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 20. avgusta 2020. *Sent to print on 20 August 2020.*