

Primerjalna književnost

PKn (Ljubljana) 43.3 (2020)

TEMATSKI SKLOP / THEMATIC SECTION

O literaturi med revolucijo in tranzicijo /
On Literature Between Revolution and Transition

Uredil / Edited by: Marko Juvan

Marko Juvan: **Predgovor / Introduction**

Marko Juvan: **Usoda maja '68 in (post)socializem**

Matteo Colombi: **Reflections on the Challenges of Dissident Culture
from 1968 to 1989 and Beyond**

Branislav Jakovljević: **1968, 1989, and the Mainstreaming of the New Right**

Miško Šuvaković: **Slovenian Alternative Artistic Practices – OHO and NSK**

RAZPRAVE / ARTICLES

Alenka Divjak: **Kralj mučenik in sproščena opatinja**

Lilijana Burcar: **Prve literarne pravljice francoskega salonskega vala**

Lara Gea Vurnik Navinšek: **Yeatsove maske in Pessoaovi heteronimi v luči
zahodnega ezoterizma**

Kristina Pranjić: **Zenitistični koncept barbarogenija kot kritika
zahodnoevropske kulture**

Anja Skapin: **Misliti medkulturno literarno zgodovino na Slovenskem**

Maryam Najafibabanazar: **Linguistic Silence and Alienation of Female
Characters in *Ulysses* and *The Blind Owl***

Sabina Osmanović: **The Search for Meaning and the Illusion of Escaping**

TEMATSKI SKLOP / THEMATIC SECTION

O literaturi med revolucijo in tranzicijo: maj '68, socializem in postsocializem

On Literature Between Revolution and Transition: May '68, Socialism, and Post-Socialism

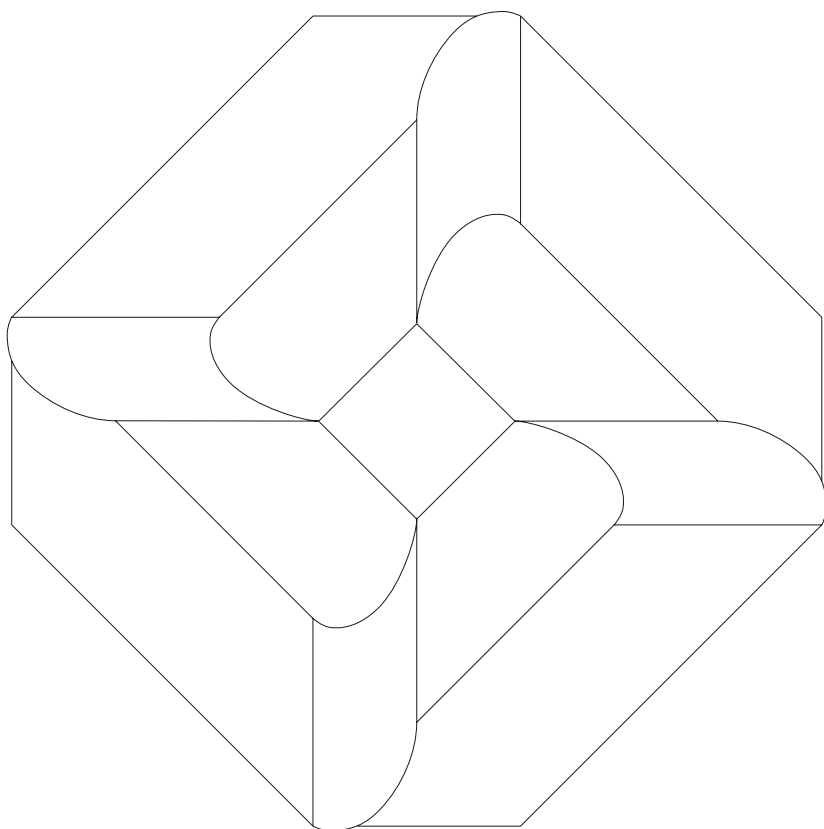
Uredil / Edited by: Marko Juvan

- 1 Marko Juvan: **Predgovor**
3 Marko Juvan: **Introduction**
- 5 Marko Juvan: **Usoda maja '68 in (post)socializem: literatura med
revolucijo in tranzicijo**
29 Matteo Colombi: **Civil Society and Art/Theory Producers as Parallel Polis?
Reflections on the Challenges of Dissident Culture from 1968 to 1989 and
Beyond**
49 Branislav Jakovljevič: **The Ownership of Evil: 1968, 1989, and the
Mainstreaming of the New Right**
65 Miško Šuvaković: **Between New Sensibility and Transgression: Slovenian
Alternative Artistic Practices – OHO and NSK**

RAZPRAVE / PAPERS

- 79 Alenka Divjak: **Kralj mučenik in sproščena opatinja: dva netipična
svetnika iz istega družinskega gnezda**
99 Lilijana Burcar: **Prve literarne pravljice francoskega salonskega vala:
hibridna žanrska zvrst**
119 Lara Gea Vurnik Navinšek: **Yeatsove maske in Pessoaovi heteronimi v luči
zahodnega ezoterizma**
139 Kristina Pranjič: **Zenitistični koncept barbarogenija kot kritika
zahodnoevropske kulture**
159 Anja Skapin: **Misliti medkulturno literarno zgodovino na Slovenskem**
179 Maryam Najafibabazar: **Linguistic Silence and Alienation of Female
Characters in *Ulysses* and *The Blind Owl***
199 Sabina Osmanović: **The Search for Meaning and the Illusion of Escaping:
Martin Walser's *Runaway Horse* – a Novella about the Midlife Crisis**

Primerjalna književnost

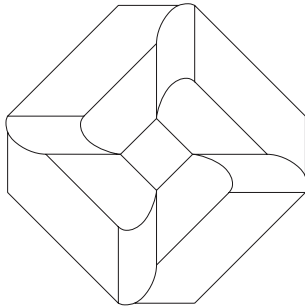


Tematski sklop / *Thematic section*

O literaturi med revolucijo in tranzicijo: maj '68,
socializem in postsocializem

*On Literature Between Revolution and
Transition: May '68, Socialism, and Post-
Socialism*

Uredil / *Edited by* Marko Juvan



Predgovor

Marko Juvan

Tematski sklop je nastal v okviru temeljnega raziskovalnega projekta »Maj 68 v literaturi in teoriji: zadnja sezona modernizma v Franciji, Sloveniji in svetu« (J6-9384, financer ARRS). Štirje prispevki se posvečajo spremembam modernistično usmerjene literature in teorije v socialističnih deželah (Češkoslovaški in Jugoslaviji) od mednarodnega študentskega gibanja v obdobju t. i. liberalizma šestdesetih let 20. stoletja do padca železne zavese 1989 in obdobju postsocialistične tranzicije, ki je sledilo.

Članek urednika tematskega sklopa **Marka Juvana** (ZRC SAZU) na ozadju divergentnih razlag zgodovinskega procesa 1968–1989 obravnava sovisnost med konceptoma revolucije in modernizma. Z vidika teorije svetovnih-sistemov primerja pojave radikalizacije, ki jo je modernizem v literarnih in teoretskih neoavantgardah zahodnega jedra (Pariza) in socialistični »vmesni perifernosti« (Ljubljana) doživel v »dolgem letu '68« pod vplivom študentskega gibanja kot poskusa svetovne revolucije.

Matteo Colombi (Univerza v Leipzigu) sledi razvoju ideje »vzporednega polisa«, ki je iz izkušenj »praške pomladi« 1968 dozorela v krogu disidentov, podpisnikov Listine 77. Ugotavlja, kako se je v obdobju normalizacije in po »žametni revoluciji« 1989 spreminjala civilna družba – prvotna dialoškost v notranji raznolikosti civilne družbe se je umaknila izključevalnosti, na površje pa je prišlo tudi latentno nasprotje med njenim konservativnim in progresivnim polom.

Branislav Jakovljević (Univerza Stanford) utemeljuje na prvi pogled presenetljivo tezo, da se v dolgem letu '68 ni rodila samo nova levica, temveč tudi nova desnica. Vznik desničarskega diskurza, kostumiranega v avantgardo, odkrije tudi v socialistični Jugoslaviji, kjer Kalajićeva nova desnica ne doživi oblastne represije (drugače od novolevičarskega študentskega gibanja), pač pa teoretsko kritiko Radomira Konstantinovića. Nova desnica, ki je po svetu (tudi v tranzicijskem postjugoslovanskem prostoru) v tretjem tisočletju postala *mainstream*, je torej korenine pognala že pred desetletji.

Miško Šuvakovič (Univerza Singidunum) v kontekstu globalnih umetniških gibanj po 1960 razišče delovanje slovenske neoavantgardne skupine OHO, ki s svojim konceptualizmom prelomi z institucijo umetnosti in idejo umetniškega dela ter prebije meje estetskega polja. Poudari raznolikost in večmedijskost OHO-ja, ki je postal svetovno

prepoznaven. Mednarodno odmevnost si je ustvarila tudi retrogardistična skupina NSK, ki se predstavlja kot naslednica OHO-ja v pogojih tranzicijskega nacionalizma in globalnega kapitalizma.

Introduction

Marko Juvan

The present thematic section is a result of the research project “May 68 in Literature and Theory: The Last Season of Modernism in France, Slovenia, and the World” (J6-9384, funded by ARRS). The four contributions focus on the changes in modernist literature and theory in the socialist countries (Czechoslovakia and Yugoslavia) from the international student movement during the so-called liberalism of the 1960s until the fall of the Iron Curtain in 1989 and the subsequent period of post-socialist transition.

Against the background of diverging explanations of the historical process 1968–1989, the article by the editor of the thematic section **Marko Juvan** (ZRC SAZU) deals with the interdependence between the concepts of revolution and modernism. From the perspective of world-systems theory, he compares the phenomena of radicalization that modernism experienced under the influence of the 1968 student movement in the literary and theoretical neo-avant-garde of the Western core (Paris) and the socialist “in-between peripherality” (Ljubljana).

Matteo Colombi (University of Leipzig) examines the development of the idea of a “parallel polis,” which originated from the experiences of the “Prague Spring” of 1968 and was formulated in the circle of dissidents, signatories of Charter 77. The author describes how civil society has changed during the normalization period, and after 1989 – the original dialogue between internally different civil society has mutated into mutual exclusivity, while the latent opposition between conservative and progressive poles of civil society has come to the surface.

Branislav Jakovljević (Stanford University) argues, apparently surprisingly, that in the long year '68 not only the New Left was born, but also the New Right. He discovers the origin of the right-wing discourse, costumed in the avant-garde, also in socialist Yugoslavia, where the New Right of Kalajić did not suffer from authoritarian repression (in contrast to the new-left student movement) but instead faced the theoretical criticism of Radomir Konstantinović. The New Right, which became mainstream worldwide in the third millennium (including the post-Yugoslavian transition area), took root decades ago.

Miško Šuvakovič (Singidunum University) observes the context of global art movements after 1960 and examines the activities of the Slovenian neo-avant-garde group OHO, whose conceptualism breaks

with the institution of art and the idea of the artwork, thus transcending the boundaries of the aesthetic field. The author emphasizes the diversity and multimedia character of the group OHO, which is recognized internationally. The retro-garde group NSK, which presents itself as the successor of OHO under transitional nationalism and global capitalism, has also attracted international attention.

Usoda maja '68 in (post)socializem: literatura med revolucijo in tranzicijo

Marko Juvan

ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 2, 1000 Ljubljana
<https://orcid.org/0000-0001-5326-7276>
marko.juvan@zrc-sazu.si

Članek na podlagi pojmovanja, da je za modernizem odločilna »predstavna bližina družbene revolucije« (Anderson) v perspektivi teorije svetovnih-sistemov obravnava neoavantgardistično radikalizacijo modernizma v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja. Pri tem se osredotoča na literarno in teoretsko polje kapitalistične Francije v primerjavi s pospešenim razvojem obeh področij v socialistični periferiji svetovnega modernizma – v neuršeni in samoupravni Jugoslaviji. Interpretira povezovanje eksperimentalne literature in (post) strukturalistične teorije v Sloveniji »dolgega leta 1968« od prvotnega zavezništva neoavantgardnega tipa do razkola sredi sedemdesetih let. V sklepu nakaže divergentne interpretacije zgodovinskega procesa med poskusom študentske revolucije 1968 in letom 1989, ko globalizirani kapitalizem prevlada socializem, modernizem pa preide v postmodernizem.

Ključne besede: literatura in družba / študentsko gibanje / revolucija / socializem / modernizem / neoavantgarda / svetovni sistem / slovenska književnost

1968: poskus svetovne revolucije

Da je bilo študentsko gibanje v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja heterogeno, se zdi samoumevno, saj je bila njegov nosilec generacija, še neutirjena v distribucijo vlog odraslosti; tvorile so ga samonikle politike in, čeprav je bilo globalno, so ga določale različne lokalne razmere in ideologije.¹ Kljub raznorodnosti pa je poleg povezujoče hedonistično-uporniške mladinske kontrakulture (rocka, jeansa, dolgih las, seksualne revolucije itn.) moč razpoznati univerzalno politično težnjo

¹ Članek je rezultat projekta »Maj 68 v literaturi in teoriji: zadnja sezona modernizma v Franciji, Sloveniji in svetu« (J6-9384), ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije. – Posamezni segmenti se opirajo na dva avtorjeva novejša prispevka v angleščini (Juvan, »Literature«, »Peripheral«).

gibanja – emancipacijski upor obstoječemu v rezultanti anarhizma, socializma, antiimperializma in liberalizma. V svetu hladne vojne so osvobodilne silnice prečile meje med vzhodnim in zahodnim blokom, a sta jih antagonistični polji različno konfigurirali. Poenostavljeno rečeno: liberalnodemokratični kapitalistični Zahod je izzval upor prek izrazitejšega socializma (v imenu odprave socialnih razlik), enostrankarski socialistični Vzhod pa je zbujal odziv z izrazitejšim liberalizmom (kot zagovorom individualnih svoboščin).

Danes razširjena kritika, ki socializmu očita totalitarizem, se je uveljavljala prav v letih, ko je anglo-ameriškemu jedru svetovnega-sistema z neoliberalizmom uspelo nevtralizirati revolucionarni naboj pravkar minulega študentsko-delavskega upora. To je jedro doseglo tudi na tranzicijskih periferijah in jih z globalizmom postopno kooptiralo. Zato se je ob presoji konsenza o totalitarizmu treba zavedati svetovnozgodovinskih okoliščin socializma. Po oktobrski revoluciji, ki je z nasiljem organiziranih množic nad nosilci politično-ekonomske premoči Rusiji omogočila preskok iz fevdalno-agrarne v socialistično industrijsko državo, je novi družbeni red moral preživeti v spopadu s starejšim, razvitejšim, prožnejšim in imperialnim svetovnim-sistemom.² Socializem rusko-sovjetskega tipa, imenovan realni, si je v tekmi z gospodarsko močnejšim blokom pozicije utrjeval s socialnimi politikami v prid delavskih množic, z industrializacijo, vojsko, ideološkimi aparati in mednarodnimi zavezništvi, obenem pa z zatiranjem vsega, kar bi v njem lahko bilo nastavek konkurenčnega svetovnega-sistema. Prav to sistemsko discipliniranje družbe je realni socializem vodilo v okostenelost in propad, medtem ko so njegove socialne politike, privlačne tudi za delavski razred Zahoda, kapitalizem po drugi svetovni vojni silile k omilitvi delovanja tržne logike, tj. k državi blaginje.

Po prelomu s sovjetskim Informbirojem leta 1948 se je socialistična Jugoslavija morala na novo umestiti med oba bloka.³ Titovi komunisti so našli rešitev. Prvič, posegli so v bipolarno strukturo sveta. S soustanoviteljsko vlogo pri gibanju neuvrščenih – prvi kongres je imelo v Beogradu leta 1961 – so med kapitalistični prvi svet in realsocialistični drugi svet umestili tretji svet, zvečine postkolonialen in politično heterogen. Kot evropska država, umeščena v srednjeevropsko »vmesno

² Kapitalizem se je brez večjih težav prilagajal absolutizmu, liberalni demokraciji, od sredine 20. stoletja naprej fašizmu, nacizmu ter evropskim in latinskoameriškim pučističnim vojaškim režimom, nazadnje pa še t. i. iliberalni demokraciji in desnemu populizmu.

³ O širšem zgodovinskem kontekstu in poteku jugoslovanskega študentskega gibanja v šestdesetih in sedemdesetih letih gl. Čepič; Fichter; Gabrič; Kanzleiter; Klasić.

perifernost« (Tötösy) med Washingtonom in Moskvo, se je Jugoslavija postavila na čelo neuvrščenih. Jugoslovanski model socialistične družbene modernizacije, ki je nekdanj zaostalo deželo industrializiral, urbaniziral, zagotovil vsem javno zdravstvo in šolstvo ter enakopravnost žensk, se je oddaljeval od realsocializma in se v šestdesetih letih 20. stoletja odprl za zahodnjaško modernost. Drugič, v petdesetih letih je bil po zamislih ideologa Edvarda Kardelja uveden sistem neposredne demokracije, imenovan socialistično samoupravljanje. Jugoslovanski eksperiment, ki se je navdihoval pri anarhizmu in utopičnem socializmu, je zbudil mednarodno zanimanje kot alternativa kapitalistični liberalni demokraciji in sovjetskemu državno-planskemu gospodarstvu. Jugoslovansko samoupravljanje, ki naj bi delovalo v vseh družbenih podsistemih, je bilo v praksi omejeno; ostalo je pod popolnim nadzorom Zveze komunistov. Ta recidiv realsocialističnega vzorca je bil prvi razlog, da je tudi jugoslovanska verzija socializma zašla v krizo in katastrofo. Drugi vzrok je bil v svetovnem-sistemu. Zahodna posojila, ki so Jugoslavijo kot tamponsko državo strateško podpirala po njenem konfliktu z Varšavskim paktom, so jo prisilila v odvisnost od globalnega kapitalizma in jo dolžniško izčrpavala, posebej po Titovi smrti. Tretji vzrok je »socialistična tržna ekonomija«, ki jo je po 1965 vpeljala mlajša, liberalna struja Zveze komunistov Jugoslavije (prim. Fichter 103; Kanzleiter 220; Klasić 30–50). Izkazala se je za infiltracijo svetovnega-sistema, ki je v načelno egalitarnem socializmu proizvedel hudo neenakost, s tem pa okrepil razredne in mednacionalne konflikte.

Pariški maj 1968 je ikona študentsko-delavskega upora, policentričnega poskusa svetovne revolucije v šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih 20. stoletja. V tem »dolgem letu '68« (Vinen) so bili ideali vstaj socialna pravičnost, svoboda, neposredna demokracija, mednarodni mir, rasna, etnična in družbenospolna enakopravnost, konec imperializma in uveljavitev mladih kot subjekta v sporu s starejšo generacijo, dojeta kot nosilko obstoječega. Na vrhuncu hladne vojne je gibanje študentov na obeh straneh železne zavese vpeljalo tip uporniškega agensa – t. i. multitud (Hardt in Negri).⁴ Mnoštvo posameznikov na izteku adolescence se je samoorganiziralo v mednarodno omrežje raznorodnih skupin in frakcij, ki pa so se skupno in zunaj institucionalizirane stare leve borile za transformacijo obeh antagonističnih sistemov, kapitalističnega in socialističnega. Kot je razvidno

⁴ Pomensko odprti, utopično anarhični pojem multitude je alternativa tradicionalnih revolucionarnih konceptov ljudstva, množice in razreda. Na sledi Spinoze sta ga Negri in Hardt oblikovala ob izkušnji protisistemskih gibanj 20. in 21. stoletja.

iz zbornika *Voices of 1968* (Mohandesi idr., »What was 1968«), so se študentke in študenti od Mehike prek Severne Amerike in Evrope do Japonske z uličnimi demonstracijami in zasedbami fakultet solidarno uprli imperializmu (vojni ZDA proti Vietnamu in invaziji Sovjetske zveze na Češkoslovaško), predvsem pa sistemskemu nasilju, ki jim je onemogočalo vzeti usodo v svoje roke. V izumljanju emancipacijskih idej so mladi prehajali od političnega aktivizma v hedonizem – v uporuh patriarhalni družini in tradicionalni morali so eksperimentirali s hipijevskim življenjem v komuni, s sproščeno spolnostjo in z drogami, zasmehovali so srednjleslojsko potrošništvo in akademizem, obenem pa uživali v kontrakulturi.⁵

Študentska multituda je na kapitalističnem Zahodu (ZDA, Nemčija, Francija, Velika Britanija, Italija) protestirala proti okostenelosti uni-verze. Od sredine šestdesetih se je bojevala proti policijskemu nasilju in konservativni, avtoritarni oblasti. Nasprotovala je imperializmu, rasizmu, patriarhatu in homofobiji. Posebej v Franciji in Italiji se je skupaj s stavkajočim delavstvom uprla socialni neenakosti in izkoriščanju. Njihovi vrstniki na socialističnem Vzhodu (Madžarskem, Poljskem in Češkoslovaškem) so proti univerzitetni instituciji, ki je zamujala z modernizacijo, protestirali že od sredine petdesetih let. Čehi so v stikih z nemškimi kolegi spoznali, da so njihovi problemi in cilji različni, kar velja tudi za Poljsko in Madžarsko. Vzhodnjaki so vstali proti skromnemu življenjskemu standardu v centralno vodenem gospodarstvu, proti komunistični nomenklaturi in birokraciji, zatiranju svobode govora ter sovjetski hegemoniji. Delavstvo jih je ponekod s stavkami in delavskimi sveti podpiralo, je pa komunistična oblast proletariat tudi izrabljala za podporo pri zatiranju študentov in kritičnih intelektualcev. Današnje interpretacije izpostavljajo prozahodnost študentskih protestov na Vzhodu, zamolčijo pa socialno-liberalno usmeritev, kakor tudi posamezne nacionalistične in populistične težnje.

Svetovna študentska revolta je vzvalovala tudi neuvrščeno Jugoslavijo, s Socialistično republiko Slovenijo vred.⁶ Kritika imperializma ZDA in ZSSR je bila v Jugoslaviji – tamponski coni med Vzhodom in Zahodom – sicer tudi na liniji Zveze komunistov Jugoslavije, stranke

⁵ Kontrakultura je že sama težila v politično protestništvo, a tudi kadar ni, se je s svojimi antiavtoritarnimi in participatornimi vrednotami vsaj ujemala s študentskim gibanjem (Fichter 106).

⁶ Madigan Fichter, ki podobno kot Kanzleiter poudari mednarodnost jugoslovanskega študentskega gibanja, opozarja, da so se v Jugoslaviji protesti mladih pojavljali že od konca petdesetih let, torej ne gre preprosto za posnemanje pariškega maja '68 (Fichter 102).

oblasti. Tako so se študentsko-delavski protesti proti birokraciji, tehnokraciji in nezadostnem uresničenju samoupravljanja lahko sklicevali na uradno ideologijo, ki je jugoslovanski družbenogospodarski sistem predstavljala kot tretjo pot med prvim in drugim svetom.

Proti koncu šestdesetih let se je v slovenski komunistični politiki – podobno kot na Čehoslovaškem v praški pomladi leta 1968 – začasno utrdila reformistična struja t. i. liberalizma, ki je po 1965 vpeljevala elemente zahodnega tržnega gospodarstva in sproščala ideološke omejitve. V tem edinstvenem zgodovinskem spletu okoliščin se je v socialistični in neuvrščeni Jugoslaviji modernizacija kapitalističnega Zahoda prekrizala z modernizacijo socialističnega Vzhoda, kar je tudi na Slovenskem zaostriilo protislovja:⁷ samoupravljanje se je na eni strani s t. i. tehnokracijo približalo menedžerstvu zahodnega tipa, pa tudi potrošništvu zahodnega srednjega sloja, medtem ko so se razkrile dramatične socialne neenakosti, podobne razredni razslojenosti kapitalizma.

V liberalni konjunkturi je tudi slovenska študentska populacija lahko odkrito izrazila svoje nezadovoljstvo, čeprav jo je oblast nadzorovala in poskušala usmerjati prek univerzitetnih organov Zveze komunistov, študentske demonstracije pa krotiti s policijsko silo; oblast je eksemplarično kaznovala verbalne prestopke zoper socialistične norme in zaplenila nekaj številčk študentskega časopisa. To nasilje je še podžgalo konfrontacije z oblastjo (Fichter 105). Študentke in študenti, pripadajoči številčni povojni (*baby boom*) generaciji, so protestirali proti vojaškim agresijam obeh velesil (na Vietnam in Češkoslovaško), zbirokratiziranemu političnemu vodstvu, socialnim razlikam med »rdečo buržoazijo« in delavstvom, slabim življenjskim razmeram mladih in njihovi brezposelnosti, oteženem dostopu revnejših do študija ter nezadostnem financiranju univerze in njeni rigidnosti. Študentski protestniki v Sloveniji, ki so bili s kolegi v drugih republikah povezani v izrazito »vsejugoslovanski« protest (prim. Fichter 115), so se v kritiki deformacij jugoslovanskega socializma sklicevali na izvorne ideale socialistične revolucije, ki naj bi jih starejša generacija izdala, in pozivali k popolni uresničitvi samoupravljanja, začeni z možnostjo soudeležbe pri upravljanju univerze in družbe nasploh. Po drugi strani pa so študentje zahtevali več liberalnih svoboščin in hedonizma zahodnjaškega tipa.

Študirajoči, ki so se v Beogradu, Ljubljani, Sarajevu in Zagrebu pridružili mednarodnemu gibanju, se povezovali z njegovimi akterji in ga v svojih glasilih solidarno spremljali, so v dolgem letu 1968 privzeli

⁷ V tem obdobju so naraščale tudi razlike med severnimi in južnimi jugoslovanskimi republikami, posledične napetosti med njimi pa so podžigale nacionalizme.

samoorganizirane protestne prakse zahodne multiture, kot so akcijski odbori, demonstracije, stavke, transparenti, alternativna predavanja ter zasedbe fakultet in *ad hoc* preimenovanja univerz (npr. »Rdeča univerza Karla Marxa« v Beogradu). Podobno kakor Jean-Paul Sartre in drugi levičarski intelektualci, ki so v Franciji podprli študentsko-delavski upor proti konservativnemu golizmu, so v Jugoslaviji ravnali tudi vidni univerzitetni profesorji in intelektualci revije *Praxis*.⁸ Tudi ti so obstoječi sistem kritizirali iz perspektiv mladega Marxa, nove leve in eksistencializma. Medtem ko so se zahteve mladih v kapitalističnih deželah stopnjevale do revolucionarne zamenjave sistema, so v Jugoslaviji študenti zvečine pričakovali reforme, ki bi dosledno uresničile ideale samoupravnega socializma (prim. Kanzleiter 219). Najradikalnejši del študentskih protestnikov je torej jugoslovansko uradno ideologijo vzel zares, namesto da bi vztrajal v cinični distanci do nje.⁹ Prav ta doslednost, ki se je nagibala k ideji permanentne revolucije pod vodstvom mednarodno povezane multiture, je vznemirila komunistično oblast.

Revolucionarni potencial študentsko-delavske množice je vrgel iz tira uveljavljene leve stranke tudi na Zahodu, saj je postavil pod vprašaj inertnost njihovih konceptov in strategij parlamentarnega ali sindikalnega delovanja. Prestrašil je celo vladajoče. Tako se je general Charles De Gaulle, predsednik Francije, 29. maja 1968 umaknil iz nemirne države (Ross 58–60; Vinen 152–159). V Baden Badnu je na skrivnem sestanku od vrhovnega poveljnika francoske armade dobil zagotovilo, da je vojska pripravljena intervenirati proti študentom. Samozavestnejši zaradi vojaške podpore je bil De Gaulle po vrnitvi v Pariz študentom in delavcem do neke mere pripravljen popustiti pri zahtevah po soudeležbi pri odločanju na univerzi, v družbi in podjetjih, a zgolj v okvirih reforme, ne pa revolucije. Emblem tega odziva je njegova slovita izjava: »La réforme oui, la chienlit, non!« (»Reforma da, karneval/kaos [dobeledno 'sranje v posteljo'] pa ne!«; Ross 65).

Presenetljivo enaka je bila istega leta retorika establišmenta v sicer antagonističnem družbenogospodarskem sistemu. Kaitlyn Tucker Sorenson je nedavno odkrila, da je France Hočevar, podpredsednik slovenskega Izvršnega sveta, na študentske proteste v Beogradu in Ljubljani v pogovoru s študenti 3. junija 1968 odgovoril z besedami, ki so kakor De Gaullove: »Spremembe da, cirkus ne!«. Znamenitejša je postala sorodna eksklamacija »Demokracija da – razkroj ne!« (*Delo*, 8. 11. 1968)

⁸ Krog revije *Praxis* je na svojo korčulsko poletno šolo (1964–1974) povabil mdr. Herberta Marcuseja, Ericha Fromma, Leszka Kolakowskega in Ágnes Heller.

⁹ O ideologiji in cinizmu gl. Žižek.

iz polemike starejšega rodu kulturnikov z neoavantgardnimi objavami mladih v *Tribuni* in *Katalogu* ter njihovo razpuščeno igro s tradicijo, izzivalnim ikonoklazmom in literarno-jezikovnim eksperimentiranjem (prim. Dolgan 171–186). To degaullovsko geslo je v imenu socialističnega humanizma, spoštovanja NOB in realistične poetike napadlo literarne tekste, ki so prevratnega leta v Ljubljani na način »radikalne igrivosti«¹⁰ vibrirali z dogodkom mednarodne študentske vstaje.

Ko je maršal Tito, voditelj SFRJ, junija '68 študentom na videz spravljivo prisluhnil, jim izrazil pripravljenost na reforme, je to storil v paternalistični drži, podobni De Gaullovi. Potem ko je na tajni seji CK ZKJ dal smernice za zatrtje demonstracij in pregon izpostavljenih kritičnih intelektualcev in študentov,¹¹ je 9. junija 1968 nastopil na televiziji, priznal napake oblasti, dal študentskim zahtevam do neke mere prav, zaključil pa je s pozivom, naj se študentje z ulic vrnejo k izpitom. In študenti so ga tistega leta večinsko še poslušali. Zveza komunistov je v naslednjih letih eksplozivnost protestov umirila s kombinacijo kooptacije avtonomnih študentskih politik, koncesij njihovim zahtevam in kaznovanja tistih posameznikov in kolektivov, ki jih je imela za sovražne (Fichter 118).

Imaginacija revolucije, modernizem in neoavantgarda v jedrnih državah

Od Kopernikovega heliocentričnega modela (*De revolutionibus orbium coelestium*, 1543), ki je pretrgal z antično-srednjeveškimi predstavami o stvarstvu, prek angleške »slavne revolucije« (1688–1689), ki je s parlamentom omejila suverenost monarha, do francoske meščanske revolucije 1789, ki je »stari režim« preoblikovala v republiko po meri meščanskih idej o enakopravnih in svobodnih državljanih, in ruske proletarske revolucije 1917, v kateri so komunisti vpeljali socializem kot alternativo kapitalizmu, se revolucija izkazuje za bistvo modernosti, pa naj jo razumemo kot idejo, koncept ali dogodek. Čeprav zgodovina ne

¹⁰ Tucker Sorenson interpretira pejorativno metaforo »cirkusa« kot teoretski ključ do karnevalske logike »radikalne igrivosti«, ki je zaznamovala slovensko alternativno kulturo od 1968 do panka osemdesetih let.

¹¹ Represivna kampanja proti protagonistom gibanja, njihovim profesorskim podpornikom in kritičnim levičarjem revije *Praxis* se je stopnjevala med 1972 in 1975 (prim. Kanzleiter 224). Pri tem je oblast uporabljala stalinistične opozicije med t. i. poštenimi študenti in vrinjenci zunanjih sovražnikov – od CIA prek reakcionarnih sil do maoistov (Fichter 112).

pozna hipnih sprememb, ki bi zajele vsa področja bivanja in prekinila dolgo trajanje družbenih struktur in mentalitet, pojem revolucije implicira prav to. Je rez, ki razpre čisto sedanost, ko se poruši stari red, novi pa se iz zamišljenih ciljev in namer šele nakazuje v mnogoterih možnih udejanjenjih. Ni ga dogodka ali ideje, ki bi tako kot revolucija izpostavila sedanost kot odprto, kaotično, a obenem usmerjeno v prihodnost. Zato je revolucija v osrčju predstave o modernosti, pa tudi ideje modernizma.

Susan Stanford Friedman je v duhu postkolonialne etike predlagala priredno, policentrično, a obenem nadzgodovinsko koncepcijo modernosti in modernizma (Friedman, *Planetary Modernisms*). Modernost ima za ponovljivo konstelacijo, ki jo odlikujejo občutek sedanosti kot nečesa novega in mnogoterega, prelom s preteklim, pospešene menjave (»vrtinec sprememb«), intenzivni stiki, mešanje kultur in družbene delitve. Tako opredeljena modernost naj bi se pluralno uresničevala od starega veka do sedanosti, od Daljnega vzhoda do Zahoda. Pluralen, policentričen in ponovljiv je po Friedman tudi modernizem, samorefleksivna in »estetska dimenzija sleherne modernosti« (x). Njena tipologija ponovljive modernosti in pluralnih modernizmov demontira primat novoveškega Zahoda. Čeprav fenomenološko ustrezno opredeli oba pojma, zanika njuno historičnost.

Namesto tovrstnih poskusov, ki s pluralizacijo zgodovinski koncept modernizma spreminjajo v metaforo, se je treba lotiti analize razmer, v katerih je Zahod svojo idejo modernosti sploh lahko uveljavil v svetu tako, da je z njo epohalno definiral sam svet. Kot poudarjajo Anthony Giddens (*Consequences* 1, 174–178), Fredric Jameson (*Singular* 17–95) in celo Friedman (*Planetary* 121), je samozavedanje o prelomu s tradicijo ter pospešenih spremembah in inovacijah prišlo do svojega pojma najprej na Zahodu. S tem je Zahod legitimiral svojo hegemonijo v svetovnem-sistemu. Znano je, da je tudi izraz modernizem izvorno evropski (prim. Škulj). Sprva je v nemško govorečih deželah sprti označeval umetnost *fin-de-siècla*, pozneje pa je poimenoval umetniški tok med 1880 in 1930. Tvorila naj bi ga dela, ki so poetološke inovacije pri ubesedovanju ambivalentne izkušnje destabilizirajoče modernosti zamejila v singularno estetsko formo in perspektivo. Takšno pojmovanje modernizma se je v literarni vedi utrdilo šele v zgodovinski retrospekaciji, in to prav v šestdesetih letih 20. stoletja.

Po Jamesonu (171–180) in Perryju Andersonu (104–105) modernizem z začetka 20. stoletja odlikuje odpor do umetniškega akademizma meščanske dobe in do sodobnega poglobljenja kulture; za Andersona je ključna še predstavna bližina revolucije, kakršna je bila oktobrska

v Rusiji. Komodifikacija umetniške produkcije je po 1900 narasla, že tako pogojno estetsko avtonomijo visoke umetnosti pa je ogrozila množična kultura. Po Jamesonu si je visoka umetnost z reflektivno usmeritvijo v raziskavo literarnega jezika in subjekta prizadevala utemeljiti svoj pomen v razmerju do popularne kulture ter tako v drugi polovici stoletja razvila ideologijo modernizma (Jameson 171–180).¹² Nasledek tega je tudi uveljavitev obdobjnega termina »modernizem«. Kot sledi iz Jamesona in Andersona, naj bi se po drugi svetovni vojni v zahodnih državah – potem ko jih revolucija ni več vznemirjala, pa tudi meščanski akademizem je izgubljal prestiž – nekdanj uporni modernizem tudi sam spremenil v blago in se akademiziral, medtem ko se je na obrobjih, celo v postkolonialnem tretjem svetu, izgubil v zapoznelem posnemanju. Vendar pa se je modernizem v šestdesetih letih prav zaradi bližine *možnosti* globalne revolucionarne spremembe sveta prebil iz estetske sfere ter se povezal s kritično teorijo in uporniškimi politikami, da bi prek preobrazbe umetnostne ustanove posegel v preobrazbo obstoječih družbenih razmerij.

Šestdeseta leta so torej obdobje, ko se je na eni strani uveljavila ideologija modernizma kot smeri visoke umetnosti. Pojem modernizem je v stroki prispeval k njegovi akademizaciji; tako opredeljeni tok je postal predmet preučevanja, zbiranja, investicij in kanonizacije. Toda šestdeseta so s študentskim gibanjem – zaradi svojega upora proti svetovnemu sistemu po Immanuelu Wallersteinu (»Antisystemic Movements« 164) zadnje svetovne revolucije – ustvarila ozračje, v katerem se je akademizirani modernizem vendarle prenovil. Konceptualno in politično se je modernizem radikaliziral v neoavantgardah in eksperimentalni umetnosti. Izraz »eksperimentalna literatura« (prim. Bray idr.) se v nasprotju z vojaško-političnimi (in revolucionarnimi) prizvoki pojma avantgarda spogleduje z znanostjo, kar se sklada s poudarjeno konceptualistično držo neoavantgard. Eksperiment v umetnosti ustreza eksperimentu s samoniklimi oblikami političnega boja študentsko-delavske multitudine. Neoavantgardna eksperimentalna literatura je raziskovala literarnost, jezik, medije in družbene pogoje umetnosti, medtem ko se je avantgardnost t. i. teorije, ki je sočasno pognala iz postfenomenološke in marksistične filozofije, križala s scientizmom strukturalne lingvistike in psihoanalize. Teorija je po razlagi Jeana-Michela Rabatéja modernizirala kritični um, da bi nadomestila filozofijo in dekonstru-

¹² Podobno tudi Perry Anderson ugotavlja, da sta se ob upadu modernistične umetnosti »rodila ideologija in kult modernizma. Sama koncepcija se je komaj začela širiti šele v petdesetih letih« (108).

irala ideologijo (Rabaté 24–91). Predstavna bližina revolucije se je tedaj odražala v literarnih in teoretskih predstavah, da pot do revolucije vodi prek revolucije v umetnosti oziroma pisanju takšne literature, ki zapusti tradicionalno ustanovo umetnosti ter kot materialna praksa poseže v družbena razmerja moči.

Še do šestdesetih let je bilo središče »svetovne literarne republike« Pariz (prim. Casanova). V tej metropoli modernizma je bil tudi sedež Situacionistične internacionale (1957–1972), značilno mednarodne umetniško-teoretske neoavantgarde, ki je v navezavi na Sartra in marksistično misel prebila inertnost visokega modernizma (gl. Hecken in Grzenia). Drugače od zgodovinske avantgarde so takšne neoavantgarde eksperimentalno ustvarjanje nadgradile s teorijo umetniškega polja in njegovega okolja (prim. Foster 20). Situacionisti so hoteli spreverniti kapitalistično reglamentacijo življenja, predvsem členitev na delovni in prosti čas, namenjen pasivnemu potrošništvu. S svojimi subverzivnimi posegi v diskurz (*détournement* kot parodično-kritična sprevernitev znakov vladajoče ideologije) in »psihogeografijo« (*dérive* kot *odklon* od sistemsko določenega prostora delovanja in vzorcev obnašanja) so razbijali alienativno hierarhijo časovnosti. Prosti čas naj bi postal središče osebne in družbene osvoboditve od logike kapitala, tisto, kar minljivemu bivanju daje neponovljivo kvaliteto. Guy Debord, idejni vodja situacionistov in avtor teoretsko vplivne *Družbe spektakla*, je že leta 1958 razglasil svoje »Teze o kulturni revoluciji«. ¹³ V njih je Debord modernistični umetnosti zaupal nalogo posega v stvarnost na način »eksperimentalne konstrukcije vsakdanjega življenja«, ki bo revolucionarno odpravila podrejenost delu kot funkciji kapitala (Debord, »Thèses«; prim. Knabb 53–54).

Deset let pozneje, v revolucionarnem maju '68, je revija *Tel Quel* natisnila sedem tez o »revoluciji tukaj in zdaj«. V njih je istoimenska neoavantgardna skupina marksizem-leninizem združila s teorijo strukturalizma in literarnim eksperimentom na podlagi konceptov intertekstualnosti in pisanja. Manifest *Tel Quela* začne izjava: »Akcija, ki se izvaja z nami in prek nas, je ta hip besedilna« (Baudry idr.). Philippe Sollers, vodja skupine, je istega leta v komunističnem mesečniku *Les lettres françaises* uveljavljeno estetsko predstavo o književnosti zavrgel kot meščansko in razglasil, da je koncept »pisanja« – transformativne alternative leposlovju – skladen s cilji revolucije (citirano v Combes 31–32). Sollers in njegovi leninistični tovariši so hoteli okrepiti vodilni

¹³ Ta pojem je na Kitajskem dobil drugačno vsebino; maoizem je sredi študentskega gibanja vplival na Francijo in svet (tudi Slovenijo).

neoavantgardni status Tel Quela glede na še vedno vplivne nadrealiste in nastajajoče progresivne skupinice. Francoski študentje, ki so demonstriali in zasedali fakultete, za telquelovce (drugače kot za novo levico) sploh niso bili pravi revolucionarni subjekt, naslednik proletariata; očitali so jim, da »dajejo revolucionarni videz temu, kar je zgolj malomeščanska in levičarska ideološka infiltracija« (Tel Quel, »Mai 1968«).

Sklenemo lahko z Borisom Gobillom, ki v svoji sociologiji francoske literarne avantgarde šestdesetih let trdi, da je vstaja študentov in delavcev povzročila politično krizo, v kateri so modernisti različnih generacij in usmeritev (od nadrealistov in eksistencialistov do materialističnih strukturalistov) izražali prepričanje, da lahko literarno pisanje preoblikuje ne le literarni establišment, pač pa tudi kapitalistično družbo nasploh (Gobille 115–181). Pisatelje, ki so podpirali gibanje, so politični pretresi primorali, da so o vlogi pisateljvanja ponovno razmislili zunaj okvirov literarnega polja in estetske avtonomije – z vidika revolucije.

Obrobni modernizem v spreminjanju sveta

Franco Moretti je svetovno literaturo vzporedil z ekonomskim svetovnim-sistemom, konceptom Immanuela Wallersteina. Podobno kot svetovni kapitalizem, razdeljen na gospodujoče jedrne države in podrejene polperiferije in periferije, je tudi svetovna literatura sistem, ki v nasprotju z idealističnimi predstavami ne pozna enakih možnosti vseh za preboj v estetske vrhove. Središča svetovnega sistema literature namreč vseokrog izvažajo oblike in teme, ki so jih ustvarila, prevedla ali predelala, periferije pa to gradivo uvažajo in kombinirajo z lokalnimi repertoarji (Moretti 7–25, 29–40). Medtem ko podobna teorija Pascale Casanova (*République*) zatrjuje, da so zakonitosti medliterarne konkurence na svetovnem trgu zaradi svojega estetskega reda relativno neodvisne od ekonomije, Moretti vztraja pri analogiji.

Warwick Research Collective – v študijah svetovne književnosti po krivici še na obrobju – je v vztrajne polemike postdekonstrukcionistov in postkolonialistov z Morettijem in Casanovo posegel z materialističnega vidika. Morettijevo analogijo je presegel z relacijo determinacije; svetovna literatura za skupino iz Warwicka ni nič drugega kot »literatura modernega kapitalističnega svetovnega-sistema« (Deckard idr. 15). Raziskovalci ugotavljajo, da je kapitalizem »substrat svetovne literature«, medtem ko je modernost njen »predmet in oblika – modernost je tisto, kar svetovna literatura indeksira ali 'o čemer' je in kar daje

svetovni literaturi njene razlikovalne formalne poteze« (159). To pomeni, da kapitalizem s svojo ekonomijo določa obstoj medijev, institucij in praks, ki globalno diseminirajo repertoar tekstov, izbranih po tržni in/ali estetski vrednosti (slednjo določajo vplivni kritiki, nagrajevalci, sestavljavci kurikulumov ipd.).

Literarni svetovni-sistem se tako integrira v globalizirani kapitalistični proizvodni način. Obenem svetovna književna dela fikcijsko interpretirajo partikularne pojave, ki jih naplavlja Jamesonova »edinstvena modernost (*singular modernity*)« univernalnega kapitalizma. Na podlagi Morettijeve teze o neenakosti v svetovnem literarnem sistemu in Jamesonove ideje edinstvene modernosti warwickovci razložijo razmerje med ekonomskim in estetskim redom z idejo Leva Trockega o »kombiniranem in neenakomernem razvoju«; v njem gre za »spoj arhaičnih [oblik] s sodobnejšimi oblikami« (Deckard idr. 17). Evolucijska neenakomernost torej ni naključna lastnost literatur, temveč bistvena težnja svetovnega-sistema v njegovem neomejenem kopičenju presežne vrednosti. Na videz estetska razlika med (sodobno, izvirno in vplivno) literaturo globalnih metropol in književno produkcijo (arhaične, zapoznele in sprejemne) periferije je tako posledica družbeno-politične, ekonomske in institucionalne neenakosti. Z izkoriščanjem obrobja kapitalistična moderna vsiljuje svoje napredne proizvodne načine in odnose manj razvitim ali celo predmodernim družbam. V skladu s tem se estetske oblike iz jedrnih literatur na obrobju kombinirajo z asinhrono časovnostjo domačih modelov. Iz tega razloga hibridnost perifernega modernizma lahko postane upor proti »zasušnjevanju monokulture« (Deckard idr. 17–22, 49–56).

Georgi Gačev in Dionýz Ďurišin sta že pred desetletji dokazala, da si literarna gibanja in slogi ne sledijo nujno po »greenwiški« časovnici zahodnega jedra, temveč se pojavljajo tudi hkrati, se razvijajo hitreje ali preskočijo evolucijske stopnje (prim. Ďurišin 43–48, 159–160, 170–183). Ta kondenzacija je povzročala sinkretično prepletanje različnih slogov. Z njunega vidika se časovnost perifernih modernizmov izkaže za primer nepravilnega oziroma »pospešenega razvoja«. ¹⁴ To velja tudi za socialistično Slovenijo v letih študentskega gibanja. Prav umestitev jugoslovanske vmesne periferije med dva bloka je v Sloveniji ustvarila politične preplete teorije z eksperimentalno literaturo, ki so se s svojim pospešenim razvojem izkazali za inovativne v svetovnem merilu.

¹⁴ S pojmom pospešeni razvoj je Gačev utemeljeval tezo, da je mlada književnost Bolgarije, v novem veku podvržena Otomanskemu cesarstvu, v nekaj desetletjih 19. stoletja preživela celoten razvoj evropske literature in jo dohitela.

Zapostavljanje socialističnih dežel v preučevanju modernizma se na splošno ujema z usodo, ki jo po Theu D'haenu («Major Histories») v raziskavah svetovne literature doživljajo manjše evropske književnosti, saj so te potegnile krajši konec od nekdanj prav tako spregledane moderne ustvarjalnosti Afrike ali Daljnega vzhoda.¹⁵ V zadnjem času se položaj izboljšuje, o čemer priča razstava jugoslovanske modernistične arhitekture v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku v letih 2018–19 (prim. Stierli idr.). Na njej je bila tudi predstavitev ljubljanskega Trga revolucije (danes Trga republike) Edvarda Ravnikarja. Ta arhitektura dokazuje, da je komunistična partija očitno ovekovečila spomin na revolucijo pod svojim vodstvom prav z modernizmom, in to skoraj sočasno s študentskim gibanjem. Kar Andrei Terian na primeru romunske literature 1960–1980 imenuje »socialistični modernizem«, je bilo ne le v arhitekturi, spomeniški plastiki in slikarstvu, temveč delno tudi v književnosti že vse od konca petdesetih let tudi po volji jugoslovanske oblasti, saj je na ta način navznoter in navzven (mdr. tudi zahodnim gospodarskim partnerjem) dokazovala privrženost modernosti. V Romuniji je socialistični modernizem pisateljem omogočil zatočišče v estetski sferi (kar nasprotuje Jamesonovi kritiki esteticizma kot simptoma iztrošenosti modernizma), medtem ko je komunistična oblast – podobno kot Zveza komunistov v Jugoslaviji – modernizem uporabila za mit napredka, ki ga je kompromitiral stalinizem (Terian 137). Na splošno so se modernistične ideje in literarne tehnike na Vzhodu začele opazneje uveljavljati po letu 1956 (Neubauer in Cornis-Pope 90–94), po koncu prevlade sorealistične pravovernosti, ki je književni modernizem ožigosala kot dekadenten, malomeščanski ali nihilističen, tuj delovnemu ljudstvu. Modernistični pojavi v socialističnih deželah so se navezovali na predvojne domače zgodovinske avantgarde in moderniste, po drugi strani pa so se napajali iz zahodnega eksistencializma, drame absurda, novega romana in drugih smeri poznega modernizma.

T. i. liberalizem na Slovenskem, vzporeden s praško pomladjo in z romunsko odjugo, je socialistično modernizacijo križal z njeno kapitalistično tekmico, s čimer je ustvaril razmere, v katerih je predstavnica bližina svetovne revolucije revolucionirala tudi domačinski modernizem. Ta se je po ugotovitvah Miška Šuvakovića v Jugoslaviji iz »socialističnega esteticizma« petdesetih let tedaj ravno levil v »zmerni modernizem« (25–26).¹⁶ Modernizem je z vključitvijo mladih piscev in

¹⁵ Zapostavljanju socialističnih verzij modernizma morda botruje predsodek, da je komunizem vsiljeval zgolj socialistični realizem, modernizem pa onemogočil.

¹⁶ Tudi Terian navaja, da v času t. i. liberalizacije v Romuniji okoli leta 1965 modernizem – romunski literaturi je vtisnil pečat zlasti v dvajsetih letih 20. stoletja –

teoretikov v študentsko vstajo energično krenil v različne neoavantgardne skrajnosti. Eksperiment z izrazili onkraj literarne govorice, jezika in klasičnih tiskanih medijev se je srečeval s prenosom ustvarjalne *poiesis* iz umetnostnega polja v okolje in življenje. Odpoved antropocentričnemu osmišljanju sveta s tekstom ter pozornost do bivajočega v njegovi pojavnosti, neodvisni od subjekta, sta se znašli v soseščini strukturalističnih hibridov literature, teorije in avantgardnih manifestov. Vnašanje vizualnih senzacij, prvin tujih jezikov in marginalnih sociolektov v pesmi, drame in prozo je razsrediščilo sakrosanktno knjižno slovenščino kot steber narodne književne ustanove. Na drugi strani se je literatura politizirala, kritizirala potrošništvo, socialne krivice ter razkol med proklamiranimi ideali in dejanskostjo. Izzivanje kanona, večinske morale (tako katoliške kakor socialistično-humanistične) in uradne ideologije je spremljalo osvobojeno seksualnost, individualizem in brezmejno igro z jezikovno-umetniškimi kodi. Neoavantgardne struje, navdihnjene s teorijami in umetniškimi praksami iz zahodnih metropol, so se tudi v socialistični Sloveniji porajale kot rezultat sinkretizma, značilnega za kombiniran, pospešen literarni razvoj.

Med neoavantgardnimi oblikami šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let, kot so konkretna in vizualna poezija, eksperimentalno gledališče, novi roman ali politična metafikcija, je izstopal intermedijski konceptualizem skupine OHO (1966–1971; prim. Zabel idr.). V njihovem delu je miselni koncept postal podlaga za performans, *ready-made* izdelke, konkretno in reistično poezijo, risbe, stripe, *land-art* in življenje v komuni. OHO je s svojim pristopom, ki je središčnost človeka zamenjal s katalogiziranjem sveta stvari in narave, značilen pojav pospešenega razvoja v eni izmed socialističnih periferij umetnostnega sistema. Odlično informirani umetniki te skupine so se ažurno navezali na aktualne idejno-umetniške tendence po svetu in teoretsko dognali njihove potenciale. Cepili so jih na drugačno družbenopolitično okolje (tudi tu je umetnost prav tako postala izpostavljena poblagovljenju in potrošništvu) in kombinirali z repertoarjem, na razpolago doma – med drugim na heideggerjansko filozofijo reizma, kakršno sta uvajala Dušan Pirjevec in Taras Kermauner, pa tudi na zgodnje slovenske prilastitve strukturalistične teorije. OHO-jev sinkretizem je proizvedel inovacijo v svetovnem merilu. Opažena je bila drugod po Jugoslaviji,¹⁷ leta 1970 pa je doživela še konsekracijo v globalni metropoli. OHO je bil uvrščen

doživi *revival*, čeprav v omejenem obsegu (134–136). Tedanja kritika je modernizem sprejela ne samo kot legitimen tok, ampak celo kot vrednostno merilo.

¹⁷ OHO so spremljali in z njim sodelovali jugoslovanski neoavantgardni krogi, zlasti t. i. novosadski tekstualizem (prim. Dražić).

v pregledno razstavo svetovnih neoavantgard v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku. Milenko Matanović, David George Nez, Andraž Šalamun, Tomaž Šalamun in Naško Križnar so se predstavili v družbi umetnikov, kot so Sol LeWitt, Barry Flanagan, Joseph Beuys ali Yoko Ono (gl. McShine 77, 98–102, 197).

Prek navezav na sodobno strukturalistično teorijo sta se v slovenski književnosti oblikovali dve struji, imenovani ludizem in lingvizem. Ludizem, ki se 1966 začne s *Pokrom* Tomaža Šalamuna, je ime za prestopniško igro s kodi nacionalne literarne institucije in sodobnega družbenega diskurza. Literarni karneval ludizma je dvojniki karnevalizacije, ki je spremljala protestno kulturo v dolgem letu '68 in jo še danes.¹⁸ Ludistično izzivanje tradicije, meščanskega estetskega okusa in komunistične oblasti v šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih doživi vrh v pesmih Milana Jesiha, Vojina Kovača - Chubbyja in Iva Svetine. Njegovo *Slovensko apokalipso* je leta 1968 vzela na piko že omenjena izjava varuhov socialističnega humanizma.

Tako kakor v pariškem Tel Quelu ali Situacionistični internacionali je tudi v socialistični Sloveniji opazno stremljenje, da bi prek revolucionarne transformacije leposlovja v smer anarhoidne, subverzivne tekstualnosti revolucionarno transformirali družbene odnose. 18. marca 1968, nekaj mesecev pred zborovanjem v Študentskem naselju, je *Tribuna* natisnila Sollersov »Program«.¹⁹ Ta manifest Tel Quela spaja teorijo z literaturo, ki se zaveda svoje zgodovine in prostora delovanja. V tem se neoavantgarda zavestno loči od zgodovinske predhodnice.²⁰ Teorija in tisto, kar je označeval preživeli meščanski ideologem leposlovja, se hibridno križata v »praksi pisanja«: »Teorija tekstualnega pisanja se ustvarja v gibanju prakse tega pisanja« (Sollers, »Program«). Pisanje v pojmovanju Tel Quela se sklicuje na »tekstualni prelom« ekscesne protitradicije (Sade, Lautréamont, Mallarmé, Artaud, Bataille) ter na Marxa, Freuda in Nietzscheja (na idejo navdihujoče »monumentalne zgodovine«). Pisanje prelamlja s »fetišizacijo« avtorja in umetniškega dela, kakor tudi z izpovednostjo in mimetičnostjo književnosti;

¹⁸ To je, ugotavlja Tucker Sorenson, realizacija prej omenjenih metafor »cirkusa« in »razkroja« iz diskurza varuhov obstoječega.

¹⁹ »Programme« je Sollers objavil v *Tel Quel* 31 (jesen 1967).

²⁰ Na to opozarja Sollers: »O tem [vprašanju o pisavi kot 'multidimenzionalni' problematiki, op. M. J.] že sto let pričajo vsi poskusi 'avantgarde', toda najpogosteje čisto spektakularno in celo regresivno, brez teoretske zavesti o tem procesu (primeri: italijanski fašistični futurizem, surrealizem, ki se potaplja v pomehkuženem okultizmu, psevdo orientalo poneumljanje sodobnih ameriških iskanj)« (Sollers, »Pisava« 19; poudaril M. J.).

obrača se vase, se igra z jezikom, ga preoblikuje, pri tem pa proizvaja svojo teorijo: »Teorija označuje radikalno nonekspresivnost tekstualnega pisanja, njegovo nestalno igro, plurilinearnost, njegovo funkcijo 'ntegrativnega', aktivnega in produktivnega spoznavanja 'stvarnega'« (Sollers, »Program« 13).

1. aprila istega leta je *Tribuna* objavila prevod Sollersove polemike,²¹ ki telquelovsko koncepcijo pisanja pojasnjuje v kontekstu novega romana, ruskega formalizma, praškega strukturalizma in Derridajeve »gramatologije«. V luči Blanchotovega mota o nujni revolucionarnosti pisateljevanja izpostavi transformativnost tekstov, ki se upirajo ekspresivno-reprezentacijski estetiki: »'Revolucionarno' frazeologijo lahko vsakdo predlaga. Toda sodelovati v revoluciji misli, ki se piše, vedoč, da sta *pisanje in revolucija homologna v tem, da prevajata 'nemo' transformativno silo*, to je veliko težje, to zahteva neko količino dešifracije in nenehno dešifrirajočo produkcijo« (Sollers, »Refleks« 21; poudaril M. J.). Decembra 1968 je v *Tribuni* izšel še prevod Sollersovega eseja,²² ki trdi, da je pisanje kot modernistično-tekstualistična alternativa literarnemu delu »funkcija družbene transformacije« (Sollers, »Pisava«). Pisanje, pojmovano s poststrukturalistično teorijo znaka, je Sollersu »*translingvistični produkcijski proces*«, medtem ko »smisel« v diskurzu zanj igra vlogo, »kot jo ima denar v cirkulaciji blaga«. Pisanje torej proizvaja smisel prek ekonomije označevalca; Sollers v njem vidi revolucionarni poseg v vladajočo ideologijo: »Priča smo skrajno silovitemu teoretskemu preobratu, transformaciji, katere posledice [...] bojo povzročile, da se pomete z določenim številom mitologij« (Sollers, »Pisava« 19).

Predstava o revolucionarnosti teksta, ki so jo v kapitalističnem Parizu zagovarjali pri *Tel Quelu*, se je 1968 dotaknila intelektualcev iz vrst ljubljanskih študentov. Tako je Dimitrij Rupel podpisal »Manifest: Nova smer v slovenski književnosti – protestno pisanje, politična književnost, proletarska kultura«, ilustriran s Pogačnikovo risbo topa in natisnjen v soseščini z manifestom Marka Švabiča, ki zahteva uvedbo proletkulta. Rupel frazeologijo eksistencializma in neomarksizma²³

²¹ Sollersov »Le réflexe de réduction« je izšel najprej v *Quinzaine Littéraire* (15. 1. 1968), nato pa še v *Tel Quelovem* zborniku *Théorie d'ensemble* v Parizu leta 1968.

²² Sollersov esej »L'écriture fonction de transformation sociale« je izšel v *Tel Quelovem* zborniku *Théorie d'ensemble* v Parizu leta 1968.

²³ Npr.: »Svet se mi kaže kot svet politike, človek kot družbeno bitje, ki sleherni svoj korak usmerja v družbo, se v njej realizira in v njej doživlja svoj eksistencialni poraz« (Rupel 11).

eklektično meša z navedki in prepisi iz Sollersa (»Pisava«).²⁴ Politizacijo literature prek tekstualne prakse mladi Rupel v svoji krpanki razglasi za orožje proletariata v razrednem boju z buržoazijo, pomeni mu sredstvo za transformacijo družbe:²⁵

1. [...] S pisanjem je treba razkrinkavati tihe tokove v političnem življenju, raztrositi politično misel in politični pomislek, da postaneta proletarska last. Z zavestjo, da se mora družba nenehno presnavljati, revolucionirati, se vključujemo v revolucionarno delovanje, ki ga vršijo komunisti v SFRJ. Moj upor in moja zavezanost je na območju akcije proletariata. [...]
3. Pisanje je nadaljevanje vojne z drugačnimi sredstvi.
4. Pisava je funkcija socialne transformacije sleherne produkcije, tako zanj konec razredne kulture pomeni konec sleherne kulture [...] (Sollers). [...]
9. Če govorimo o neznosnih odnosih v naši družbi, ne smemo imeti v mislih samo materialno bedo. Neznosna je hipokrizija, idolatrija, hierarhična kontrola, blagovnost [...] Študentje niso lepilo za razpoke v obstoječem sistemu.
10. Subjekt revolucije je tisti, ki razbija obstoječe, ki se s svetom ne pomiri (Rupel 1968: 11).

Istega leta je Rastko Močnik, tedaj povezan z OHO-jem, v *Katalogu* objavil tekst, ki podobno kot Ruplov kliče k subverzivni poetičnosti pisanja. Princip pisanja kot orožja trockistične permanentne revolucije²⁶ Močnikov tekst tudi udejanja. Zapis »Revolucija je brez projekta« ima – kakor Ruplov – značaj manifesta, a je zasnovan kot hibrid teorije in vizualne poezije. V njem se izrazi, ki spominjajo na frankfurtsko kritično teorijo ter novolevičarsko-eksistencialistični in erotični pojmovnik (*samomor, upor, identiteta, projekt, subverzija, samozadovoljevanje, ejakulacija*),²⁷ družijo s koncepti s prizvoki trockizma, anarhizma in samoupravljanja (*permanentna revolucija, subverzija, pluralizem projektov*). V seseščini zgolj nakazanega interesa za pojem subjekta (znamenj strukturalizma in psihoanalize tu še ni zaslediti) je poudarjen preplet revolucije in poetične govorice:

²⁴ Sollers kot strukturalistični leninist Sartra ni dobro prenašal, pri Ruplu pa njuna jezika udobno sobivata.

²⁵ Rupel se naslanja na francoski izvirnik.

²⁶ Lev Trocki je proletariatu določil poslanstvo nosilca svetovne revolucije, saj po njegovem socializem ne bi mogel obstati v eni sami državi. Trockizem je imel v šestdesetih letih ob maoizmu velik vpliv na študentsko gibanje Zahodne Evrope.

²⁷ Ti izrazi spominjajo na pesniške tekste Aleša Kermaunerja in Žižkove komentarje nanje (prim. Juvan, »Literature«).

Revolucija
je permanentna
revolucija:
POETIČNA
SUBVERZIJA (Močnik 109)

V revolucionarnih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih avantgardnega statusa očitno ni zahtevala le literatura, pač pa tudi strukturalistična teorija. Slovenski teoretiki, na tekočem s sodobnim francoskim (post)strukturalizmom, so sprva spominjali na zavezništvo ruskih formalistov s futurističnimi umetniki, sklenjeno v ozračju oktobrske revolucije. Preobrazba družbe je bila v dolgem letu '68 sprva skupen projekt političnih, literarnih in teoretičnih avantgard; delile so si tudi medije, na primer *Tribuno* in *Probleme*. Do leta 1975 pa so Slavoj Žižek, Rastko Močnik, Braco Rotar in drugi lacanovski semiotiki pretrgali z literaturo, se predstavili kot edina pristna avantgarda in se s *Problemi – Razpravami* odcepili od skupne periodike. Teoretska kritika nacionalne književne institucije zdaj ni prizanesla niti sočasnemu literarnemu modernizmu, ki je po samoukinitvi OHO-ja po mnenju lacanovcev nazadoval in se vračal k prežitkom meščanske oziroma malo-meščanske ideologije (prim. Juvan, »Literary«). Lacanovska zavrnitev revolucionarnega romantizma slovenskega modernizma spominja na omenjeni leninistični odnos *Tel Quela* do študentskega gibanja. Nikola Dedić (»On Yugoslav«) je podčrtal, da so bili slovenski poststrukturalisti po eni strani izjemni v socialističnem taboru, ker so se brez težav seznanili s francosko teorijo. Samoupravni socializem v Jugoslaviji je očitno dopustil revizijo samega marksizma iz perspektive, ki bi jo v Vzhodni Evropi obsodili kot formalistično. Po drugi strani je teorija kroga *Problemov – Razprav* s svojim specifičnim sinkretizmom izoblikovala inovativni periferni kompromis, ki je zaradi dosledne izpeljave Lacanove psihoanalize na področju historično-materialistične kritike ideologije sčasoma postal osrednja referenca globalizirane teorije.

Kakšna je bila po poskusu svetovne revolucije usoda modernizma v socializmu, kaže razvoj slovenskega literarnega toka, ki ga je Taras Kermauner imenoval lingvizem. Tako kot ludizem izvira v poznih šestdesetih letih in sega vse do postmodernizma osemdesetih let. Oprl se je na teorijo teksta Rolanda Barthesa, Jacquesa Derridaja, Julie Kristeve in Sollersa. Besedilo je obravnaval kot medbesedilno strukturo, katere pomen se širi po verigi označevalcev. V nasprotju z ludizmom, ki je karnevalizacijo uporabil za parodiranje romantične tradicije, komunistične ideologije in katoliške morale, je lingvizem Nika Grafenauerja in Borisa A. Novaka odstopil od političnih referenc. Njegov samorefleksivni

pogled se je osredotočil na prizorišče pisanja in bistvo lirike. V pridušitvi afektov nasprotovanja, značilni za lingvizem, lahko razberemo simptom »imunizacije« (prim. Esposito 65–106). Od sredine sedemdesetih let je imunizacija modernizma v lingvizmu odražala razpoloženje po izteku dolgega leta 1968, ko se je zdelo, da je čas revolucij morda za vedno minil. Izhajala je iz umika v depolitizirani esteticizem in individualnost v obdobju t. i. svinčenih sedemdesetih let, ko je Titov režim taktično pomiril študentsko gibanje in mu v marsičem ugodil, obenem pa zatrl liberalne in nacionalistične težnje v jugoslovanskih republikah. V osemdesetih letih sta sledila uničujoča dolžniška kriza Jugoslavije in njen razpad, podžgan s povampirjenim nacionalizmom.

Od maja '68 do novembra '89

Proces med 1968 in 1989 razlagata dve nasprotujoči si interpretaciji. Prva temelji na inverzijah, druga – manj vplivna – pa odkriva kontinuitete. Zagovorniki današnjega neoliberalnega reda, kakršen je Vladimir Tismăneanu (*Promises*), običajno govorijo o koncu progresivnih velikih pripovedi, za katere menijo, da že v sebi nosijo kali spodletelosti. Takšne razlage napovejo konec zgodovine v trenutku, ko sta prosta trgovina in liberalna demokracija, potem ko sta razbili ekonomsko neučinkovit in socialno inerten vzhodni »totalitarizem«, začeli vladati planetu. Kristin Ross (*May '68*), avtorica monografije o »posmrtnem življenju maja 68«, in drugi nasprotniki apologetov današnjega *statusa quo* pa obžalujejo, da je emancipacijski potencial revolte neoliberalni svetovni red pacificiral in sistematično pozabil.

Res, leto '89 je videti kot zrcalna slika leta '68. Zrcalijo se ne samo desetici in enici obeh letnic. Dogodki, procesi in ideologije prav tako kažejo preobrate. Ikonično postavljanje barikad v Parizu je nadomestil emblematičen padec berlinskega zidu. Nekdanji radikalni ideologi so se spremenili v nove filozofe, medtem ko so se revolucionarni *yippiji* preobrazili v *yuppije*, zagledane v svoj biznis. Nekdanji borci proti establišmentu so bili rekrutirani v nacionalne ali nadnacionalne politične elite. Namesto naprednega internacionalizma smo priča retrogradnemu nacionalizmu in populizmu, medtem ko je antikapitalizem moral prepustiti prostor čaščenju kapitalizma kot naravnega stanja sveta. Namesto da bi participirali v nacionalni in mednarodni politiki in jo poskušali spremeniti, perverzno uživamo v spektaklu političnega razreda, ki se je ponižal v populistične zabavljače, lutke v rokah globalnega kapitala.

Na splošno se zdi, da je zgodovinska konjunktura leta 1968, katere boj za preoblikovanje sveta je doživel poraz, privedla do leta 1989, ki pa je svet vendarle spremenilo, a tako, da je oznanilo konec utopije upora, starejšega le dve desetletji. Postmoderni neoliberalizem, ki se je pretvarjal, da je izpolnil zahteve študentov po individualnih svoboščinah in sprostitev togih hierarhij, je razglasil zmago nad komunističnim totalitarizmom, spodbudil gospodarsko rast s prilagodljivimi, lateralnimi načini globalizirane proizvodnje ter razširil diskurz o človekovih pravicah in kulturnih identitetah po vsem planetu. Zdi se, da je ta svetovni red v kali zatrl vsako alternativo, ki bi lahko črpala navdih iz spomina na maj '68.

Kljub temu so Giovanni Arrighi, Terence K. Hopkins in Wallerstein (»1989«; »1968«) pokazali, da je prav tako utemeljeno razumeti leto 1989 kot nadaljevanje leta 1968, »vaje« svetovne revolucije. Prepoznavajo nadaljevanje nedokončanega projekta, ki so ga začele protisistemske sile zunaj institucionalne stare leve. Spontano vznikla gibanja postindustrijskega delavskega razreda in nove inteligence, ki so v šestdesetih letih prejšnjega stoletja »vadila« boj proti asimetrijam svetovnega sistema, nadaljujejo svoj spopad tudi okrog leta 1989, a v kontekstu pomembne zgodovinske spremembe: propada sovjetskega socializma, zatona zahodne socialne države in premoči globaliziranih financ nad politikami nacionalnih držav. V tem kontekstu sta svojo koncepcijo multitudine kot alternative svetovnemu kapitalističnemu imperiju vpeljala tudi Negri in Hardt.

Že mogoče, da sta po zatonu modernizma in študentsko-delavskega uporništva postmodernizem v estetiki in neokonservativizem v politiki osvojila vodilne sile svetovnega sistema. Podobno je v Sloveniji in drugih jugoslovanskih republikah zadnji sezoni modernizma sledila kriza socialističnega samoupravljanja, krvavi razpad federacije in nastanek držav naslednic, ki jih v obdobju tranzicije svetovni sistem požira drugo za drugo. Po drugi strani pa civilna družba osemdesetih let s svojimi ekološkimi, feminističnimi, LGBT, antirasističnimi in drugimi gibanji ne bi bila mogoča brez »vaje« iz dolgega leta 68. Prav tako ne bi mogli biti priča množičnim antiglobalističnim gibanjem novega tisočletja, na primer »Occupy Wall Street«. V kontrakulturi je pank že v sedemdesetih letih z namerno grobo energijo izostril sporočila bolj blagovnočnega uporništva rokerjev. Na področju kulturne produkcije so bile post-avantgarde, kakršna je Neue Slowenische Kunst, neposreden odgovor na konceptualni in politični radikalizem njihovih neoavantgardnih predhodnikov, kakršen je bil OHO. In končno ne more biti dvoma, da kritična teorija, s katero lacanovska »trojka« iz Ljubljane danes po svetovnih metropolah presoja globalna politična vprašanja, izhaja iz obrobne intelektualne laboratorija šestdesetih let.

LITERATURA

- Anderson, Perry. »Modernity and Revolution«. *New Left Review* 1.144 (1984): 96–113.
- Arrighi, Giovanni, idr. »1989, the Continuation of 1968«. *Review* 15.2 (1992): 221–242.
- Arrighi, Giovanni, Terence Hopkins in Immanuel Wallerstein. »1968: The Great Rehearsal«. *Antisystemic Movements*. London: Verso, 1989. 97–118.
- Baškovič, Ciril, Pavel Gantar, Marjan Pungartnik in Pavel Zgaga. *Študentsko gibanje: 1968–72*. Ljubljana: Republiška konferenca ZSMS, 1982.
- Baudry, Jean-Louis, idr. »La Révolution ici maintenant«. *Tel Quel* 34 (1968): 3–4.
- Bray, Joe, idr., ur. *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London; New York: Routledge, 2015.
- Casanova, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil, 1999.
- Combes, Patrick. *Mai 68, les écrivains, la littérature*. Paris: L'Harmattan, 2008.
- Čepič, Zdenko. »Burno leto 1968. Politična sprostitev. Zaton partijskega liberalizma«. *Slovenska novejša zgodovina*. 2. Ur. Jasna Fischer idr. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2005. 1054–66, 1069–75.
- Debord, Guy. *Družba spektakla; Komentarji k družbi spektakla; Panegirik*. Prev. Meta Štular, Tanja Lesničar Pučko. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba, 1999.
- Debord, Guy. »Thèses sur la révolution culturelle«. *Internationale situationniste* 1 (1958): 20–21.
- Deckard, Sharae, idr. (WReC). *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.
- Dedić, Nikola. »On Yugoslav Poststructuralism: Introduction to 'Art, Society/Text'«. *ARTMargins* 5.3 (2016): 93–101.
- D'haen, Theo. »Major Histories, Minor Literatures, and World Authors«. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013). Splet. <<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2342>>
- Dolgan, Marjan, ur. *Slovenski literarni programi in manifesti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990.
- Dražič, Silvia. *Novosadski tekstualizam*. Novi Sad: Edicija Kontrateg, 2018.
- Đurišin, Dionýz. *Čo je svetová literatúra?* Bratislava: Vydavateľstvo Obzor, 1992.
- Esposito, Roberto. *Bios: biopolitika in filozofija*. Prev. Mojca Mihelič in Boštjan Nedoh. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2015.
- Fichter, Madigan. »Yugoslav Protest: Student Rebellion in Belgrade, Zagreb and Sarajevo 1968«. *Slavic Review* 75 (2016): 99–121.
- Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, London: MIT Press, 1996.
- Friedman, Susan Stanford. *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity across Time*. New York: Columbia UP, 2015.
- Gabrič, Aleš. »Intelektualci kot opozicija. Približevanje kulturnih dobrin širšemu krogu ljudi. Obračun s kulturniško opozicijo. Sproščena šestdeseta leta v kulturi. Intelektualci v primežu 'svinčenih let'. Med modernizmom in postmodernizmom. Popularna kultura«. *Slovenska novejša zgodovina*. 2. Ur. Jasna Fischer idr. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2005. 1024–35, 1056–69, 1125–27, 1139–43.
- Giddens, Anthony. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- Gobille, Boris. *Le Mai 68 des écrivains: Crise politique et avant-gardes littéraires*. Paris: CNRS éditions, 2018.
- Hardt, Michael, in Antonio Negri. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York: The Penguin Press, 2004.

- Hecken, Thomas, in Agata Grzenia. »Situationism«. *1968 in Europe: A History of Protest and Activism, 1956–1977*. Ur. Martin Klimke in Joachim Scharloth. New York: Palgrave Macmillan, 2008. 23–32.
- Jameson, Fredric. *A Singular Modernity*. London: Verso, 2002.
- Juvan, Marko. »Literature, theory and politics of the long '68: the last season of modernism and peripherality«. *European review* (2020). Splet. DOI: 10.1017/S1062798720000848.
- Juvan, Marko. »Peripheral Modernism and the World-System: Slovenian Literature and Theory of the Nineteen-Sixties«. *Slavica Tergestina* 23.2 (2019): 168–199.
- Kanzleiter, Boris. »Yugoslavia«. *1968 in Europe: A History of Protest and Activism, 1956–1977*. Ur. Martin Klimke in Joachim Scharloth. New York: Palgrave Macmillan, 2008. 219–228.
- Klasić, Hrvoje. *Jugoslavija in svet leta 1968*. Prev. Višnja Fičor in Seta Knop. Ljubljana: Beletrina, 2015.
- Knabb, Ken, ur. *Situationist International Anthology*. Revised and expanded edition. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2007.
- McShine, Kynaston L., ur. *Information: Summer 1970*. New York: The Museum of Modern Art, 1970.
- Močnik, Rastko. [»Revolucija je brez projekta«]. *Problemi* 6.67–68 (1968) = *Katalog*: 107–109.
- Mohandesi, Salar, idr. »What Was 1968?«. *Voices of 1968: Documents from the Global North*. London: Pluto Press, 2018. 1–34.
- Moretti, Franco. *Grafi, zemljevidi, drevesa in drugi spisi o svetovni literaturi*. Ur. in prev. Jernej Habjan. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.
- Neubauer, John in Marcel Cornis-Pope. »1956/1968: Revolt, Suppression, and Liberalization in Post-Stalinist East-Central Europe«. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. 1. Ur. Marcel Cornis-Pope in John Neubauer. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004. 82–105.
- Rabaté, Jean-Michel. *The Future of Theory*. Oxford: Blackwell, 2002.
- Ross, Kristin. *May '68 and Its Afterlives*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Rupel, Dimitrij. »Manifest: Nova smer v slovenski književnosti – protestno pisanje, politična književnost, proletarska kultura«. *Tribuna* (9. 10. 1968): 11.
- Škulj, Jola. »Moderna in modernizem«. *Primerjalna književnost* 32.1 (2009): 89–106.
- Sollers, Philippe. »Pisava kot funkcija družbene transformacije«. Prev. Sonja Balent. *Tribuna* (4. 12. 1968): 19.
- Sollers, Philippe. »Program«. Prev. Vojislav Likar. *Tribuna* (18. 3. 1968): 13.
- Sollers, Philippe. »Refleks redukcije«. *Tribuna* (1. 4. 1968): 21.
- Stierli, Martino, idr. *Toward a Concrete Utopia: Architecture in Yugoslavia, 1948-1980*. New York, N.Y: The Museum Of Modern Art, 2018.
- Šuvaković, Miško. *Anatomija angelov: Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*. Prev. Vlasta Vičič. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 2001.
- Tel Quel. »Mai 1968«. *Tel Quel* 34 (1968): 94–95.
- Terian, Andrei. »Socialist modernism as compromise«. *Primerjalna književnost* 42.1 (2019): 133–147.
- Tismăneanu, Vladimir, ur. *Promises of 1968: Crisis, illusion, and utopia*. Budapest: Central European University Press, 2011.
- Tötösy de Zepetnek, Steven. »Configurations of Postcoloniality and National Identity: In-between Peripherality and Narratives of Change«. *The Comparatist: Journal of the Southern Comparative Literature Association* 23 (1999): 89–110.

- Tucker Sorenson, Kaitlyn. »Radikalna igra: ljubljanska alternativa leta 1968«. Prev. Andrej Zavrl. Rokopis. 2020.
- Vinen, Robert. *The Long '68: Radical Protest and Its Enemies*. London: Allen Lane, 2018.
- Wallerstein, Immanuel. »Antisystemic Movements, Yesterday and Today«. *Journal of World-Systems Research* 20.2 (2014): 158–172.
- Zabel, Igor, idr. *Oho: Retrospektiva = eine Retrospektive = a Retrospective*. Ljubljana: Moderna galerija Ljubljana, 1994.
- Žižek, Slavoj. »Introduction: The Spectre of Ideology«. *Mapping Ideology*. Ur. Slavoj Žižek. London: Verso, 1994. 1–33.

The Fate of May '68 and (Post-)Socialism: Literature Between Revolution and Transition

Keywords: literature and society / student movement / revolution / socialism / modernism / neo-avant-garde / world-system / Slovenian literature

Based on the idea that “the imaginative proximity of social revolution” (Anderson) is decisive for modernism, the article discusses the neo-avant-garde radicalization of modernism in the 1960s and 1970s from the perspective of world-systems theory. The author focuses on the literary and theoretical field of capitalist France in comparison with the accelerated development of both fields in the socialist periphery of global modernism—in non-aligned Yugoslavia and its system of socialist self-management. The article interprets the connection between experimental literature and (post-)structuralist theory in Slovenia during “the long 1968”. It developed from the original neo-avant-garde alliance to the split in the mid-1970s. Finally, the author presents different interpretations of the historical process between the attempted student revolution of 1968 and 1989, when globalized capitalism seized power over socialism and postmodernism entered modernism.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.02"1968/1989"

930.85(437.12)"1968/1989"

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i3.01>

Civil Society and Art/Theory Producers as Parallel Polis? Reflections on the Challenges of Dissident Culture from 1968 to 1989 and Beyond

Matteo Colombi

Leipzig University, Department of Slavic Studies, Beethovenstr. 15 (GWZ), 04107 Leipzig, Germany
colombi@uni-leipzig.de

The article deals with Czechoslovak dissident culture after 1968, in particular with the movement Charter 77 and its legacy after 1989, focusing on the concept of paralelní polis (parallel polis) introduced by Václav Benda and widely discussed among dissidents: the idea of creating new and independent cultural, economic, and media structures parallel to the official structures. The study considers the paralelní polis as an instrument through which the (post-)’68-movements led by intellectuals, artists, and theorists sought the emancipation and diversification of civil society in both capitalist and socialist countries. With the collapse of the socialist world after 1989, the history of the paralelní polis reveals that the ’68 idea of civil society was ambivalent, while Charter 77 proved to be a heterogeneous movement. Many ex-Chartists came to believe that capitalism could better enable the existence of a civil society than socialism, while others did not accept this view. Moreover, even among the supporters of capitalism there was no unity (some were close to neoliberalism, others were critical of it). In contrast to the 1960s and 1970s, there was no dialogue between these different positions within civil society, but rather radicalization and exclusivity. The radical left, anarcho-capitalism, and Christian fundamentalism developed their particular and mutually exclusive narratives about the legacy of paralelní polis.

Keywords: literature and politics / Czechoslovakia / 1968–1989 / civil society / dissidents / dissident movements / Charter 77 / Havel, Václav / Benda, Václav

Ideas of civil society from 1968 to 2019 (through 1978 and 1989)

My essay examines the relationship between 1968 and 1989 through the history of the *paralelní polis* (parallel polis), a concept that Czechoslovak dissidents of the movement Charter 77 proposed and widely discussed at the end of the 1970s (the Grecism *polis* alludes to the meaning of *πόλις* in old Greek: a state or society characterized by a sense of community). In 1978, Václav Benda, Czech dissident, Christian philosopher, and mathematician, was the first to introduce and define the idea:

Most structures that are important, in one way or another, to the life of the community (i.e., to political life) are either inadequate or harmful. I suggest that we join forces in order to gradually create parallel structures that are capable, to a limited degree at least, of supplementing the lack of generally beneficial and necessary functions, and where possible, to use the existing structures and humanize them (Benda, “The Parallel” 36).¹

In my opinion, the concept of *paralelní polis* is very relevant to the problem of continuities and discontinuities between '68 and '89, which was discussed at the Ljubljana conference in November 2019.

First, the idea of *paralelní polis* focuses on the role of civil society in the sense of a politically conscious social body that actively defines its rights and duties within a given social system. In view of the fact that, according to Arrighi, Hopkins, and Wallerstein, the years '68 and '89 marked two major anti-systemic movements, civil society proves to be one of the agencies that pose the question of whether the system is even entitled to define people's rights and duties (according to Benda, for example, the system is “inadequate or harmful” and inhumane).

Secondly, the concept of *paralelní polis* has a specific sociological framework: it was elaborated and discussed within the dissident group of Charter 77, composed of artists (especially writers), intellectuals, and theorists from various disciplines. The *paralelní polis* is thus relevant to the relationship between politics, art, and theory in the years '68 and '89—another issue that was the focus of the conference.

¹ “Většina struktur, vážících se tak či onak k životu obce (tj. životu politickému) funguje buď zcela nedostatečně, nebo dokonce škodlivě. Navrhují proto, abychom se spojili v úsilí o postupné vytvoření paralelních struktur, schopných alespoň v omezené míře suplovat chybějící obecně prospěšné a nezbytné funkce; tam kde to jde, je třeba využít i existujících struktur a ‘humanizovat’ je” (Benda, “Paralelní” 16).

Thirdly, the concept of *paralelní polis* appeared in 1978, halfway between 1968 and 1989, and this middle position is significant because the concept is rooted in the cultural practices of the 1960s, which culminated in the Prague Spring of 1968; the idea of *paralelní polis*, however, only developed in the following decades, in the period of so-called *normalizace* (normalization). For this reason, the genealogy of the concept may help to answer the question raised by the November conference of “how the conjuncture of 1968, whose struggle to transform the world seemed to have failed, led to that of 1989, which transformed the world by announcing the end of the utopia that had inspired 1968” (Habjan and Juvan 39).

Fourthly, the concept seems to be experiencing a kind of renaissance or afterlife in recent years, not only in Czech Republic, but also abroad, especially in the USA. This circumstance underlines the contingency of any contemporary research on '68 and '89: if you ask about it in 2020, you have to ask yourself what the consequences of this transition will be for the present.²

Among the working hypotheses of the November conference in Ljubljana, I would like to conclude my introductory thoughts with a qualification of the organizers' assertion—based on Arrighi, Hopkins, and Wallerstein—that both '68 and '89 are anti-systemic phenomena, while they differ in their tendency to change the system. Whereas '68 supposedly tended towards internationalist anti-imperialism, anti-capitalism, secularization, social equality, and a transformative leftist utopia, '89 opted for nationalism, anti-communism, fundamentalism, corporatism (group identities), and globalist neoliberalism. The protagonists of the first event were rebellious students and intellectuals;

² I do not deal in the present essay with the Slovak contribution to the Czechoslovak dissent and do not take into examination its afterlife outside the Czech Republic either. Considerations on the reception of *paralelní polis* in the USA can be found in the work I have developed from 2017 to 2019 together with my colleagues of the cultural initiative *Literami* in the framework of an international project launched on the occasion of the Leipzig Book Fair 2019, with the Czech Republic as a guest country (see the project webpage: <https://www.pöge-haus.de/de/projekte/literami/>). *Literami* cooperated with the Belgrade review *Beton International* asking scholars and writers from East-Central Europe (including the Balkans) to comment on Benda's short text on *paralelní polis* as a possible model of the present-day civil society. We wanted to learn whether our respondents believed that parallel structures to the institutional powers persist in Europe after the Cold War and what would be their functions. The answers we got to our call (many of them in the form of fiction) were published in the German issue of *Beton International* 2019 (see the introduction to the review Colombi et. al., “Über dieses Heft” 1–5).

the second event was led by dissident elites (who also co-opted some former student rebels and '68 intellectuals), who mutated into a class of new national leaders after 1989. I agree in principle with this schematization, but it needs further clarification.

The problem is not so much related to the year '68. In my opinion, as Arrighi and colleagues suggest, it is possible to recognize similar characteristics of the '68 protests in capitalism and socialism, such as anti-imperialism and leftism (even if in the East, Soviet Union was the target of anti-imperialist criticism rather than the USA, while it was expected that socialism would become more functional and approach the transformative leftist utopias). It is rather the description of '89 as nationalist, anti-communist, fundamentalist, corporative, and neoliberal that needs clarification in view of the disintegrating socialist world. Such a characterization correctly emphasizes the outcome of '89 in the longer term, but it seems to neglect the fact that, at the beginning of the upheaval of '89 (similar to the situation in the first half of the nineteenth century), the concept of nationalism itself was understood as liberal in the classical sense of the word—that is, as an attitude that respects differences in thought and behavior, or, in today's vocabulary, as an approach that promotes emancipatory diversity. Liberal nationalism, as defined above, sought collaboration with the capitalist world in its struggle against Soviet imperialism in 1989, believing that capitalism was better suited to create a liberal, emancipated, and diverse society than socialism. The idea of liberal and international nationalism was initially widespread in the post-socialist countries. It represents a strong link to '68, because both historical events tried to affirm emancipatory diversity. The majority of the '68 protagonists would probably have accepted to be defined as liberal because of their support of emancipatory diversity. On the other hand, however, the history of liberalism combines such a cultural attitude with a belief in the promise of capitalism. As a result, many former 68ers tend to avoid the term liberal, since they are critical of capitalist consumerism (although they do not always reject capitalism as such).³ It is therefore crucial to keep the balance when talking about analogies and discrepancies between '68 and

³ For the sake of analysis, it would be useful to distinguish between *liberalism/liberal* as a cultural (and politically oriented) orientation towards emancipatory diversity in society (that is a society allowing individual and collective freedom and rights) and *liberism/liberist* as an economical (and politically oriented) view based on the ideas of capitalism and free trade (and not necessarily linking these economical principle with the pursuit of freedom and rights). Such a distinction is common, for example, in the Italian language (*liberalismolliberale* and *liberismolliberista*).

'89. From the specific post-Yugoslav point of view, as expressed in the call for papers for the Ljubljana conference, it is understandable that the relationships between nationalism, anti-communism, and global neoliberalism are also recalled in view of fundamentalism and corporatism: in the post-Yugoslav space, the critical nexus of these phenomena surfaced very soon after 1989. It is thus reasonable to ask the question whether nationalism and capitalism can legitimately be regarded as the right paths to a liberal, diverse, and emancipated society. Not only the history of the ex-Yugoslav region but also the world history of the last thirty years (including the post-socialist countries) shows that nationalism and capitalism have adopted a profile that is clearly not emancipatory and liberal: their fundamentalism considers the other as the enemy, while their neoliberalism constrains all those who are deprived of leadership in the deregulated market.

Nevertheless, we should remember that the idea of a new national and capitalist society in Czechoslovakia in 1989 and Czech Republic of the 1990s was linked to the '68 idea of a liberal, emancipatory, and diverse society. Consequently, further discussion is needed to find out whether the inclination towards capitalism in '89 also implies a general belief in neoliberalism, or whether Czechoslovakians and other citizens of the socialist world at that time already properly understood this new form of capitalism (see Ther). For it was only gradually, especially after 2000, that the desire for emancipatory diversity in Czech society began to fade. This is remarkable in that Czechoslovakia in '89 seems to be Janus-faced: it looked back on the '68 struggle for emancipatory diversity, while also looking to the future, with its homogenizing agenda of neoliberalism and fundamentalism.⁴

⁴ It would be all the more interesting to compare the case of Czechoslovakia and its aftermath with the case of Yugoslavia, since the latter is revealing not only because anti-liberal features of nationalism appeared here earlier and clearer as elsewhere, but also because of the Yugoslav form of socialism, the so-called *samoupravljanje* (self-management). Through the ideology of self-management, the authorities seemed to support, at least in theory, the active role of civil society—seemingly in line with the demands of '68 movements. The question remains open of whether *paralelní polis*—as a concept promoted by dissidents—took root in the official Yugoslav policy to support and, at the same time, contain civil society. Another topic of interest would be the afterlife of *samoupravljanje*. For this, see Blažič 13–14.

***Paralelní polis*—an ambivalent concept for heterogeneous dissidents**

To understand the concept of *paralelní polis* correctly, one must focus on the social setting in which it was produced, that is, the dissident movement Charter 77. It began in 1977 as an informal civil initiative of a small dissident circle around the playwright Václav Havel. After having recovered from the years of repression, Czechoslovak dissidents wrote the Charter to criticize the government because it failed to implement human rights provisions of a number of documents to which it had signed, including the Final Act of the 1975 Helsinki Accords. The initiative took the name of its first document protesting against the imprisonment of nonconformist musicians (including members of the band Plastic People of the Universe, a symbol of Czechoslovak dissent). Initially, 250 people signed the Charter; by 1989, the number of signatories had risen to around two thousand.

Charter 77 represents an original experiment in the history of Czechoslovak dissent after the beginning of socialist rule in 1948. Under the same banner, it unites three different groups of dissidents: firstly, the advocates of liberal democracy in the sense of emancipatory diversity and the capitalist welfare state (Havel and others); secondly, socialist reformers and other leftist activists who imagined liberalism as a system of emancipatory diversity to be achieved by revisionist socialism or anarchy, but not by capitalism; thirdly, the adherents of underground culture who claimed to be apolitical (i.e., they did not propose a change of system, but pleaded to ignore the system and live their lives autonomously). Similar to the ideas of the American beat generation, they mixed socialist, anarchist, and finally capitalist ideas and attitudes. The dissidents of Charter 77 thus formed a heterogeneous movement based on a single common denominator—the rejection of the existing socialist system. However, their heterogeneity does not prevent Charter 77 from agreeing on a shared and innovative political strategy. It is not about rebellion, reformation, or indifference, but about “taking the authorities at their word” as Benda points out (Benda, “The Parallel” 35)⁵—and thus reminding the state to follow its rules and regulations.

The development of such a strategy of cooperation between groups that had not usually worked together before was very complex and cannot be analyzed in detail here. Nonetheless, there is no doubt that Havel played the integrative role in this process: he had a sense for

⁵ “vzetí [politické moci] za slovo” (Benda, “Paralelní” 15).

bringing together different groups based on a common dissatisfaction with the suppression of Prague Spring; furthermore, he justified the new strategy of dissent with the argument of emancipatory diversity (although he did not use this word) and the need for a diverse civil society in Czechoslovakia.⁶

Even though Charter 77, with its signatories, is a predominantly intellectual initiative of a limited number of supporters (and sympathizers beyond intellectual circles), the government reacted harshly against it, while it became known in the West. The support from abroad, together with adequate education and various cultural skills of the signatories, led to many of them (e. g., Havel and Benda) eventually taking on key political roles during the Velvet Revolution of 1989 and in the post-socialist period. This circumstance and the Charter celebrations in the 1990s gave the impression that the movement was compact, while its political heterogeneity was almost forgotten (Bolton 276; Colombi et al., “Über dieses Heft” 4). This diversity, however, is not only crucial for the Charter’s activities, but also for understanding Benda’s concept of *paralelní polis*.

The idea of creating parallel social structures that humanize and complement the missing functions of the existing structures represents a work program that the various factions of Charter 77 have been able to agree on, despite their political differences. Benda proposes a concrete and pragmatic goal for activities in the fields of culture, education and science, communication and information, economy, and national and international support for Czechoslovak dissidents. According to Benda, something similar to *paralelní polis* already exists in the area of culture (mostly in the organization of musical and literary events), which deserves to be extended to “neglected areas like literary criticism, cultural journalism, theatre and film” (Benda, “The Parallel” 38).⁷ Benda also recalls parallel educational initiatives (probably private lectures and courses given by dissidents) and characterizes the typewritten *samizdat* literature as communicational *paralelní polis*. He pleads for more efforts in both areas, stressing the need for some kind of shared economy among dissidents as well as financial and political support

⁶ Havel’s central role in orchestrating the allegiance between the different components of Charter 77 is among Bolton’s main theses (Bolton 134–139). Bolton characterizes Havel’s integrative conception of the Charter 77 “as a moral initiative, more than a political-civic one”. Havel fashions the Charter’s demand of a diverse civil society as the expression of a compelling moral need.

⁷ “zanedban[é] oblast[i] (literární kritika a kulturní publicistika vůbec, divadlo, film)” (Benda, “Paralelní” 17).

from abroad. Benda probably overlooks specific dissident initiatives; for example, underground cultural events in the 1970s (and later) are not only musical and literary in nature, but can be understood in a broad sense as performative, as a kind of *Gesamtkunstwerk* that includes theatrical and cinematographic elements. Essential, however, is Benda's striving for further diversification and implementation of the already existing parallel poleis (including those he does not notice) with the intention of creating "a critical, solidary, and independent civil society outside the socialist institutions" (Colombi et al., "*Paralelni polis*" 21).⁸

Benda's concept of *paralelni polis* certainly provides a common basis for Charter 77, but it is rather vague and general. It does not take into account the theoretical and practical dilemma of bringing the *paralelni polis* to life, as different dissident groups of the Charter 77 movement could use divergent strategies to establish their own parallel structures. In his proposal Benda

refuses to specify the nature of the relationship between the counter-systemic structures and society as a whole. Are they supposed to simply coexist or, quite to the contrary, deliberately intersect? It seems as if subversion was an integral part of the *paralelni polis*, but to what extent? And up to which degree is the parallel polis supposed to cooperate with official and governmental institutions, and when should it prefer confrontation? At which point might it be more favorable to retract? And what about the creation of competing or even conflicting parallel poleis? (Colombi et al., "*Paralelni polis*" 21)

Benda's text hints at both confrontation and cooperation with the system, while at the same time conceding a retreat. The openness of Benda's argument can be seen as part of the Charter's strategy, which provides for more flexible modes of struggle against the system that go beyond the alternative of revolution or reformation and complete indifference. It is nevertheless significant that Benda does not disclose the problems that could arise in trying to reconcile different strategies and orientations of the Charter 77 factions. Instead, he seems to believe that the heterogeneous components of the movement would find common ground for their interaction in the process of building their *paralelni polis*.

To conclude: the openness of Benda's concept and the ambivalence of its possible outcomes stem from the political heterogeneity of Charter 77. In order to accounting for this heterogeneity, the concept of *paralelni polis* aims to provide a common basis for the members of

⁸ On the aesthetics of underground, see Machovec; Kliems; Pilač.

the Charter while respecting internal differences. However, the common ground proved to be more inspiring than practical. The history of the *paralelní polis* and its afterlife will show that internal differences are not so easy to overcome.

***Paralelní polis*—from hippies to anarcho-capitalists and Christian radicals**

The first three of the five areas of *paralelní polis* that Benda mentions are dedicated to culture *in parte* or *toto*, what testifies to the importance of art and theory for his concept. It is no coincidence that Benda refers to the existing *paralelní polis* of music and literature. These milieus of dissident culture seem to him to be the most established examples of how a parallel structure works in actual practice. Admittedly, there were also other unofficial cultural initiatives in the Charter movement, but they were mostly limited to small intellectual groups, mainly from older generations. Underground culture, on the other hand, attracted broader groups with its rock genres and later with punk; with their Western origin, both had a strong appeal on the younger generation, not least because they were linked to party culture.⁹ The connection between Charter 77 and the underground of the younger generation is of crucial importance because a part of this generation, which grew up in the 1960s, adopted the ideas of Prague Spring in 1968. At that time, youngsters were allowed to organize musical and party events (although they occasionally had to cover up and soften the most provocative traits of Western-oriented youth culture). It was therefore difficult for them to bear the repressive measures of the regime in the 1970s, especially since they perhaps had only vague memories of Stalinism from their childhood. Because underground concerts and parties attracted more audiences than any other unofficial event, they acted as a catalyst for other cultural and art practices, including literature.

The writer and philosopher Egon Bondy is a good example of the interaction between the arts of the underground. He belonged to the older generation and was a protagonist of the so-called proto-underground of the late 1940s and 1950s, mainly a literary and visual art phenomenon that took up the legacy of the interwar avant-gardes, such

⁹ The link between music, new generation and alternative protest culture around 1968 is therefore present in Czechoslovakia as well as in the capitalist world (for the latter, see Siegfried).

as surrealism, and mixed it with existentialism (its members were all oppressed by state socialism and its aesthetics of socialist realism; see Zand). Bondy's proto-underground resembles the post-1968 underground, such as the band The Plastic People of the Universe, in that it avoided confrontation with the regime and sought to exist alongside it, but its dissent was limited to smaller parallel structures of intellectuals. It was only Bondy's encounter with the underground of the new generation that changed the form and aims of his art: he began to address a broader and younger audience. He began writing lyrics for The Plastic People of the Universe and published a utopian-dystopian science fiction novel entitled *Invalidní sourozenci* (The Invalid Siblings, 1974). The novel figures as a kind of allegory of underground life in Czechoslovakia after 1968, describing a futuristic hippie community that—enjoying do-it-yourself concerts, art exhibitions, parties, and narcotic experiences—lives on an island divided between two states ruled by authoritarian regimes. The two states are at war, but their social systems tolerate hippies and provide them with the necessities of life and try to contain their politicization. In the 1970s and 1980s, Bondy's novel seemed to have offered the underground a kind of convincing identification narrative; the author once read it successfully in public (Bolton 124–127). Indeed, the ambivalent attitude that the hippies portrayed in *Invalidní sourozenci* have towards state authorities is reminiscent of the specific apolitical position of the underground dissenters who live separately from society and at the same time off society.¹⁰

In a certain way, *Invalidní sourozenci* illustrates Benda's ambivalent attitude towards underground culture. In his view, “the ‘Underground,’ which is by far the most numerous element in the Charter, has been able to overcome sectarianism and become political; but if this change has to last, we will clearly have to do ‘educational’ work in this circle” (Benda, “The Parallel” 38).¹¹ The quotation refers to the tensions between the heterogeneous groups of Charter 77; Benda implicitly (and somehow paternalistically) suggests that while underground art and culture are an operational parallel structure, they still need to be instructed about political practice and theory. The tension between Benda and the underground is emblematic of the dissident debates in

¹⁰ I thank Mike Hummel for sharing with me his interesting insights on Bondy's *Invalidní sourozenci*.

¹¹ “underground, který je daleko nejpočetnější složkou v Chartě, se dokázal zpolitizovat a překonat své setkářství, nicméně trvalost takového výsledku je zřejmě podmíněná našimi možnostmi ‘osvětářského’ působení v těchto kruzích” (Benda, “Paralelní” 17).

the 1980s about how a parallel civil society should be conceived. Until 1989, Charter 77 provided a common platform for debates between various dissenting groups.¹² Moreover, the exchange of views did not lead to serious conflicts, as dissidents postponed the question of how to cooperate after the hypothetical fall of the regime.

For instance, Havel's famous essay *Moc bezmocných* (The Power of the Powerless), written shortly after Benda's 1978 text on *paralelní polis*, defines life under the socialist regime as inauthentic. For Havel, dissent means an "independent life of a society" that fights for a "truthful life (that is, the defense of human rights and the struggle to see the laws respected)." He associates his vision of civil society with the idea of *paralelní polis*:

In other words, are not these informal, nonbureaucratic, dynamic, and open communities that comprise the 'parallel polis' a kind of rudimentary prefiguration, a symbolic model of those more meaningful 'post-democratic' political structures that might become the foundation of a better society? (Havel, "Power" 395, 407)¹³

It is not clear what a post-democracy should be in Havel's view. While it undoubtedly supersedes "people's democracy" of the existing regime, it also seems to overcome the liberal democracy of the capitalist world, as Havel criticizes it in part for its consumerism and lack of civil commitment. Is it possible that in *The Power of the Powerless* Havel still alludes to some form of direct democracy, even though he rejected this idea after his election as president? One is tempted to assume that Havel wants to suspend the question of the character of *paralelní polis* in the post-democratic period until the beginning of this period.

The event of '89 fundamentally changed the debates on civil society among former dissidents, due to two major changes: firstly, after the fall of the socialist regime, various groups of former dissidents lost their common target; secondly, the debates shifted from the non-institutional to the institutional level, leading to a radicalization of positions and the consequent difficulty of negotiating them. This situation characterizes the afterlife of *paralelní polis* in the 1990s and 2000s, not only in Czech Republic, but also abroad (e.g., in the United States, where

¹² On different views on the *paralelní polis*, see Skillig and Wilson.

¹³ "Jinými slovy: nejsou tato neformální, nebyrokratická, dynamická a otevřená společenství—celá tato 'paralelní polis' jakýmsi zárodečným předobrazem či symbolickým mikromodelem oněch smysluplnějších 'post-demokratických' politických struktur, které by mohly zakládat lepší uspořádání společnosti?" (Havel, *Moc* 55).

the concept was first adopted and then radicalized in various directions that did not communicate with each other).

To begin with, the first remarkable episode of the afterlife of *paralelní polis* in Czech Republic was the conversion of Benda into a right-wing conservative politician and resolute anti-communist. He became the director of the *Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunistu* (Office for the Documentation and Prosecution of Communist Crimes), the institution founded after 1989 with the task of investigating and punishing the crimes committed by the Czechoslovak communist regime. Admittedly, Benda was never friendly towards the regime (see his text on *paralelní polis*), but in the 1980s he collaborated with leftist dissidents from the Charter 77 circle. In the 1990s, however, Benda stopped discriminating between Stalinist supporters of *normalizace* and socialist reformists as well as other leftist activists. Now he regarded all of them as agents of totalitarian thinking, while admiring Augusto Pinochet, a right-wing dictator hostile to any idea of an emancipatory and diverse civil society.¹⁴

Another and particularly interesting moment in the afterlife of the *paralelní polis* occurred in Prague in 2014 when the performers of the anarcho-capitalist group Ztohoven opened a cultural center and a hacker's room called Paralelní Polis, where it is said that only Bitcoins can be used. The center is the seat of the *Institut kryptoanarchie* (Institute of Cryptoanarchy), which disseminates the ideas of Timothy C. May's 1992 *Crypto Anarchist Manifesto*. In line with cryptoanarchy, Ztohoven advocates absolute disbelief in state authority¹⁵ and the right of every individual to unlimited free trade in all areas of life—a credo that is not only pro-capitalist but also sympathetic to neoliberalism (the latter still acknowledges states as economic players, whereas Ztohoven radically subverts their authority). Ztohoven's interpretation of the concept of *paralelní polis* declines from Benda's notion in the 1990s: it is against nationalism and fundamentalism, but radicalizes neoliberalism by linking it to the anarchic tradition that was dear to '68. The convergence of these seemingly contradictory visions

¹⁴ On Benda's evolution after '89, see Kopeček (on Benda's anti-communism) and Sikora (on his admiration of Pinochet). Benda's biography seems to confirm one of the working hypotheses of the Ljubljana conference: after '89, the former protagonists of '68 turned into a new ruling élite, increasingly nationalist and fundamentalist (Benda's fundamentalism is Christian).

¹⁵ "States and their security agencies globally control access to information and use the protection of intellectual property as an excuse to apply total censorship to control the available resources" (*Paralelní polis*).

was observed by Czech leftist culture. In reaction to the opening of Ztohoven's center, the cultural magazine *A2* published two articles. The art historian Milena Bartlová writes:

Is it really the case that forty years ago the thinkers of Czech dissent prepared the conceptual background of post-democratic neoliberalism? I suspect that Ztohoven only informed itself very superficially. In fact, when we read Benda's original texts, we can clearly see that his main interest is neither ever-increasing wealth nor individual freedom, which is not concerned with the consequences of its actions, but with the human being. [...] The Chartists' *paralelní polis* was an idealistic project of "life in truth" for those who are marginalized and do not have the strength to impose ideas of a good life for the whole of society against the authoritarian power. [...] Ztohoven as a project is exactly the opposite in its libertarianism. [...] Frankly, it is not interested only in socially disadvantaged people, but neither in the real world in general.¹⁶ (Bartlová)

Bartlová points out that Ztohoven did not hesitate to collect money from neoliberal entrepreneurs in order to build its cultural center and concludes by lamenting the threat of misinterpretations of the dissident legacy (as committed by Ztohoven) at a time when both the official left (with few exceptions) and the radical left seem to have forgotten it. Bartlová's final remark somehow hit the mark when compared to another *A2* article about Ztohoven. Lukáš Rychetský, one of the founders of the magazine, shares Bartlová's opinion that Ztohoven and anarchocapitalism in general are but expressions of the dominant neoliberal culture. As a counter-example, he cites the Prague squat *Klinika*, an alternative cultural and social center, but does not claim for it the legacy of Benda's *paralelní polis*. For Rychetský, this concept was from the beginning only a "part of the ghettoization of Charter 77" (Rychetský).¹⁷ After all, he appreciates *Klinika* because it "from the

¹⁶ "Je tomu opravdu tak, že myslitelé českého disentu před čtyřiceti lety připravovali ideové zázemí postdemokratického neoliberalismu? Mám podezření, že Ztohoven se informovali jen dost povrchně. Čtemeli totiž původní Bendovy texty, jasně vidíme, že tím, o co mu vždy jde především, není stále větší a větší bohatství ani individuální svoboda, která se neohlíží na důsledky svých činů, ale člověk. [...] Chartistická paralelní polis byla idealistickým projektem "života v pravdě" pro ty, kdo jsou vytlačeni na okraj a nemají sílu proti autoritářské moci prosadit ideje dobrého života pro celou společnost. [...] Projekt Ztohoven je ve svém libertariánství pravým opakem. [...] Upřímně je nezajímají nejen sociálně neprivilegovaní lidé, ale vůbec reálný svět."

¹⁷ "součástí ghettoizace Charty 77". Since Rychetský does not explain his statement, it remains unclear whether he criticizes Charter 77 for its cautious attitude towards the official culture and mainstream society during the *normalizace* period or he rather suggests that *paralelní polis* was indeed a proper strategy in the context

beginning was able to create the impression of open doors that lead not only to internal exile and the fetishization of the potentiality of subcultures” (Rychetský).¹⁸

’68/’89 and the challenge of diversity

In conclusion, I recapitulate the analysis of the concept of *paralelní polis* and its history by pointing out how it contributes to the understanding of the historical process between 1968 and 1989. The call to the Ljubljana conference defines ’68 as a modern historical event, while it considers ’89 as postmodern, thus suggesting that art and theory produced in the spheres of these events have a modern or postmodern character. I agree in principle with this thesis, but I would like to clarify and relativize it by referring to Peter V. Zima’s understanding of modernity and postmodernity. From the point of view of the history of mentality, he characterizes modernity as an attitude that highlights contradictions of the world and society in order to search for general, monocentric, systemic, and emancipatory solutions. According to Zima, modernity has the ability to question the general solutions it is looking for, even if it cannot do without the horizon of universal utopia—that is, the vision of total emancipation of all humanity from the contradictions of the world. Conversely, according to Zima, postmodernity is an attitude that is no less aware of the contradictions, but does not aspire to a universal utopia. Instead, postmodernity seeks particular, situational solutions and rejects general recipes as constraining master narratives (Zima, *Komparativistik* 262–284; *Moderne/Postmoderne*). Although the complete absence of utopia in postmodernity is debatable, I agree with the assertion that postmodern particular, situational solutions can have the character of local utopias, such as the ideal horizons of the nationalisms, fundamentalisms, and corporatisms that conquer the globe after ’89.¹⁹ But the idea of neoliberalism is more complicated: its promises

in which alternative movements could only proceed as self-contained experiments, whereas post-’89 civil society needs more open challenges.

¹⁸ “hned od počátku dokázala nabídnout dojem otevřených dveří, které nevedou jen do vnitřního exilu a k fetišizaci subkulturního potenciálu”. For a criticism of Ztohoven’s *Paralelní Polis*, see Slačálek 5. The Klinika center was evicted in 2019.

¹⁹ In this respect, my position differs from Zima’s because he considers postmodern skepticism about master narratives as an outcome of postmodern indifference towards the utopian. Given that utopia is ideal condition for total emancipation from the contradictions of the real, it remains open whether utopia necessarily concerns

could be seen as a universal utopia for the good of the whole world, i.e., as a product of modernity. On the other hand, I also accept the argument that the essential neoliberal tenet, i.e., the deregulation of the economy according to specific local conditions, can be considered postmodern because it rejects a centralist control system (although the World Bank seems to have this function).

In my view, the categories of modernity and postmodernity are relevant to the issue of both continuity and discontinuity between '68 and '89 (see again Arrighi's, Hopkins', and Wallerstein's claim that both events are anti-systemic). Most important, however, is the dissimilarity between '68 and '89 in their respective struggles for political emancipation and social diversity. Indeed, '68 proves to be a modern event because it strives for a universal (leftist) utopia. On the other hand, the New Left of that period rejected all centralist solutions imposed by the dominant institutions in both the capitalist and socialist world. Instead, the activists of '68 demanded political participation of the whole of society at the grassroots level, that is, they wanted society to become a civil society. Despite their awareness of the inevitable diversity of civil society, they believed in the possibility of solutions through a continuous and dynamic dialogue between divergent positions (see Klimke and Scharloth). This attitude thus shows the traits of both modern and postmodern thought: on the one hand, solutions to social contradictions were expected to lead to a universal leftist utopia of a fully emancipated world, while on the other hand, local diversity was believed to be more important than in the typical model of modernity. The quest for socio-political solutions does take into account modern (leftist) master narratives, but with the proviso that these solutions are elaborated and tested at the local level by civil society, at a cautious distance from any universalizing postulate. All in all, the modern ideas of '68 are already biased in a postmodern way, in that they replace a singular utopia with a plural utopia of utopias.

The event of '89 changes the postmodern bias of '68 by replacing its leftist utopia of utopias with a single utopia of the universal system of capitalism that harmonizes different nations and separate localities on the global scale. However, the belief in the role of civil society and the liberal recognition of its internal diversity is still as strong in '89 as it was in '68, yet '89's very different from '68 in that it sees capitalism as the best way to strengthen civil society and a free life of difference.

the whole humanity (like in modernity) or can limit itself to particular groups (like in postmodernity).

As mentioned above, the core of the problem is whether and to what extent people in the collapsing socialist world in 1989 were able to recognize the mechanisms of the then dominant form of capitalism, i.e., neoliberalism—and whether they confused it with the capitalism of the welfare state. However, the history of civil society in the 1990s and afterwards did not develop in the way many philocapitalist protagonists of this turn of events in '89 had hoped. Today, civil society has ceased to be a free space of diversity and dialogue. It has become a site of radicalization where, to use the words of Chantal Mouffe (in *The Democratic Paradox* and *Agonistics*), there are no more adversaries to fight against, precisely because one accepts to live with them; today's civil society is rather a place of enemies who exclude each other from their own existence.

The history of *paralelní polis* and its afterlife are symptomatic. The idea springs from the heterogeneous cultural practices of the 1960s and their common aim to facilitate emancipatory diversity; defined as a concept in the normalization period of the 1970s, the *paralelní polis* figures as an existential and political tool that enables such diversity within a limited group of dissidents of different political orientations. The concept also attempts to offer Czechoslovakia a model of how to create a diversified civil society. However, the idea of *paralelní polis* is too vague and overshadows fundamental differences between dissidents; moreover, it cannot cope with the impact of '89—its institutionalization of a diversified civil society through structures of neoliberal capitalism. Different groups are gradually losing their ability to talk to each other, so that the current conceptions of *paralelní polis* are mutually exclusive.

The history from '68 to '89 and until today is thus, from the perspective of the *paralelní polis*, the history of the decline of the idea of diversity as an emancipatory process that can be lived in an ongoing dialogue within civil society; it is replaced after '89 by the idea of a civil society of enemies. My conviction is that a significant number of citizens who supported the events of '68 and '89 in capitalist and socialist countries are responsible for the negative dynamics described above. They believed that both historical events ('68 in the capitalist West and '89 in the dissolving socialist world) succeeded in making civil society sensitive to the value of diversity in a new and stable way (if not once and for all). It was believed that such a new sensitivity would tie the capitalist economy to the need for the welfare state (see Gilcher-Holtey). Unfortunately, the proponents of the respective historical events of '68 and '89 underestimated the unbalancing effects of the present-day neoliberal capitalism: it cuts off the economy from the

social policies of the state and thus delegitimizes the state, including the idea of civil society. The result is today's society of divided groups fighting against each other; some are already calling for a strong hand capable of putting society in order at the expense of eliminating emancipatory diversity. In fact, such groups might initially be satisfied with autocratic leaders, at least until the point where the imposed authority they have demanded becomes a common target of significant parts of the emerging civil societies—and the world will meet new '68s and '89s. According to Tom Hayden, a former '68 activist, such switching between emancipatory and constraining moments in history represents a “persistent struggle between social movements and Machiavellians” (the latter being pragmatists). He claims that in this struggle, “the once-radical reforms become the new status quo, the counter-movement is contained, the pragmatists become the new élite [...] and the conflict continues on the battlefield of memory.” However, Hayden predicts that “sooner or later, the new generations will question and resist the programmed future of counter-terrorism, economic privatization, environmental chaos, and sordid alliances justified on the name of this War [against terrorism]”—and again, in the next turn, the resistance of tomorrow will become the pragmatism of the day-after-tomorrow, and so on (Hayden 329–330).

The final question is whether art and theory not only represent the historical process described so far, but are in some way responsible for it. I will limit myself to a hypothetical observation on the theory since art is not in the focus of my essay.²⁰ The theory tends to look optimistically, visionary, and confidently into the future in times of rupture like '68 and '89. I see continuity in the way theorists think that the events of '68 and '89 will create something new that cannot be stopped—an all-encompassing and vibrant civil society in constant dialogue in search of an increasingly emancipatory diversity. The Czech theorists already recognized that they were wrong as early as the post-1968 normalization, which reduced civil society to a small group of intellectual dissidents. However, they slowly regained confidence in the idea in 1989, thinking that different groups of Czech dissidents could find common ground to build their parallel poleis. From the 1980s onwards, Western theorists gradually became more skeptical, although some, despite the

²⁰ The case of art would need a complex analysis: Bondy's novel *Invalidní sourozenci*, for instance, would require a closer examination as well, especially with regard to the problem of modernity and postmodernity from an aesthetic point of view. The novel mixes heterogeneous traditions: the hippy-beat-rock tradition of the 1960s, the older modernist tradition of the surrealist avant-garde, and the genre of science fiction.

similarity of their statement to Hayden's circular perspective on the achievements of '68, showed particular enthusiasm for the changes of 1989. I think that statements like Hayden's are needed not only in times of depression (to promote recovery), but also in times of ruptures, when the enthusiasm has reached its peak—this time with the aim of being better prepared for any kind of normalization that might come (and actually do come) afterwards. Personally, I am skeptical of the argument that often opposes such a preventive attitude, and claim (in fact, preventatively) that preventive awareness of how precarious any utopia is reduces the utopian charge of a vision, practice, or event. Instead, I am convinced that the wisest utopian commitment is both aware of its own precariousness and strives for its sustainability, i.e., with the ability of people to keep up with its decline and eventually to seek the next inspiring utopian energies.

WORKS CITED

- Arrighi, Giovanni, Terence K. Hopkins, and Immanuel Wallerstein. "1989, the Continuation of 1968." *Review (Fernand Braudel Center)* 15.2 (1992): 221–242.
- Bartlová, Milena. "Na paměť slavného výročí." *A2* 23 (2014). Web. 3 March 2020. <<https://www.advojka.cz/archiv/2014/23/na-pamet-slavneho-vyroci>>
- Benda, Václav. "Paralelní polis." Web. 18 March 2020. <<http://www.disent.usd.cas.cz/>>
- Benda, Václav. "The Parallel 'Polis'." *Civic Freedom in Central Europe: Voices from Czechoslovakia*. Eds. H. Gordon Skillig and Paul Wilson. Basingstoke; London: Macmillan, 1991. 35–41.
- Blažič N'toko, Miha. "Dissidentische Bewegungen und der Staat. Slowenien nach 1990." *Beton International. Zeitung für Literatur und Gesellschaft* 4 (2019): 13–14. Web. 3 March 2020. <<https://www.pöge-haus.de/de/projekte/literami/>>
- Bolton, Jonathan. *Worlds of Dissent: Charter 77, the Plastic People of the Universe and Czech Culture under Communism*. Cambridge, MA; London: President and Fellows of Harvard College, 2012.
- Bondy, Egon. *Invalidní sourozenci. Praha: Akropolis, 2012.*
- Colombi, Matteo, Lena Dorn, Anna Förster, Christine Gözl, and Martina Lisa. "Über dieses Heft." *Beton International. Zeitung für Literatur und Gesellschaft* 4 (2019): 13–14. Web. 3 March 2020. <<https://www.pöge-haus.de/de/projekte/literami/>>
- Colombi, Matteo, Lena Dorn, Anna Förster, and Martina Lisa. "Paralelní polis. A dissident concept is haunting the present." *Beton International – Polip* 5 (2019): 23.
- Habjan, Jernej, and Marko Juvan. "Introduction." *From May 1968 to November 1989: Transformations of the World, Literature and Theory. International Conference. Programme and Abstracts*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2019. 39.
- Havel, Václav. *Moc bezmocných*. Praha: Lidové noviny, 1990.
- Havel, Václav. "The Power of the Powerless." *East European Politics and Societies and Cultures* 32.2 (2018): 353–408.
- Hayden, Tom. "The Future of 1968's 'Restless Youth'." *1968 in Europe: A History of Protest and Activism*. Eds. Martin Klinke and Joachim Scharloth. New York; Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2008.

- Gilcher-Holtey, Ingrid. "France." *1968 in Europe: A History of Protest and Activism*. Eds. Martin Klinke and Joachim Scharloth. New York; Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2008. 111–124.
- Kliems, Alfrun. *Der Underground, die Wende und die Stadt. Poetiken des Urbanen in Ostmitteleuropa*. Bielefeld: Transcript, 2015.
- Klimke, Martin, and Joachim Scharloth, eds. *1968 in Europe: A History of Protest and Activism*. New York; Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2008.
- Kopeček, Michal. "Czech Republic: From the Politics of History to Memory as Political Language." *Cultures of History Forum*. 2 Dec. 2013. Web. 3 March 2020. <<https://www.cultures-of-history.uni-jena.de/debates/czech/czech-republic-from-the-politics-of-history-to-memory-as-political-language/>>
- Literami*. Web. 18 March 2020. <<https://www.pöge-haus.de/de/projekte/literami/>>
- Machovec, Martin ed. *Views from the Inside: Czech Underground Literature and Culture (1948–1989)*. Praha: Univerzita Karlova, 2006.
- Mouffe, Chantal. *The Democratic Paradox*. London; New York: Verso, 2000.
- Mouffe, Chantal. *Agonistics: Thinking the World Politically*. London; New York: Verso, 2013.
- Paralelní Polis*. Web. 3 March 2020. <<https://www.paralelnipolis.cz>>
- Pilař, Martin. *Underground*. Brno: Host, 1999.
- Rychetský, Lukáš. "Jak (ne)dělat revoluci." *A2* 26 (2014). Web. 3 March 2020. <<https://www.advojka.cz/archiv/2014/26/jak-nedelat-revoluci>>
- Siegfried, Detlef. "Music and Protest in 1960s Europe." *1968 in Europe. A History of Protest and Activism*. Eds. Martin Klinke and Joachim Scharloth. New York; Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2008. 57–70.
- Sikora, Roman. "Parallel-Pinochet." *Beton International. Zeitung für Literatur und Gesellschaft* 4 (2019): 6. Web. 3 March 2020. <<https://www.pöge-haus.de/de/projekte/literami/>>
- Skillig, Gordon H. and Paul Wilson. *Civic Freedom in Central Europe: Voices from Czechoslovakia*. Basingstoke; London: Macmillan, 1991.
- Slačálek, Ondřej. "Parallel vielleicht, aber eine Polis?" *Beton International. Zeitung für Literatur und Gesellschaft* 4 (2019): 5. Web. 3 March 2020. <<https://www.pöge-haus.de/de/projekte/literami/>>
- Ther, Philipp. *Die neue Ordnung auf dem alten Kontinent: Eine Geschichte des neoliberalen Europa*. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- Zand, Gertraude. *Totaler Realismus und Peinliche Poesie. Tschechische Untergrund-Literatur 1948–1953*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998.
- Zima, Peter V. *Komparatistik: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke, 1992.
- Zima, Peter V. *Moderne/ Postmoderne*. Tübingen: Francke, 1997.

Civilna družba in umetniški/teoretski proizvajalci kot vzporedni polis? Nekaj razmislekov o paradoksih disidentske kulture od 1968 do 1989 in pozneje

Ključne besede: literatura in politika / Češkoslovaška / 1968–1989 / civilna družba / disidenti / disidentska gibanja / Listina 77 / Havel, Václav / Benda, Václav

Članek obravnava češkoslovaško disidentsko kulturo po letu 1968, zlasti gibanje Listine 77 in njegovo zapuščino po letu 1989. V središču članka je koncept vzporednega polisa, ki ga je vpeljal Václav Benda in o katerem so disidenti veliko govorili: ideja o ustvarjanju novih in neodvisnih kulturnih, gospodarskih in medijskih struktur vzporedno z uradnimi strukturami. Razprava vzporedni polis obravnava kot instrument, s katerim so si gibanja iz leta '68 in po njem, ki so jih vodili intelektualci, umetniki in teoretiki, prizadevala za emancipacijo in diverzifikacijo civilne družbe tako v kapitalističnih kot v socialističnih državah. Zgodovina vzporednega polisa je ob propadu socialističnega sveta po letu 1989 razkrila, da je bila ideja civilne družbe iz leta 1968 ambivalentna, Listina 77 pa se je izkazala za heterogeno gibanje. Mnogi nekdanji člani Listine so začeli verjeti, da bo kapitalizem zagotovil boljšo prihodnost civilne družbe kot socializem, spet drugi pa tega stališča niso sprejeli. Še več, tudi med zagovorniki kapitalizma ni bilo prave enotnosti (nekateri so bili blizu neoliberalizmu, drugi so bili do njega kritični). V nasprotju s šestdesetimi in sedemdesetimi leti zdaj v civilni družbi med temi različnimi stališči ni bilo dialoga, namesto tega sta prevladovali radikalizacija in ekskluzivnost. Radikalna levica, anarhokapitalizem in krščanski fundamentalizem so razvili svoje in medsebojno izključujoče se pripovedi o zapuščini vzporednega polisa.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 930.85(437)"1968/1989"

323.233(437)"1968/1989"

821.162.3.09"19"

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i3.02>

The Ownership of Evil: 1968, 1989, and the Mainstreaming of the New Right

Branislav Jakovljević

Department of Theater and Performance Studies, Stanford University, 375 Santa Teresa Street, Stanford, CA 94305, US

<https://orcid.org/0000-0003-2393-6648>

bjakov@stanford.edu

*1968 was a watershed year not only for the new left but even more so for the rise of the New Right. It turns out that, if 1968 “prepared” 1989 as the next turning point in European and world history, it was probably more through the new right’s forging of ideas that would eventually provide ideological justification for illiberal democracies in Central and Eastern Europe. Yugoslavia is an important site in this history not only because of its early exposure to the ideas of the new right through the work of the painter and publicist Dragoš Kalajić but also because in his seminal book *The Philosophy of Parochialism* (1969), Radomir Konstantinović anticipated the rise of the new right and offered a penetrating critique of its fundamental premises.*

Keywords: art and politics / Yugoslavia / 1968–1989 / New Right / Evola, Julius / Kalajić, Dragoš / Konstantinović, Radomir: *The Philosophy of Parochialism* / metaphysical fascism / province / empire

Hiding in plain sight: New right in SFRY

On the occasion of the twentieth anniversary of “May,” Serbian painter Dragoš Kalajić headlined his column in Belgrade biweekly *Duga* with a formula that spelled out his assessment of these events: “1968+20=0.” As Europe and the world were nearing the largest watershed since WWII, the legacy of this world-wide series of protests, in Kalajić’s judgment, amounted to nothing. The implication of making this statement in the spring of 1988, as the eastern bloc was beginning to crumble down, was that the historical defeat of real socialism had nothing to do with the near-triumph of the new left two decades earlier. In his signature style that combined strong opinions, sensationalism, and vagueness, spiced with autobiographical details and

rumors, Kalajić dismissed student protesters as a bunch of armchair revolutionaries, only to suggest that the real nature of the unrest was a *coup* against Europe, specifically against de Gaullist idea of “Europe from the Atlantic to the Urals,” funded by “supra-national capitalism *made in USA*” and orchestrated by “CIA and parts of the KGB” (Kalajić, “Maj 1968” 22; emphasis in the original). So much for a grand historical plot.

On a more personal level, the author of the column speaks of his memories of 1 March 1968 (printed, in a telling mistake, as 1986) when in the streets of Rome, Italy, he smelled teargas and heard chanting “Tutti uniti contro tutti i partiti! (All united against all parties!).” The narrator relates that this slogan ignited some hope in him until he realized that there was no unity among demonstrators, who were divided into two broad groups: “democrats,” who were, according to Kalajić, consumers of “slops and cadavers of antiquated vulgar Marxism,” and who relegated everyone else to the second group which they summarily labeled as “fascists” (21). He goes on to elaborate on this vague characterization of fascism, which clearly annoyed him, by another reminiscence, this time of his visit to a meeting of artists who were planning a disruption of the Venice Biennial, in which even a small expression of skepticism by “one De Dominicis” was dismissed as “fascist.” What he does not mention was that the artists planned this intervention in order to call attention to the need to change Biennale statutes which had been established during Benito Mussolini’s fascist regime (Barilli 13). Kalajić’s choice of Dino De Dominicis, a notoriously controversial and reclusive Italian conceptual artist, as a protagonist of this episode can be seen as a shrewd move. So was his downplaying of the fascist 1968.

In fact, on 1 March 1968, young members of the left and right political groups protested together at Valle Giulia in Rome in a demonstration that some historians consider the starting point of the “Italian events of 1968” (Mammone 216). While this alliance was short-lived, it highlights the signal importance of 1968 for the formation of the “New Right,” which has been during the 1970s overshadowed by the “New Left.” The same year, on the other side of the Alps, Alain de Benoist established his extreme right think-tank GRECE (*Groupement de recherche et d’études pour la civilisation européenne*); that same winter, several neo-fascist groups were dissolved, and many of their members joined the political party New Order (*Ordre Nouveau*). Following its dismal results in the 1971 elections, New Order reorganized and joined forces with other conservative and neo-fascist forces to form Front

National. In October 1972, Jean-Marie Le Pen was elected as its leader.¹ While the intellectual New Right kept itself at arm's length from political parties that drew on the legacy of the "old right," in the ensuing decades, they certainly helped political conservatives to refine their ideas and advance significantly from their positions in the early 1970s, when they seemed doomed to subsist on the fringes of the political spectrum in France.

Ideas of the New Right entered Yugoslavia quietly, mostly through the writings of that same Kalajić. In the early spring of 1968, he published his first book *Wreckage* (*Krševina*), which concludes, as it were, with 1 March demonstrations at Valle Giulia (which he mislocates as Via Corso). For its very last words, he chose the slogan he quoted twenty years later, slightly shortened to "All united against parties." *Wreckage* is a slim volume published in the edition "Independent publications (Nezavisna izdanja)" that architect Slobodan Mašić started only a couple of years earlier. Part an artist book, part a poem, and part diary, *Wreckage* is a rant marked by a set of recurring ideas, such as that of Indo-European culture, the solitude of a rhinoceros and eagle, and disgust for the culture of modernism (psychoanalysis, surrealism, dada, James Joyce, and above all, Franz Kafka). His rejection of the avant-garde notwithstanding, the author insists on an experimental approach to writing, which includes visual and sound poetry, and ready-made techniques. His writing shifts freely from poetry to prose, is interrupted with a text that resembles a mathematical formula, breaks into a series of word-drawings, and finally disappears in an entire section made from pages cut out from magazines and daily newspapers. In their own right, these interventions speak volumes about the unreliability of assessing political attitudes of literary works by their "playfulness." Apparently, not only the writers on the left messed with formal conventions of literary texts.

¹ For more on French New Right and 1968, see Mammone.



Figure 1: Dragoš Kalajić, *Wreckage*, visual poem “The Eagle”

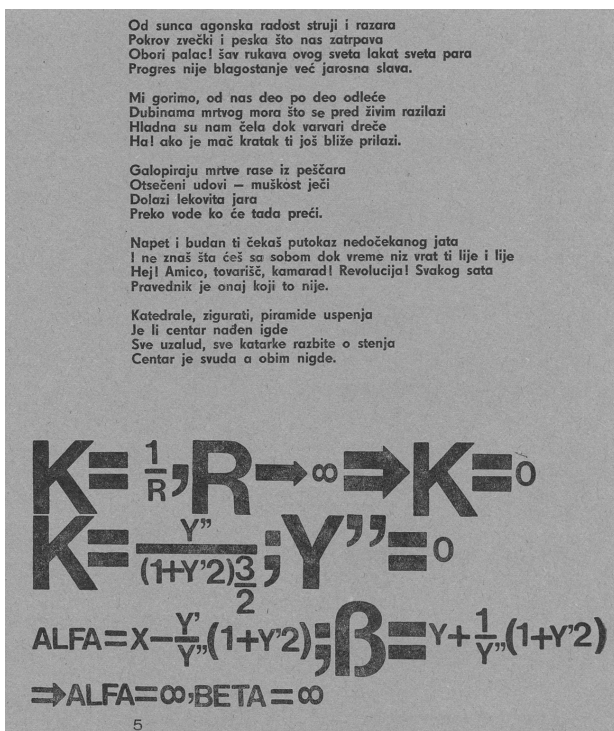


Figure 2: Dragoš Kalajić, *Wreckage*, poem-formula

The formal dimension of Kalajić's prose, if not the ideas themselves, changed significantly in his second book, *The Stronghold: A Rehabilitation of Integral Man's Structure* (*Uporište: rehabilitacija strukture integralnog čoveka*), published three years later by Nolit, one of the leading publishing houses in post-WWII Yugoslavia. The turning point for Kalajić might very well have been the republication, in 1969, of Julius Evola's *The Revolt Against the Modern World*, which originally came out in Mussolini's Italy in 1934. While Evola's name does not appear in an offhand list of otherwise uncredited sources that Kalajić included in the final pages of *Wreckage*, it figures prominently in *The Stronghold*. The young painter had ample opportunities to get acquainted with Evola's ideas during his student years in Rome, where he studied painting at Accademia di Belle Arti, graduating in 1966. Upon his return to Yugoslavia, Kalajić quickly developed a prominent and easily recognizable profile on Belgrade cultural scene. With his carefully crafted image of a man of taste clad in white suits and wearing bow ties, he held solo exhibitions, curated and participated in group shows, styled himself as a spokesperson of Mediala, one of the most prominent art groups in Yugoslavia established in the late 1950s, contributed in important modernist literary journal *Delo*, and built a highly visible profile as a columnist for weekly newsmagazine magazine *Aš*. In 1978 he published his third book, *A Map of (Anti) Utopias* (*Mapa (Anti)utopija*), in which he further elaborated on the ideas he first brought up in *The Stronghold*, all of which come from Evola, and more broadly, from the arsenal of the New Right: from the signs of the decline of the West in contemporary culture, to the ideas of the "integral man," "supreme center," and "Uranic culture." In the 1970s, Kalajić's politics went unnoticed most likely because Party ideologues, alarmed by a week-long student protest at Belgrade university in June of 1968, trained their attention on the "New Left," while not even registering the "New Right."² No less significant was the care with which he concealed his ideology behind opaque language studded with commentaries which seemed in line with Party doctrines of that time, such as rejection of socialist realism in painting and the condemnation and ridicule of the 1968 student movement. During the 1980s, his reactionary politics became increasingly palatable to nationalists within the League of Communists and outside of it. By the end of that decade,

² Later in his career, he relished mentioning that his publisher pulled *The Stronghold* out from the circulation. Kalajić, however, was never subjected to censorship in the way in which some other writers and film-makers were in that same period.

he started contributing to the weekend issue of highly influential daily *Politika* and became an editor of the book series *Kristali* in the publishing house Prosveta, thus getting an opportunity to promote some of his intellectual heroes, such as René Guénon, French traditionalist and an important source of Evola's doctrines.

During the fateful weeks in the fall of 1989, Kalajić was busy writing an introduction to the Serbian translation of Evola's 1958 *Metaphysics of Sex*. He used this opportunity to discuss the ideas of his intellectual mentor finally openly, and in doing so, to present his most fundamental political views. For example, he defends and justifies the Italian author's spurious distinctions between his "spiritual" theory of race as opposed to "vulgar" and "materialist" race theories, or between "fascist movement" and "fascist regime" (Kalajić, "Uvod" n. pag.). According to Evola, the former is epitomized in "Pagan imperialism" which privileges aristocracy and hierarchy, and the latter in a "totalitarianism of the demos" that comes from below. Kalajić concludes that "Evola saw in fascism a possibility of realizing of an ideal of the state which was held, under different forms and names, by a number of eminent representatives of aristocratic-sacral worldview, from Plato, through Friedrich II and Dante, to counter-revolutionaries such as [Joseph] de Maistre and [Juan] Donoso Cortés" (n. pag.). In 1989, these "metapolitical" doctrines seemed on full display in global politics: all Kalajić's readers needed to do was to look through their windows to convince themselves that Evola and his humble follower were right all along. Kalajić's columns in *Duga*, and even the visuals used in this magazine in which he exerted a considerable editorial influence, suggest that everything that 1989 stood for in Yugoslavia (the breakdown of socialism, institutional disorder, the rise of nationalism, etc.) presented him with an opportunity to return to his intellectual sources from two decades earlier. In the issue from November 11–24, 1989, Kalajić published a column entitled "Potemkin's Empire" (Potemkinova imperija) in which he explained that the Soviet Union was living the fate of all "pseudo-empires," which were, unlike "classical, authentic empires" founded on "plunder and exploitation" (Kalajić, "Potemkinova" 41). He concludes the column with a personal note about coming across his book *The Standpoint* (*Uporište*, 1971) at an antiquarian book fair, which prompted him to recall ("with a melancholy smile") his own prophetic words from the late 1960s.

Knights of endtimes

All of this is not to say that at the time when Kalajić introduced the ideas of the New Right in Serbia and Yugoslavia, this culture did not have a response to this political thought that seemed so outlandish at that time and which became so outrageously widespread five decades later. That penetrating analysis of the deepest sources of fascist worldview did not come from the representatives of mainstream Marxism or their critics from Praxis group, but from an author that was concerned with literary criticism rather than with a critique of ideology, and in a volume that seemed at a great remove from the politics of the day. A case in point is Radomir Konstantinović's book *The Philosophy of Parochialism* (*Filosofija palanke*), which first reached the audience in August of 1969 as broadcast on Radio Belgrade's Third Program, and came out in printed form the same fall. Formally, the subject of Konstantinović's book is Serbian lyric poetry from the first half of the 20th century. That is only a starting point for a far-reaching work of philosophical anthropology. While Konstantinović's critics from the nationalist camp never forgave him that he concludes the book with a long section dedicated to "Serbian Nazism," initially, his main interest was not in the history of pro-Nazi political organizations in Serbia, but in what he called the "poetics of Nazism." At the very center of this foundational fascism is the idea of the province, or more specifically, of *palanka*.

What is *palanka*? A special case of "province," this word most commonly refers to a small town: not quite a village, and not a big city either. It came to Serbian from Hungarian *palánk* and French *palanque*, designating a timber stockade, suggested by its Latin root word *planca*, meaning board, plank, slab, or a piece of timber. *Palanka* is a settlement that is enclosed, fortified, and on guard from the outside world, which it perceives as foreign and hostile. Insularity is one of its main characteristics. If "province" is most commonly associated with 19th-century overseas colonialism, *palanka* belongs to the legacy of contiguous empires, from Roman Imperium to Austro-Hungarian and Russian empires of the modern era.³ A careful reading of Konstantinović's book shows that *palanka* is the truth of the empire.⁴ Further, it shows how the outlandish constructions of Evola's or de Benoist's "metapolitics" can take a firm grip on actual political reality.

³ For an example of a productive critique of imperialism from the perspective of former colonies, see Dipesh Chakrabarty's *Provincializing Europe*.

⁴ In the remainder of this essay, I will use English words "province" and "parochialism" instead of Serbian *palanka*.

Evola based his “metaphysical fascism” on a specific understanding of the past, which replaces historicism with mythology. Paul Furlong suggests that “he thought of myth (for example, the myth of the superior race) as a form of mobilization of society that the superior elements within it would move beyond, so as to be able to perceive the spiritual reality of which the myth is a crude and temporary expression” (Furlong 145). This mythical past is centered on the idea of the classical empire, infinitely superior to the vulgar imperialism of the capitalist era. This is precisely the key in which Kalajić interprets the events of November 1989. Speaking of the downfall of the Soviet “pseudo-empire,” he insists that the classical empires were characterized by “*splendid isolation*” which guaranteed stability, exemplified in “*pax romana*” (in English and Latin, respectively, in the original). To illustrate this point, he refers to the Chinese wall and Roman *limes*, while conveniently forgetting the Berlin wall and isolationism that the Soviet Union inherited from tsarist Russia (Kalajić, “Potemkinova” 40). Evola and his epigones propose that, while vast but clearly defined in space, the idea of the “classical empire” reaches into the deepest recesses of history. Its sources are located far beyond the “classical” in a strict historiographic sense, to get lost in the mists of mythical time. Evola holds that “the transcendental principle of imperium” is best exemplified in Rome (Evola 40). It is the center of the empire and, as such, the epitome of order and stability (30). Sometimes referencing his intellectual source and more often plainly plagiarizing, Kalajić talks about the figure of the Holy Empire as a realm of ideality, and Rome as an ideal city. While the idea of an impermeable boundary (wall, *limes*) curtails the imperial logic of limitless expansion, it also reveals its most striking commonality with the province (*palanka*). Parochial spirit is distinguished by its “absolute fidelity to closedness” (Konstantinović, *Philosophy* 183). The provincial “is anti-historical, heeding a feeling of timeliness of his style and, confined to a closed world, the bidding to accept that insularity as a matter of his advantage and, again, of his own choice, rather than that of another’s condemnation” (41). The province, as the epitome of insularity and closedness, is not the opposite of the “classical empire,” but is, in fact, its defining element. Positioning themselves at the outer limits of the historical “metropole,” metaphysical fascists fully inhabit the position of radical parochialism.

Evola and his followers are careful to note that they are not talking about modern colonial empires. Paradoxically, that brings Konstantinović’s analysis to bear all that more on their kind of thinking. *Palanka* is a special case of the province: it is not a region, but a

small town or a fortified settlement. As such, it is the product of contiguous empires, from Rome all the way to the Third Reich. This variety of the province captures with astonishing accuracy the position of the twentieth-century “philosophical” fascisms. These “philosophers” who style themselves as modern-day aristocrats of thought strikingly resemble provincials trapped between an idealized past of the “tribe” and a menacing, decadent “world.” While claiming to strive towards a revival of noble past, this spirit thrives on present anxieties. For example, do we need to even mention “foreigners” and “immigrants” as the “danger” that has been energizing the New Right from its beginnings in the late 1960s until the present: “There is no doubt that for this spirit of a tribe in agony the fear of contact with a foreign culture is inevitable: everything foreign (here [non-Indo]“European”), is a temptation for the autochthony of this tribal spirit, the temptation of its alienation, while it seeks to remain generic (the spirit of genus)” (Konstantinović, *Philosophy* 251). And further: “It is a tribal thought, or the thought of a tribe in agony, the thought of the parochial spirit which, trying to accept its extra-historicity (on the other side of transformation), looks for it primarily in this unity all the way to the obsessive motive of the *organic*. The absence of the organic is a guarantee of disaster” (247). “Metaphysical fascism” of both the Old and New Right is the product of modernity. As such, it has always offered itself to provide justifications for conservative attacks on that very modernity.

Evola’s fundamental ideological operation consists in projecting his political imperatives back into a distant and unverifiable past and then generalizing and expanding them to the level of universal history. This circular argument presents itself as an unimpeachable logic. Evola’s “metaphysical history” is propelled by a “methodology” in which “racial memory,” “recollection,” “tradition,” and “analogy” take the place of material evidence, causality, and chronology. This is outlandish historiography, to say the least. For example, Evola places the starting point of the waning of the West somewhere “between 8th and 6th century BCE” (Evola 10), way before Oswald Spengler and other theoreticians of western decadence. According to him, this decline was uneven, and it was punctuated by instances of partial resurfacing of the principle of “authentic empire.” They were few and far between: early ancient Greece, especially Sparta, the ancient Roman Empire, and in the medieval Holy Roman Empire. Contrary to established historical narratives, Evola holds that the Renaissance initiated a period of steady degeneration, which reached its nadir with the onset of modernism. This relentless focus on the distant past doesn’t mean that

Evola and his acolytes don't pay any attention to the future. Like the spatial layout of this classical stately ideal, its temporal organization is defined by boundaries and limits. In the same way in which they are obsessed with walls and enclosures in space, they are invested in the notion of beginnings and ends in time. Here again, the province reveals the deeply rooted properties of the empire. It is not less defined by its spatial insularity than with its interminable anticipation of the end. Konstantinović emphasizes that the "end is the largest, perhaps a crystal-clear parochialism of the spirit"; further, "there is no belief in the end through which the parochial spirit does not speak, itself a work of that belief brought to a religious fetishization of the end in everything: in reality, in meaning, in history," so that "there is no final renunciation of the final meaning." Surely, there is "no end to the end" (Konstantinović 238). It turns out that this obsession with the end easily turns into a powerful political instrument.

The joys of dark times

In 1979, Kalajić published his collected magazine articles under the title *Doomsday (Smak sveta)*, in which the initiates of "traditionalism" could easily recognize one of its central doctrines, that of cyclical history, or the eternal return. Here, he uses a number of western myths and eastern traditions to elaborate on the idea of "four ages," which are often characterized by the symbolism of four metals, as in Hesiod: gold, silver, bronze, and iron (Kalajić, *Smak* 229). The most distant, the purest, and at the same time the most ideal, is the age of gold; the most recent is the lowest, polluted, and unstable: the age of iron, or in the Biblical story of the prophet Daniel, of clay (230). The ages of clay and iron are at a furthest possible distance from the golden age; while the latter is the time of "boreal" and "Aryan" races, the former is the age of modernity. According to this doctrine, the truth of history is evident and unambiguous: it is enough to look at the world in which we live to see that the end is nigh. This is, of course, another major property of parochialism. Konstantinović saw this self-justifying claim at work in *palanka*: "The destruction of the Earth is true, that is, *truth itself at work*, the truth of the Earth that attains its reality and is filled and affirmed by it, thus reaching its end" (109). He described this pattern of thinking as an "apocalyptic cosmism," and this turns out to be one of very few of his claims about right-wing totalitarianism where he stands corrected by Evola & Co. Namely, the unique intervention of

metaphysical fascism in millenarian thinking is to divorce the notion of the catastrophe from the idea of the apocalypse: while the latter is tied to the idea of total destruction of the world as we know it, the former designates a cataclysm followed by renewal.

In an attempt to give more specificity to the idea of four ages, Evola borrows from Hindu mythology the doctrine that divides history into cycles named satya-yuga, treat-yuga, dvapara-yuga, and kali-yuga. Each of them corresponds to one of the ages, from golden to dark, kali-yuga being the last one. In an article from the 1970s, shrewdly titled after this last period to ambiguously point to the current condition and a possible future of the country nicknamed “Yuga,” Kalajić diligently explicates the difference between the Hinduist idea of “doomsday” and Christian apocalypse: unlike the latter, the former does not represent the end of history, but just the conclusion of one and the beginning of another cycle, or the return of the golden age (Kalajić, *Smak* 178). It doesn’t take too much effort to show that this is really the “kali” age, for which late 20th century offers ample evidence: from consumerism to social upheavals, to gender equality, to queer rights, to the general availability of contraception; even body art is a sign of the times. With its pathos, feigned concern for the world, and open disgust with modernity, Kalajić’s article is an epitome of the parochial worldview. Konstantinović recognizes nihilism as a hallmark of this outlook and even parses out its several different variants, such as realistic nihilism, erotic nihilism, and aristocratic nihilism. And this last kind concerns his seminal insight about the province: there is no more resounding affirmation of parochialism than its rejection, which most forcefully comes in the form of “parochial-anti-parochial aristocratism” (Konstantinović, *Philosophy* 176). This is an “enlightened” nihilism: “Unquestioned in the world of absolute truth, denied in it as in a ‘higher’ world it will never reach (guided by its ‘realistic’ prudence), it is simultaneously ‘free’ from any responsibility; if the mechanics of truth is free from it and function outside its will, it is free from responsibility: not one of its acts is important. In acting, it can be free, one way or another. Its ruthlessness and its egotism are inconceivable without this ‘disillusion,’ i.e., conviction in its own unquestionedness in matters of the world” (166). This freedom without responsibility is the source of the New Right’s ethical recklessness.

Kalajić concludes *The Stronghold*, which, it is worth remembering, he “rediscovered” in the “catastrophic” month of November 1989, with three “limit figures.” This first of these three princes of the endless end is the dandy, the second is the nihilist, and the third is the

samurai. According to Kalajić, for these “aristocrats” of the twilight of modernity, any catastrophic event has an “undoubtedly positive meaning because it accelerates the process of decomposition and catastrophe, thus clearing the field for the future rise of the new order” (Kalajić, *Uporište* 137). Epigones often go further than their masters, and Kalajić doesn’t hesitate to state plainly what Evola only insinuated when he stated, already in his early Dadaist manifestos: “we know what we are doing because we own destruction and destruction doesn’t own us” (qtd. in Schnapp 39). Namely, he claims that the nihilist refuses to capitulate to the catastrophe, but strives to “take hold of” it, “to enlarge it, [...], and in doing so accelerate the inevitable outcome of the final explosion of the human” (Kalajić, *Uporište* 231). Reaching towards overcoming humanity, this integral man “is not possessed by evil, but possesses evil, which in his hands turns into an instrument of general and personal catharsis. Only a man who knows evil by provoking it can tame evil. Here, the testing of evil acquires the meaning of the trial of man’s worth. Instigation of evil, that is to say, magnification of the elemental powers of catastrophe leads, dialectically, towards good” (232). Here, “dialectics” is a mental technique and not a philosophical procedure. It serves to justify political monstrosity, and not to grasp historical processes.

Since the collapse of the Soviet Union, there has been an ongoing debate among political scientists and historians if 1989 should be seen as a revolution or a counter-revolution. Seen from the perspective of the “philosophy” of the New Right, neither one of these categories is appropriate. It led to a relapse and amplification of some of the darkest ideas of the Old Right. In Yugoslavia, the doomsayers got what they called for, and then some. That fateful year, Konstantinović clearly saw this unabashed evil becoming part of the daily political discourse. He said as much in his address during a round table organized in Sarajevo to mark the 20th anniversary of the publication of *The Philosophy of Parochialism*. Recognizing that “there is something *tragic*” in nationalists as the main “sufferers” of the parochial spirit, he wondered if, “at the bottom of their evil there was a hidden tear, as a tear of self-betrayed humanitarianism, or humanitarianism which in the midst of this contradictory, that is to say, the extremely conflicted world, tries to accomplish, *hic et nunc*, an ideal-‘nonconflictual’ world” (Konstantinović, “Iskušnje” 277). Thirty years later, and fifty years after the publication of his book, it turns out that Konstantinović was too gentle and forgiving towards these “Ghibellin militias,” to use Kalajić’s term of endearment for fascist thugs (Kalajić, “Uvod”).

The political upheaval of 1968 prepared 1989, but not in a way anyone anticipated. The New Right adopted and disseminated the ideas of traditionalism and “metaphysical fascism” that invaded the post-Cold War ideological landscape. As philosophically unrigorous, as manipulative, and as opportunistic as it has been from its inception, the New Right infiltrated public discourse across the former East and the former West much more effectively than the New Left. If it appeared better suited for the age of digital technologies and of social media, that is because it prepared for it by adopting the strategies of the left while severely attacking its values. Typical for this tendency is de Benoist’s keynote address at GRECE’s 16th congress held under the title “For a Gramscism of the Right,” in which he called the New Right to take to heart the idea that culture is the principal road towards establishing political hegemony. He called for a “change of fundamental principles,” for a departure from “*dominant problematics*, in which liberalism and socialism appear as the opposite poles of the same egalitarian matrix. We need to continue to produce a coherent theory, to propose a different worldview, a different civilizational project, a different concept of man and life” (Benoist 20). Different, but old, based on the ideas of the likes of Evola, which entered Eastern Europe and transformed its ideological landscape in a way that became perceptible only in recent years. By now, ideologues of the right, such as Steve Bannon in the US and Alexander Dugin in Russia, count him as their ideological precursors. His books are accessible more than ever thanks to the publishers such as Arktos Media, which started in Sweden but since then moved to Hungary, a move resplendent with political symbolism. With its expansion, the New Right is becoming less picky about its preferences: gone is its distance from electoral politics, and its critique of American neo-conservatism, while its appetite for the catastrophe remains unabated. Now firmly entrenched in global political and business elites, the ideas of the New Right are making international institutions dangerously ineffective to address the challenges of the 21st century, such as climate change and extreme economic imbalances. This time, the “catastrophe,” which the metaphysical fascists so eagerly anticipated, could be of apocalyptic proportions. There could be nothing left to be made great again.

WORKS CITED

- Barilli, Renato. *Comportamento: Biennale di Venezia 1972, Padiglione Italia*. Milan: Silvana Editoriale, 2017.
- Benoist, Alain de. "Les causes culturelles du changement politique." *Pour un "gramscisme de droite": actes du XVIème Colloque national du G.R.E.C.E.* Paris: Labyrinthe, 1982. 9–22.
- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- Evola, Julius. *Revolt Against the Modern World*. Trans. Guido Stucco Rochester. Vermont: Inner Traditions International, 1995.
- Furlong, Paul. *Social and Political Thought of Julius Evola*. London: Routledge, 2011.
- Kalajić, Dragoš. *Krševina*. Belgrade: Nezavisno autorsko izdanje, 1968.
- Kalajić, Dragoš. *Uporište*. Belgrade: Delo, 1971.
- Kalajić, Dragoš. *Smak sveta*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1979.
- Kalajić, Dragoš. "Maj 1968+20=0." *Duga* (1988): 20–22.
- Kalajić, Dragoš. "Potemkinova imperija." *Duga* 410 (1989): 40–44.
- Kalajić, Dragoš. "Uvod u delo Juliusa Evole." *Metafizika seksa*. By Julius Evola. Čačak; Gradac: n.p., 1990.
- Konstantinović, Radomir. *The Philosophy of Parochialism*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2021. Forthcoming.
- Konstantinović, Radomir. "Iskušenje duha-anti-duha palanke." *Sveske* 7.26–27 (1989): 276–278.
- Mammone, Andrea. "The Transnational Reaction to 1968: Neo-fascist Fronts and Political Cultures in France and Italy." *Contemporary European History* 17.2 (2008): 213–236.
- Schnapp, Jeffrey. "Bad Dada (Evola)." *The Dada Seminars*. Eds. Leah Dickerman and Matthew S. Witkowsky. Washington, DC: The National Gallery of Art, 2005. 31–55.

Lastništvo zla: 1968, 1989 in integracija nove desnice

Ključne besede: umetnost in politika / SFRJ / 1968–1989 / nova desnica / Evola, Julius / Kalajić, Dragoš / Konstantinović, Radomir: *Filozofija palanke* / metafizični fašizem / provinca / imperij

1968 je bilo prelomno leto ne samo za novo levico, ampak še bolj za vzpon nove desnice. Izkazalo se je, da če je leto 1968 »pripravilo« leto 1989 kot naslednjo prelomnico v evropski in svetovni zgodovini, se je verjetno to zgodilo bolj s pomočjo idej nove desnice, ki so sčasoma zagotovile ideološko utemeljitev za neliberalne demokracije v srednji in vzhodni Evropi. Jugoslavija je pomembno

mesto v tej zgodovini ne le zaradi zgodnje izpostavljenosti idejam nove desnice prek dela slikarja in publicista Dragoša Kalajića, temveč tudi zato, ker je Radomir Konstantinović v svoji temeljni knjigi *Filozofija palanke* (1969) predvidel vzpon nove desnice in ponudil prodorno kritiko njenih temeljnih izhodišč.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 930.85(497.1)"1968/1989"

323.233(497.1)"1968/1989"

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i3.03>

Between New Sensibility and Transgression: Slovenian Alternative Artistic Practices – OHO and NSK

Miško Šuvaković

Faculty of Media and Communication, Singidunum University, Karadordeva 65, 11000 Belgrade, Serbia

<https://orcid.org/0000-0003-0632-9619>

miodragsuvakovic@gmail.com

The article conducts a comparative discussion on the strategic poetic and political similarities/differences between the respective contexts of neo-avant-garde and retro-avant-garde practices in relation to aesthetic, artistic, and cultural revolutions. I juxtapose two revolutionary potentials and effects of their actualisation: the utopias and projections of the international revolution relating to the “new sensibility” and the unity of “art and life” of 1968, and several projects and practices that undermine totalitarian systems, from punk cynicism to the national revolutions of 1989 that overthrew real socialism in the Eastern and Central Europe. In my comparative discussion I focus on two specific cases in Slovenian art and alternative cultures, highlighting the position of “experimental poetry,” “new sensibility,” and “conceptual art” of the OHO group, active between 1966 and 1971, and the position of “political cynicism” and “retro-avant-garde art” in the Neue Slowenische Kunst movement founded in 1984.

Keywords: art and society / Slovenian art / neo-avant-garde / post-avant-garde / retro-avant-garde / conceptual art / politics / revolution / OHO / Neue Slowenische Kunst

Ontology of late revolutionary practices, 1968–1989

In the 1960s, the left and liberal revolutionary potentials within the student and youth movements came into confrontation; they pursued either a “new sensibility” (Marcuse 23–24) or a “radical change in everyday life” in both developed and real socialist societies. The student and youth movement and its new leftist, spiritually exotic, and emancipatory political platforms were directed against the bureaucratization

and technocratization in the capitalist Cold War societies of France, Germany, and the US. In the real-socialist societies of the East, the movement resisted post-revolutionary bureaucratization and statism that deviated from the original revolutionary utopias. The atmosphere of May 1968 was *conceived* under the historical conditions of the alienated high modernism of the late 1950s and, later, in the emancipatory and revolutionary 1960s, when a confrontation between the dominant centres and margins of modernity took place in a field where elite art competed with popular art and culture. It should not be forgotten that at that time popular culture—as the culture of the working class and marginal groups—had a subversive character (Hall and Jefferson 189). Changes in the status of the work of art or the artist are therefore not autonomous transformations in the field of art, but represent *events* with more far-reaching, i.e. political, consequences for culture and society as well as for the metaphysics of the individual and collective human being.

For example, instead of thinking of May 1968 in terms of confrontations, Antonio Negri refers to the joy of the *new humanity* and thus also of a *new humanism*:

The revolutionary movement had its pauses, its moments of reflection and joy. In the end, when we think about it, May 1968 was not about exalting confrontations and struggle; that's still its "modern" aspect. Nineteen sixty-eight was something else completely—the pleasure of discovering a new humanity, a deep joy in ourselves and around us, of realizing that elements of expression, imagination, and life can exist together. We went from utopia to a nonutopian concretization of the real. What we were doing, what we wanted to do, and what we had started doing contained a novel risk, a new world. (Lotringer and Negri)

The revolutions on the eve of 1989 and in its wake took place mainly because the project of state socialism was coming to an end, accompanied by the collapse of the late-socialist USSR. These revolutionary events resulted from the rivalry between the US and the USSR, including economic, diplomatic, and military antagonisms. These events were exacerbated by economic crises which led to the economic collapse of real socialism, nationalist antagonisms within multi-ethnic states, and the peaceful or violent political struggles they waged during the establishment of nation states on the ruins of socialist federations such as the USSR, Socialist Federal Republic of Yugoslavia, and Czechoslovak Socialist Republic. The disintegrating process of these modern real-socialist federations, which entailed the privatization of

their means of production, markets, and communication, was labelled “the transition.” Paradoxically, this “transition” serves to denote the social, economic, and cultural transformation of modern socialist states and cultures into neoliberal societies with a common global structure and specific ethno-national identifications.

I propose to identify the OHO group as a symptom of the “new sensibility” and the artistic search for a *third alternative path* between the respective social formats of liberal capitalism and real or self-managed socialism. Accordingly, the NSK movement can be interpreted as a symptom of the decline of the Cold War division of the world, but also as a cynical challenge by artists to the historical and current political implications of the nation, capital, and state.

The OHO group: *Permanent revolutions* between art and modalities of life (1966 and 1971)

The prehistory of the OHO group took place mainly in Kranj between 1962 and 1965. In this small Upper Carniolan town, Marko Pogačnik and Iztok Geister Plamen initiated their research and experimental art practices. The OHO group was active between 1966 and 1971 in Kranj and Ljubljana (Brejc, *OHO* 12–34; Zabel 18–136; Šuvaković 9–135). In 1971, some members of the OHO group, together with their partners or friends, founded the Šempas Commune, in which living art practices of its members temporarily replaced their earlier work in the field of conceptual art.

The movement of *OHO – Katalog* included poetic, artistic, activist, theoretical, and cultural practices that were carried out around 1968 in Ljubljana. It brought together artists and poets Iztok Geister, Marko Pogačnik, Milenko Matanović, the Šalamun brothers, Franci Zagoričnik, Matjaž Hanžek, Naško Križnar, Marko Švabič, and Vojin Kovač-Chubby with the art theorist Taras Kermauner and the philosophers and cultural theorists Braco Rotar, Rastko Močnik, and Slavoj Žižek. Their main forum was the journal *Problemi*, founded in 1962 in Ljubljana. *Problemi* and the Maribor Znamenja series of books helped to establish links between authors and artists from the Slovenian and Yugoslav artistic, theoretical, and intellectual scene who were critical of the moderate modernism of the socialist self-management society prevailing at the time; in fact, they acted as agents of an artistic, cultural, and theoretical subversion of the mainstream, both locally, in Yugoslavia, and internationally.

The artworks of the OHO group and the Katalog movement were often described as “reistic.” Reism was a movement that emerged from a philosophical, artistic, and theoretical critique of the *humanist world view*; more precisely, its presentations of the phenomenality of the world were implemented with a radical and reductivist-structural return to the *objects themselves* (Kermauner 61). The return to the *object itself* means that objects and aspects of their objectness are represented literally, that is, emphasising aspects of their specific media of artistic expression: the lines of a drawing, the letters in a text, and so on.

In a crucial programmatic text published in *Tribuna* (23 November 1966) from the beginning of the OHO “revolution,” Pogačnik and Iztok Geister Plamen wrote:

Objects are objective. We approach the objectivity of the object in such a way that we accept the object as it is. But what is an object like? The first thing we notice is that the object is silent. But an object has something to offer! In a word, we lure an inaudible voice out of an object. The speech pronounces this voice designated by a word. Here speech meets music, which is the audible voice of an object. (qtd. in Brejc, *OHO* 12)¹

The self-reflexive character of the reistic works is revealed through the reistic tautology, i.e., the phenomenality of the object itself, without any other potential extensions (expressive, metaphorical, symbolic, or theoretical). In a broader theoretical sense, reism represented the completion of Heideggerian thought in Slovenian culture and its structuralist turn.

Philosophically, this period experienced an immanent critique of existentialism and the humanist understanding of a centred, consistent, and complete modern subject, which led to a critique of moderate socialist modernism. The result was a radical combination of focus on the object, similar to Wittgenstein’s *Tractatus Logico-Philosophicus*, with Heidegger’s notion of care, Barthes’ interest in writing, and last but not least, the minimalism of Beckett’s theatre of absurd, American objectivist poetry, Pop Art and visual minimalism, which were emerging at the time. The term *objekt* (‘object’) coincided with the term *artikel* (‘article, commodity’). While the *objekt* denoted the thing in the philosophical sense, the *artikel* denoted an object that was produced,

¹ “Stvari so stvarne. Stvarnosti stvari se približamo tako, da stvar sprejmemo tako, kot je. Kako pa stvar je? Stvar, to najprej opazimo, je tiho. Toda stvar ima kaj dati! Z besedo izrabimo neslišen glas stvari. Govor ta glas, označen z besedo, izreče. Tukaj se govor sreča z glasbo, ki je slišen glas stvari.”

duplicated, exchanged, and offered to mass consumption in a real or imagined society of abundance.

OHO's early work was close to the Slovenian literary movement called Ludism. In Ludism, objects, texts, or actions (happenings) belong to the domain of play (Slovenian *igra*). The play opens the space for a subject to be liberated in a revolutionary way from the regulations imposed by utilitarian labour, i.e., the production, exchange, and consumption of social goods, relationships and values. Furthermore, the play becomes an *agent* of the postformalist turn from the work of art (art *qua* work) to the artistic process (art *qua* process). At the same time, the play is also an existentialist gesture that deals with the "essence" (Slovenian *bistvo*) of literature, painting, theatre, and life itself. Finally, the play is an expression of counter-cultural hippie behaviour and of being in the real world. By making life a game (or vice versa), young artists could escape the reduction to the functions of the utilitarian world of adults and their institutional demands in real or self-managed socialism and consumer capitalism.

The later work of the OHO group—to which Pogačnik, Matanović, Andraž Šalamun, Tomaž Šalamun and Nez contributed—was related to the elaboration of post-Duchampian practices and artistic movements such as Arte Povera and Anti-Form Art as well as Conceptual Art. They developed strategies that transform the artistic object from an article, item (*artikel*) into a spatial installation and a spatio-temporal event. Between 1967 and 1969, the OHO group produced a series of artworks that explored literal objects, materials, and their relationships in the spirit of post-Duchampian ready-mades and para-ready-mades, similar to examples of Pop Art commercial objects, Minimal Art specific objects, or the Process Art transformation of materials and human behaviour: Pogačnik's plaster casts entitled *Steklenice* (Bottles) from 1967; *Triglav*, a 1968 happening performed by David Nez, Milenko Matanović, and Drago Dellabernardina; Tomaž Šalamun's installation *Seno, koruzovina, opeke* (A Bale of Hay, Corn, and Bricks, 1969); *Streha* (Roof), Nez's installation from 1969.² OHO's handling of objects and materials of artistic and non-artistic origin was determined on the one hand by the general postulates of Arte Povera and Anti-Form Art, and on the other hand by a specific Reistic doctrine. Their approach to

² Among the most important exhibitions of the OHO group are *Pradedje* (Great-Grandfathers), Gallery of Contemporary Art, Zagreb, 1969; an exhibition in Atelje 69 – Museum of Modern Art, Ljubljana, 1969; *Prapradedje* (Great-Great-Grandfathers), Youth Forum Gallery, Novi Sad, 1969; an exhibition in the Youth Centre Gallery, Belgrade, 1969.

materials was based on a non-literal translation of phenomenological and existentialist concepts into the field of discursive and poetic structural models. It can be concluded from this that OHO reductionism, from the reistic return to “things themselves” to the conceptualist “dematerialisation of the artistic object,” corresponded to the literary and theatrical Minimalism of the late 1950s and 1960s, while it referred to American sculptural Minimalism (as an immanent critique of formalism), thus approaching post-minimalist tendencies of the late 1960s.

In 1970, the members of the OHO group developed a specific kind of conceptual art. Their conceptualist work was predominantly self-reflexive, i.e., self-analytical and introspective. This applied to relatively simple techniques of recording, conceptualising, and diagrammatically representing their perception of the world and the relationships within the group. In addition, self-reflection entered their verbalisation—linguistic representation—of physical or behavioural actions. In its later development, self-reflective explorations examined the various possibilities for action and their recording.

Conceptual diagrammatic structures replaced the production of objects and media experiments with books or periodicals, installations and processes. The group even conceived a special administrative form of presenting their self-reflexive artistic practice. On an A4 sheet of paper, they would provide a text or diagram that emphasised the phenomenal and conceptual order of the work. Documentary photographs recall spatio-temporal interventions and behavioural events. Their conceptual works have been called “projects” to refer to possible events or conditions that are not necessarily realised in the end.

A project or concept is thus a textual-diagrammatic representation of a possible physical phenomenality. It is an elementary conceptual representation through which a physical phenomenon gives way to a discursive structure that refers to this phenomenon. Such a strategy involves a “naïve” dematerialization of an artistic object. A potential or actual artistic object is replaced by a discursive description, specification, or draft, whereby the situation of direct perception is replaced by a mediated situation that is open to reading and conceptual reconstruction. Artistic works of this kind correspond to the general self-reflexive model of an artistic work about artistic work. In place of the word *delo* (‘work of art’) in the sense of a complete and sensually representable work, there is *projekt* (‘a project’) or *delo* (work as ‘labor’), which suggests the meanings of ‘something that is being worked on, something that has been worked on, something that is in the middle of being performed and conceptualized.’

With its productions, the OHO group embodied the opposition (OHO 225–226; 234–235) both to the existing modernist-existentialist painting of so-called *temni modernizem* (dark modernism; Brejc, *Temni* 35–39) and to the more commercialized production of socialist modernism from the Ljubljana school of graphic art to late Art Informel and socialist abstract monumental sculpture.

The act of OHO's radical departure from experimentalism in poetry and art and from pro-hippie and new left activism took place on 11 April 1971, when its members, together with partners and friends, moved to the village of Šempas near Nova Gorica (Brejc, "Obitelj" 19–20). At that time, they radicalized the "new sensibility" by moving it from the alternative urban youth culture to the alternative of a *third way* (see Pogačnik), i.e., introducing a social situation beyond the art field—life in a commune. The Šempas family represented a micro-and peaceful revolution of a utopian ecological-existential idealism that tried to invent an alternative way of living and performing sociality within the existing real or self-managed socialism. The idea was not to resist, but to offer the construction of otherness.

Neue Slowenische Kunst: A cynical phenomenology of power and the state between art and life modalities (1984–)

Neue Slowenische Kunst or NSK is a movement (Arns 13–82), i.e., a dynamic aggregate of alternative artistic groups and alternative institutions that has been active in Slovenia since the early 1980s. The world of political conflicts, economic crises, state and para-state conspiracies forms an important background for the artists and agents of the NSK movement. They use the actual social antagonisms as a means, i.e., "post-medium," to convey their intentions. From this perspective, the NSK movement appears as a simulacrum of the political traumas of the 20th century and as a critical artistic projection of the contradictions of the current age of crises and confrontations between life forms in territorialized states and de-territorialized flexible (infra-)structures of economic and political power.

As an artistic movement, NSK would not be possible in Eastern Europe and during the period of total control, surveillance, and punishment (i.e., real socialism with a brutal Stalinist-Communist face), but it could emerge in the "softer" or "liberal" version of real socialism as embodied in Yugoslav self-management, or in so-called Communism with a human face (cf. Britovšek et al. 113–197; Erjavec, "Neue" 137–

143). The NSK movement was able to appropriate and undermine dominant *icons* of totalitarianism precisely in the reformist milieu, which sought a way away from socialism and beyond. This was possible because such a milieu pursued an internal post-political deconstruction of the traumatic taboos of Stalinism instead of confronting and rejecting the socialist system in the way desired by right-wing and traditionalist Eastern European dissidents (e.g., Aleksandr Solzhenitsyn) or, on the other hand, by radical Western neo-avant-gardists (e.g., Fluxus, Situationism, Actionism, New Tendencies, Conceptual Art) inspired by the utopian ideas of permanent social progress and liberal emancipation. Nevertheless, NSK also opposed the dominant line of Western *soft* and *eclectic* postmodern art, ranging from transavantgarde and neo-expressionism to anachronism, or Bad Painting: “The group IRWIN acted, in fact, in diametrical opposition to postmodern manifestations” (Iles, n. pag.).

In its artistic, cultural, and social interventions, NSK differed from the art of the Russian Perestroika period, i.e., the trend building on the fascination with the affinities and differences between Soviet Socialist Realism and North American Pop Art. NSK also differed significantly from Chinese “Cynical Realism,” Polish “Blasphemous Art,” and Central Asian “Conceptualism” in its broad field, which includes everyday culture, retro music, theatre, video productions, design, philosophy, theory, and various forms of cultural activism. The NSK group rejected the modernist optimistic and utopian platforms of ideal creative disciplines and cultural cohesion. The critique of “Enlightenment” idealism and rationalism was at the heart of the NSK movement. The music group Laibach was founded in 1980 in the mining town of Trbovlje, while the visual arts group IRWIN started in 1983 in Ljubljana. They initially participated in Ljubljana’s alternative post-punk scene, which was organized around actions in clubs, graffiti art, student magazines, punk, new wave, electronic music, and underground radicalism (Erjavec and Gržinić et al. 88–107). In the 1980s they became recognized protagonists of Slovenian alternative culture, together with the band Borghesia, the club Disco FV, Ana Monroe Theatre, the weekly newspaper *Mladina*, and the Ljubljana School of Psychoanalysis.

In this context, NSK aimed to politicize the everyday and undermine the political canon. Thus, the group Laibach expressed its attitude to politics in ambiguous ways, including the following prominent self-referential statements: “Politics is the highest and most comprehensive art, and we who create contemporary Slovenian art consider ourselves politicians” (NSK 23) and: “He who has material power has spiritual

power, and all art is subject to political manipulation, except for that which speaks the language of that very manipulation” (NSK 23). The cultural, artistic, and implicitly theoretical consequences of NSK practices were directed towards a complex and non-linear subversion of the idealized scheme of modernist art’s autonomy; instead, the NSK movement sought to put art back at the center of people’s dramatic struggle for life and their everyday derailments.

Retro-Avant-Garde or Retro-Garde is a critical concept based on the discursive, affective, and activist field of Laibach’s and NSK’s practices of the 1980s. Its original basis was an anti-modernist and eclectic combination of anachronistic totalitarian models of Socialist Realism, fascist, and Nazi art with avant-garde practices ranging from Malevich’s Suprematism to Duchamp’s ready-mades. A characteristic example of NSK’s appropriation of the neo-avant-gardes within a national culture is *Svoji k svojim: Irwin – Oho* (Birds of Feather), a 1985 series of paintings depicting live actions previously carried out by the group OHO (see Zinaić 139). The terms *retrogarda* (Retro-Garde) and *ret-roavanguardia* (Retro-Avantgarde) denote the reversal of the modernist concept of avant-garde. With their prefix retro, retro-garde and retro-avantgarde suggest an active, transgressive interest in the past and an intervention in the “symbolic capital” of memory, i.e., the effects of past traumas on the present and future. The retro-garde is a formation that takes up, appropriates, and problematizes cultural and political images and identities of the past from a contemporary perspective. The appropriation has the character of a cynical (Žižek 100–129) deconstruction or subversion of undeniable political truths.

Another case of transgression is the NSK state. When the Republic of Slovenia proclaimed independence on 25 June 1991, Slovenian society was constituted for the first time by an independent nation state. The situation of becoming a state spurred the NSK movement to initiate and implement complex projects dealing with the phenomenology of state and statehood. The notion of the state as an object, i.e., project, order, situation, event, and effect, attracted NSK and influenced its examination of the state existing in time rather than the territoriality of contemporary states: “In the year 1991 NSK has been re-defined from an Organisation to a State. A state in time, a state without territory and national borders, a sort of ‘spiritual, virtual state’” (NSKSTATE.COM).

The violent disintegration of Yugoslavia was accompanied by a brutal inter-ethnic struggle for the territories of the emerging nation states. Territorial struggles proved to be critical in most other post-socialist

states as well, especially in those that emerged from the disintegration of USSR. National-territorial, geographical, and symbolic fetishism was typical for the transition from real socialism to post-socialism. The response of the NSK movement to “territorial fetishism” was the construction of its fictional state (Vilić 9–18) that exists only in time.

The project began with the opening of the NSK embassy in Moscow in 1992, a kind of Suprematist metaphysical performance: the concept of the spatial determination of states was replaced by the locating of a state in time, outside of geographical space. Instead of the current geography of planetary space divided among states, NSK proposed “geography of time” (Čufer and IRWIN). Like most NSK concepts, the concept of geography of time was ambiguous and multi-referential. It oscillated between literal comprehensibility and conspiratorial fictionality. First, it was a reaction to the post-socialist state-forming territorialization of the ex-Yugoslav geographical and geopolitical space. Secondly, it reacted to the dematerialization of the state by transforming the state territory into a temporary neoliberal social relationship and state operations, symbolically marked by coats of arms, embassies, flags, passports, stamps, citizenship, army, or political rituals. These divergent examples illustrate the complexity of the production and post-production that the global administration of the symbolic potentials of the immaterial-temporal NSK state requires. Such systems and state instrumental functions became a productive medium of the group IRWIN and the NSK movement. They showed how the political and economic matter of global contemporaneity could be transformed into a fictional domain of artistic appropriation, re-examination, and problematization through projects that tested the “state” as a new artistic post-medium.

A comparison: OHO vs. NSK

The group OHO and the NSK movement were similar in that they both emerged in a dynamic relationship with the coexisting alternative culture and pursued a critique of the local and global cultural formations prevailing at the time. In the case of OHO, the alternative culture they identified with was the hippie culture of the 1960s and the youth movements; their background was also Slovenian-Yugoslav socialist culture and Western liberal and international culture during the Cold War. In the case of NSK, the alternative culture they identified with was punk and post-punk; in a broader sense, they drew on the culture

of late socialism, the transitional period, and Slovenian nation-state building. OHO unfolded its “revolutionary potential” within a soft, ecologically oriented, and esoterically organized alternative world of the youth, which resisted the promises of the society of abundance. NSK unfolded its “revolutionary potential” amidst intensifying antagonisms (local and global, political, economic, and cultural), and the aggressive audio-visual rhetoric of cynical punk.

The group OHO and the NSK movement presented complex organizations through which they became active carriers of culture and life. The group OHO constructed its metaphysical “OHO-Man,” which was a synthesis of the individual possibilities of the group members: “A characteristic of our group is that each of its members performs his or her role within a combined spectrum that ranges horizontally from rationalism to intuitionism and vertically from systematicity to sensibility, and I think that these different roles could even be expressed in percentage points for each member of the group” (Denegri and Tomić 8). The OHO-man is a construct of an imagined subject that reontologizes the unique possibilities of the individual members and establishes a collective subject that transcends bodily reality. In contrast, the NSK movement emerged from a network of alternative and independent art institutions such as Laibach (music), IRWIN (painting), Gledališče sester Scipion Nasice (Scipion Nasice Sisters Theatre; theatre and performance), Novi kolektivizem (New Collectivism; design), Retrovision (video and television), and the Department of Pure and Applied Philosophy (theory and philosophy). While OHO projected a metaphysical subject, NSK projected an institutional network endowed with a proto-corporative character.

The group OHO and the NSK movement shared their fundamental critique and rejection of the artistic and aesthetic culture prevailing at the time. In the case of OHO, it was their rejection of the modalities of moderate socialist modernism (especially the aestheticism of the Ljubljana School of Graphic Arts) prevailing in Slovenian and Yugoslav self-management in the 1960s. NSK rejected the modalities of the same moderate modernist tradition that came to a deep crisis in the 1980s; it also rejected the eclectic international post-modernism of the transavantgarde and neo-expressionism.

WORKS CITED

- Arns, Inke. *Neue slowenische Kunst, NSK: eine Analyse ihrer künstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien*. Regensburg: Museum Ostdeutsche Galerie, 2002.
- Brejč, Tomaž. *OHO: 1966–1971*. Ljubljana: Študentski kulturni center, 1978.
- Brejč, Tomaž. "Obitelj u Šempasu." *Nova umjetnička praksa 1966–1978*. Ed. Marijan Susovski. Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978. 19–20.
- Brejč, Tomaž. *Temni modernizem: slike, teorije, interpretacije*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1991.
- Britovšek, Marjan, et al. "Prispevki k analizi stalinskega pojava." *Problemi – Razprave* 16.177–180 (1978): 113–197.
- Čufer, Eda, and IRWIN. "Concepts and Relations (1992)." *IRWIN: Zemljopis vremena = Geography of Time*. Umag: Galerija Dante Marino Cettina, 1994.
- Denegri, Ješa, and Biljana Tomić, eds. *Dokumenti o post-objektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968–1973*. Beograd: Salon Muzeja savremene umetnosti, 1973.
- Erjavec, Aleš. "Neue Slowenische Kunst – New Slovenian Art: Slovenia, Yugoslavia, Self-Management, and the 1980s." *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicised Art under Late Socialism*. Ed. Aleš Erjavec. Berkeley: University of California Press, 2003. 135–174.
- Erjavec, Aleš, and Marina Gržinić. *Ljubljana, Ljubljana*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991.
- Gržinić, Marina, et al. *Irwin: Zemljopis vremena = Geography of Time*. Umag: Galerija Dante Marino Cettina, 1994.
- Hall, Stuart, and Tony Jefferson. *Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Routledge, 2003.
- Iles, Chrissie. "Perceptual Present." *Irwin*. London: Riverside Studios, 1987. N. pag.
- Kermauner, Taras. *Eseji i kritike*. Beograd: Narodna knjiga, 1978.
- Lotringer, Sylvère, and Antonio Negri. "A Revolutionary Process Never Ends." *Artforum* 46.9 (2008). Web. <<https://www.artforum.com/print/200805/sylverelotringer-and-antonio-negri-19958>>
- Marcuse, Herbert. *An Essay on Liberation*. Boston: Beacon Press, 1969.
- NSK. "Neue Slowenische Kunst" (special issue). *Problemi* 23.6 (1985).
- NSKSTATE.COM. "NSK State." Web. 9 March 2008. <<https://web.archive.org/web/20080309181738/http://www.nskstate.com/state/state.php>>
- OHO. "Članovi grupe OHO" (interview). *Treći program* 2.4 (1970): 225–235.
- Pogačnik, Marko. "Umetnost treće svetlosti." *Katalog* 143.3 (1977): n. pag.
- Šuvaković, Miško. *The Clandestine Histories of the OHO Group*. Ljubljana: Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., 2010.
- Vilić, Nebojša, ed. *State – Irwin*. Skopje: 359^o – Network for Local and Subaltern Hermeneutics, 2000.
- Zabel, Igor, ed. *OHO: Retrospektiva*. Ljubljana: Moderna galerija, 1994.
- Zinaić, Milan, ed. *Neue Slowenische Kunst*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1991.
- Žižek, Slavoj. *Filozofija skozi psihoanalizo*. Ljubljana: Analecta, 1984.

Med novo občutljivostjo in transgresijo: slovenske alternativne umetniške prakse – OHO in NSK

Ključne besede: umetnost in družba / slovenska umetnost / neoavangarda / postavangarda / retroavangarda / konceptualna umetnost / politika / revolucija / OHO / Neue Slowenische Kunst

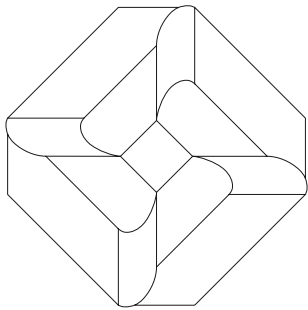
Članek primerja strateške pesniške in politične podobnosti oziroma razlike med konteksti neoavangardne in retroavangardne prakse v povezavi z estetskimi, umetniškimi in kulturnimi revolucijami. Sopostavim dva revolucionarna potenciala in učinka njenega udejanjanja: utopije in projekcije mednarodne revolucije, ki se nanašajo na »novo senzibilnost« in enotnost »umetnosti in življenja« (v letu 1968), ter več projektov in praks, ki spodkopavajo totalitarne sisteme, od punkovskega cinizma do nacionalnih revolucij leta 1989, ki so strmoglavile realsocializem v vzhodni in srednji Evropi. V primerjalni razpravi se osredotočam na dva konkretna primera v slovenski umetnosti in alternativni kulturi, pri čemer poudarjam položaj »eksperimentalne poezije«, »nove senzibilnosti« in »konceptualne umetnosti« skupine OHO, ki deluje med letoma 1966 in 1971, ter stališče »političnega cinizma« in »retro-avangardne umetnosti« v gibanju Neue Slowenische Kunst, ustanovljenem leta 1984.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 7.01(497.4)"1968/1989"

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i3.04>

Razprave / Articles



Kralj mučenik in sproščena opatinja: dva netipična svetnika iz istega družinskega gnezda

Alenka Divjak

Center biotehnike in turizma Grm Novo mesto, ul. Slavka Gruma 66, 8000 Novo mesto
<https://orcid.org/0000-0002-6531-6714>
alenka.divjak@arnes.si

Članek primerja dva svetnika, člana kraljevske družine v anglosaškem kraljestvu Northumbriji, brata in sestro, sv. Oswalda, kralja mučenca, in sv. Aebbe, opatinjo. Članek razpravlja tudi o začetnih zadržkih Cerkve v Northumbriji glede vzpostavitve kulta sv. Oswalda (634–642), za kar si je prizadevala Oswaldova družina ob podpori prebivalstva. V nasprotju z Oswaldom, ki je bil kljub globoki vernosti izrazito vpet v posvetno življenje, je bila njegova (pol)sestra Aebbe (ok. 615–683) dejavna kot opatinja in ustanoviteljica samostanske skupnosti v Coldinghamu (današnja južna Škotska). Zavzemanje za Oswaldov kult se je začelo že v prvih letih po njegovi smrti, medtem ko se je Aebbin kult začel uveljavljati šele v dvanajstem stoletju, toda drugače kot sv. Oswald Aebbe ni nikoli dosegla mednarodne prepoznavnosti, vseeeno pa je bila zelo cenjena krajevna svetnica zaradi ozdravitvenih čudežev.

Ključne besede: cerkvena zgodovina / krščanstvo / 7. stoletje / Northumbrija / redovništvo / svetniki / sv. Oswald iz Northumbrije / sv. Aebbe iz Coldinghama

Sv. Oswald iz Northumbrije – težavni začetki in trajni uspeh

Pokristjanjevanje Anglosasov, prednikov današnjih Angležev, je brez dvoma osrednji dogodek v zgodovini Anglije. Krščanstvo je prineslo med Anglosase vrsto pomembnih gospodarskih, pravnih in kulturnih inovacij (Turner in Fowler 249–263) in jih trajno povežalo z antično-krščansko civilizacijo, zlasti z Rimom kot duhovnim središčem krščanske civilizacije na evropskem Zahodu (Pengelly 67–68). Uspešno pokristjanjenje anglosaške Anglije v sedmem stoletju je v pomembni meri zasluga kraljevskih družin, ki so tedaj vladale različnim anglosaškim kraljestvom, in sicer Northumbriji, Merciji, Vzhodni Angliji, Kentu, Essexu, Sussexu in Wessexu. Vladarji anglosaških kraljestev so si s svojim sodelovanjem s Cerkvijo in papeštvom povečali ugled in utrdili prevlado (Swanton 9–11),

Cerkev pa je v zahvalo za podporo mnoge člane kraljevskih družin razglasila za svetnike.

Cerkev na splošno ni imela težav z vzpostavljanjem kulta svetnic, ki so izvirale iz anglosaških kraljevskih rodbin. Mnoge med njimi so bile vdove, ločenke, neporočene hčere in druge sorodnice, ki so se odrekle posvetnemu življenju in se odločile za redovništvo, s čimer so zadostile cerkveni zahtevi po odpovedi posvetnemu življenju kot nujnemu pogoju za sanktifikacijo. Svetost njihovih moških sorodnikov pa je predstavljala za Cerkev trši oreh. Če se je kateri med njimi umaknil v samostan ali postal puščavnik, je vsaj v teoriji ustrezal tipu Antona Puščavnika in Martina iz Toursa, ki sta bila znana asketa in sta se prav tako umaknila iz posvetnega življenja. Njuni *življenji* sta služili kot model za mnoga druga *življenja svetnikov, vitae*, mož in žena, ki sicer niso umrli mučeniške smrti, ker so že živeli v dobi po letu 313, ko je bilo preganjanje kristjanov dejansko ustavljeno, krščanska vera pa vedno vplivnejša, so se pa popolnoma predali religioznemu življenju. Ker so živeli asketsko in odmaknjeno, so veljali za duhovne junake.

Tudi med anglosaškimi vladarji in moškimi člani kraljevskih družin so se našli taki, ki so se odločili za meništvo, toda svetniki so – presemetljivo in v nasprotju s hagiografsko teorijo – postali le redki med njimi. Duhovščina je bila namreč v praksi zadržana do tovrstnih abdikacij, ker je razumela pomen močnih vladarjev za razvoj in obrambo dežele (Stancliffe 157–158). Toda še bolj je bila Cerkev zadržana do ideje, da bi razglašala za svetnike vladarje, ki so padli v boju proti poganom. Podoba vladarja mučenca svetnika, ki doseže svetništvo na bojnem polju, pa čeprav v boju proti nevernikom, je za Cerkev brez dvoma predstavljala zadrego in neprijetno novost. Ti vladarji so bili v trenutku smrti kljub svojim krščanskim vrlinam še vedno laiki in pripadniki posvetnega sveta in jim svetništvo po tedanjih merilih Cerkve preprosto ni pripadalo.

Cerkveni pomisleki glede kraljev mučencev so prišli do izraza zlasti v začetni fazi vzpostavljanja kulta sv. Oswalda iz Northumbrije, najbolj znanega anglosaškega svetnika doma in v tujini. Noben drug anglosaški svetnik ni dosegel podobne ali enake prepoznavnosti niti na Otoku niti na Kontinentu in prav tako ni kult nobenega med njimi doživel toliko preobrazb v teku časa in pokazal toliko trdoživosti in vsebinske prožnosti. Toda sam proces sanktifikacije sv. Oswalda ni potekal gladko in ravno v Northumbriji je prišlo do prelomne inovacije na področju kulta svetnikov, ki pa je ni sprožila Cerkev, temveč Oswaldova družina, potomci kralja Ide iz Bernicije (447–559), tj. Idingi, ki so vzpostavili kult sv. Oswalda (634–642), kralja mučenca,

ki je padel v boju proti poganom, in to – v začetni fazi – mimo Cerkev in ob podpori prebivalstva.

Najobsežnejši in najstarejši zapis o sv. Oswaldu se nahaja v *Cerkveni zgodovini ljudstva Anglov* (*Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*; okrajšano HE) ki jo je v prvi tretjini osmega stoletja napisal Beda Venerabilis (Častitljivi) (673–735), menih in učenjak iz samostana Jarrow v Northumbriji. Podatki o Oswaldu so zbrani zlasti v tretji knjigi, zapis o razširitvi njegovega kulta na Irsko in Frizijo ob koncu sedmega stoletja pa se nahaja še v četrti knjigi (HE 4.14) in vsi ti podatki, povezani med sabo v smiselno celoto, podajajo naslednjo sliko. Oswald, sin umorjenega northumbrijskega kralja Æthelfritha z materjo Acho in sorojenci okoli 616 odide v izgnanstvo na sever Britanije, v gelsko kraljestvo Dalriado, ki je obsegalo del današnje zahodne Škotske in severne Irske, kjer se s svojo družino pokristjani, nauči irsko in se duhovno poveže z irskimi menihi na otoku Ioni, duhovnem središču irskega krščanstva na Otoku. V domovino se vrne po smrti materinega brata Edwina, leta 633, ki se je v času svoje vladavine leta 627 pokristjanil skupaj z družino, dvorom in prebivalstvom, toda po njegovi smrti v bitki proti združeni koaliciji poganskih Mercijcev in krščanskih Britancev (Valižanov) je kraljestvo zapadlo v poganstvo. Leto dni pozneje je Oswaldu v znani bitki pri Heavenfieldu uspelo premagati valižanskega vladarja Cadwallo, ki je leto dni prej v zavezništvu z mercijskim kraljem Pendo povzročil Edwinov poraz. Oswald vzpostavi svojo oblast in, kar je še pomembnejše, v deželo pokliče irske menih z otoka Ione, ki jim podari otoček Lindisfarne v bližini Bamburgha, svoje prestolnice, kjer irski menihi postavijo znani samostan in vzpostavijo sedež škofije za celotno kraljestvo. Oswald ponovno pokristjani deželo in učinkovito vlada, dokler ne pade v bitki pri Maserfeldu leta 642 proti mercijskemu kralju Pendi, star 38 let.

Oswalda je nasledil mlajši brat Oswy (642–670), ki se je po Oswaldovi smrti znašel v občutnih težavah, vendar je bil kos položaju in je uspešno obvladal vse svoje notranje in zunanje sovražnike. Leto dni po bitki pri Maserfeldu je Oswyju uspelo najti bratovo glavo in roke, ki jih je kralj Penda po bitki nataknil na kole. Glavo je preselil v Lindisfarne, roke pa v kraljevsko rezidenco v Bamburghu, kjer so zgradili cerkev sv. Petra in vanjo namestili dragocene relikvije. Oswaldovo truplo je bilo kasneje, v sedemdesetih ali osemdesetih letih sedmega stoletja, pokopano v samostanu Bardney Minster v Lindesyju v Merciji na pobudo kraljice Osthryth, Oswyjeve hčere (Bintley 171–181).

Oswy je pri vzpostavitvi kulta oral ledino in postavljaj na glavo ustaljene hagiografske predstave. Poraz v bitki je tradicionalno veljal za

sramoto, razen tega je bil Oswald obglavljen, njegovo truplo pa razsekano na kose, kar je bila v anglosaški dobi usoda usmrčenih kriminalcev. Za nameček, kriminalci niso bili pokopani na cerkvenih pokopališčih, tako da je tudi po smrti med njimi in običajnimi smrtniki vladala občutna fizična in duhovna razdalja. Vseeno je Oswyju uspel veliki met. Kljub Oswaldovemu porazu in poniževalnemu ravnanju z njegovimi posmrtnimi ostanki, ki so si ga privoščili zmagoviti Mercijci, mu je uspelo bratov poraz spremeniti v bleščečo moralno zmago, brata pa iz poraženca v kralja mučenca, ki je padel v borbi proti poganom (Dyson 42–43), kar je bila inovativna in drzna propagandna poteza. Prvič se je namreč zgodilo, da je bil vladarjev poraz po zaslugi energičnega in sposobnega sorodstva spremenjen v veličastno duhovno zmago (glej Damon), ki je premaganemu vladarju prinesla status svetnika, njegovi družini pa ugled brez primere. Tudi običajni ljudje so ne samo sprejeli Oswaldov kult za svojega, ampak so dejavno pripomogli k njegovemu razvoju z obiskovanjem in čaščenjem krajev, ki so bili povezani z njim. Zdravilne moči so pripisovali zlasti dvema krajema, povezanim z Oswaldom, Heavenfeldu, kjer je vladar dosegel sijajno zmago na začetku svoje vladavine, in Maserfeldu, kjer je zgubil življenje (Runstedler 13–15).

Toda Cerkev je bila zadržana (Thacker 98–99), ker jo je skrbelo, da bi se z razglasitvijo Oswalda za svetnika obnovile predkrščanske predstave o božanski naravi vladarjev, ki so v poganski dobi veljali za potomce Wodena in drugih germanskih bogov (Moisl 215). Z uveljavitvijo čaščenja kraljev svetnikov bi si utegnile kraljevske družine namreč povrniti svojo božansko-polbožansko naravo, ki so jo izgubile s pokristjanjenjem. Cerkev je vzpodbujala miselnost, da so vladarji Kristusovi predstavniki na Zemlji, nikakor pa ni hotela priznati svetniškega položaja vladarju, bojevniku, ki je bil do zadnjega trenutka vpet v posvetno življenje in je padel v bitki, pa čeprav proti poganom.

Istočasno so Cerkev v Northumbriji vznemirjali studenci in vodni izviri, ki so imeli pomembno vlogo v poganskem svetu (Cubitt 57, 61), kar je prišlo do izraza tudi v Oswaldovem primeru. Prav tako je Cerkev skrbelo dejstvo, da je bil Oswaldov kult poseben v tem smislu, da njegovi telesni ostanki niso bili pokopani na enem samem mestu, temveč so različni deli njegovega telesa počivali v različnih samostanih (Rollason 81). Tovrstni način pokopa je vzbujal nelagodje v srednjeveški Angliji, kjer so številni samostani gradili svojo prepoznavnost kot varuhi domnevno celovitih in nerazpadlih teles svetnikov. Anglosasi so glede pokopa umrlih spoštovali rimsko pravo, ki je poudarjalo in varovalo telesno integriteto umrlih, kar je bilo v skladu z vrednotami evropskega Zahoda (Rollason 80).

Skrb pa je vzbujala tudi odsekana Oswaldova glava. Glave odsekanih sovražnikov so bile namreč fetiš v germanski in keltski mitologiji (MacKenzie 144–147). To pojasnjuje, zakaj so menihi v Lindisfarnu Oswaldovo glavo sprejeli, jo spoštljivo pokopali, niso pa je bili pripravljeni častiti kot relikvijo in tudi niso bili pripravljeni vzpodbujati kulta obglavljenega vladarja. Še bolj jih je verjetno zmotilo, da jim je Oswy izročil samo glavo, ne pa tudi rok, ki jih je dal pokopati v Bamburghu, dinastičnem središču Idingov (MacKenzie 154), s čimer je nedvomno ohranjal spomin na Oswaldovo bojevniško naravo.

Cerkev je začela mehčati svoje stališče šele v sedemdesetih letih sedmega stoletja, ko je bil ustanovljen samostan v Hexamu leta 674, v bližini Heavenfielda, in tedaj je kult začel dobivati bolj cerkvene poteze. Poudarek je bil zlasti na čaščenju križa, ki ga je Oswald postavil pred svojo zmagovito bitko s Cadwallo, in na čudežih, ki imajo izrazito meniški značaj, saj se dogajajo v samostanskem okolju med menihi in ne med navadnimi ljudmi tako kot v Maserfeldu. Če je Oswy brata bolj povezoval s Maserfeldom, krajem njegovega poraza in mučeništva, je bila Cerkev bolj naklonjena Heavenfieldu, prizorišču Oswaldove zmage, ki je imelo bistveno manj spornih poganskih potez (MacKenzie 178–179).

Toda do resnične sprave med vladarsko in cerkveno strujo je prišlo šele v začetku osmega stoletja, ko so se končali spori med kraljevsko rodbino in tamkajšnjim najvišjim cerkvenim predstavnikom sv. Wilfridom, ki se je zapletel v spore z Oswyjevim sinom in naslednikom Ecgfrithom (670–685), Ecgfrithovo drugo ženo Eormenburg in Ecgfrithovo sestro Osthryth. Ta sprava je ugodno vplivala na razvoj in razširjenost kulta sv. Oswalda ne samo v Northumbriji, ampak po celotnem Otoku, in ker so se Anglosasi ravno tedaj dejavno vključili v misijonarske dejavnosti na Kontinentu, ki jih je vzpodbuja družina frankovskih Karolingov, je Oswald že tedaj dosegel mednarodno prepoznavnost v samostanskih okoljih tedanje zahodne Evrope.

Historia ecclesiastica

Beda je bil tako kot njegovi nadrejeni prvotno zadržan do ideje o Oswaldu kot svetniku mučencu, ki pade na bojnem polju. Ne omenja ga v zgodnji verziji svoje *Martirologije*, v svoji *Chronica Maiora* pa pripiše glavne zasluge za začetek krščanstva v Northumbriji kralju Edwinu in škofu Pavlinu, ki je vodil pokristjanjevanje v Edwinovem času (Thacker 112–113). Beda je pripisal Oswaldu pomembno vlogo

šele v svoji *Cerkveni zgodovini*, ki je veličasten opis vzpona krščanstva v Angliji in kjer so predstavljeni vzorni vladarji, najvišji duhovniki in zglede opatinje, ki so bili vsi skupaj pionirji pri pokristjanjevanju Anglije. Ko je Beda premagal začetne zadržke do Oswalda kot svetnika mučenca, je predstavil v svoji *Cerkveni zgodovini* njegovo idealizirano podobo. To je očitno v mnogih segmentih, kjer kljub Bedovemu trudu prihajajo na dan stvarna dejstva, ki prikazujejo Oswalda v vlogi vladarja, ki je vladal v turbulentni dobi, v kateri je potekal neusmiljeni boj za preživetje. Prav tako je jasno, da Beda odobrava vojaške in vladarske sposobnosti posvetnih vladarjev, od katerih pričakuje, da bodo svojo vernost izživel v posvetnem življenju. Do vladarjev v najboljših letih in pri največji moči, ki so se umaknili v samostane, je imel učeni menih zadržke (Foot 25–51; Higham, »The Shaved« 11–12). Beda je bil kljub svoji zavezanosti samostanskemu življenju državotvoren (Burch 145), kar je med drugim potrdil s posvetitvijo svoje *Cerkvene zgodovine* kralju Ceolwulfu, ki je prišel na oblast leta 729 po izumrtju Oswyjeve linije.

Vladar in pokristjanjevalec

V *Cerkveni zgodovini* Oswalda odlikujejo pobožnost, ponižnost, radodarnost do revežev, vzdrževanje reda, uveljavljanje prava, razširjanje krščanstva in prijateljski odnosi s Cerkvijo. Beda zlasti hvali Oswaldovo vnemo pri razširjanju krščanstva. Ker Aidan, irski menih z Ione, ki je postal prvi škof v Lindisfarnu, tedaj še ni znal angleško, ga je Oswald spremljal po deželi in prevajal njegove pridige.

Cerkvena zgodovina tudi ohrani nepozaben prizor, ki slavi Oswaldovo darežljivost. Aidan in Oswald sedita skupaj za mizo za veliko noč, ko Oswald izve, da pred palačo čaka množica siromakov. Oswald jim da odnesti veliko srebrno posodo, polno hrane, in naroči, naj jo zdobijo na drobne kose in drobce razdelijo kot miloščino. Navdušeni Aidan se je dotaknil Oswaldove desne roke in izjavil, da naj ta roka nikoli ne strohni. Na tej točki je mogoče potegniti vzporednico med Oswaldom, ki da zdobiti srebrno posodo in njene fragmente razdeliti med množico, in sv. Martinom, ki prereže svoj vojaški plašč in ga deli z beracem (Mertens 10, 36–37), kar je verjetno eden najbolj ikoničnih prizorov vseh časov v zahodnoevropski hagiografiji.

Aidan je spremenil Oswaldovo roko v simbol darežljivosti in miroljubnosti, zapisi o Oswaldu, ki so nastali med Britanci (Valižani) in Irci v sedmem, osmem in devetem stoletju pa nas opozorijo še na drugi, namreč posvetni, vojaški in folklorni vidik Oswaldovih rok. Tako

valižanska *Historia Brittonum* iz začetka devetega stoletja omenja njegovo zmago nad Cadwallo, omeni tudi njegov poraz pri Maserfeldu, razen tega pa mu nadene vzdevek Belo/Bleščeče rezilo, ki simbolizira božanskost njegovega meča in s tem lastnikovo božansko moč, kar pomeni, da je bil Oswald junak keltskega folklornega izročila (Ziegler, »Through« §18). Različni irski anali pa še bolj očitno poudarjajo vojaški vidik Oswaldove osebnosti, ko beležijo njegovo sodelovanje v različnih spopadih med samimi Irci. Različni vladarji na Irskem so z izgnanim Oswaldom ravnali stanu primerno, istočasno pa so pričakovali, da jim bo gostoljubnost povrnil z vojaškim sodelovanjem (MacKenzie 71–78).

***Iustum bellum* (pravična vojna) in kralj mučenec**

Beda se osredotoči na dve Oswaldovi odločilni bitki: na njegovo zmago nad heretičnim britanskim kraljem Cadwallo pri Heavenfieldu leta 634 (HE 3.1 in 3.2) in na njegov poraz in smrt v bitki pri Maserfeldu leta 642 proti Pendi, poganskemu kralju Mercijcev. V opisu bitke pri Heavenfieldu Beda poudari sovražnikovo številčno premoč in ustvari prizor, brez katerega si ni mogoče predstavljati nobenega zapisa o sv. Oswaldu. Oswald namreč s spremljevalci postavi križ na večer pred bitko in se z molitvijo pripravi na spopad. To je strokovnjake vzpodbudilo, da so potegnili vzporednice med Oswaldom in cesarjem Konstantinom, ki mu je bilo pred znamenito bitko pri Milvijskem mostu leta 314 v sanjah napovedano, da bo zmagal v znamenju križa (Bintley 178–179). Razen tega je Beda predstavil Oswaldovo zmago pri Heavenfieldu kot pravično vojno, *iustum bellum*, koncept, ki sta se ga poslužili celo taki cerkveni avtoriteti, kot sta bila sv. Avgustin iz Hipona (354–430) in milanski škof Ambrozij (†397), da sta z njim upravičila uporabo vojaške sile pri kristjanih (Hare, *Christian* 20–23; cf. Cross 270–273; Hill 57–80). Cadwalla je napadalec, tujec, ki zasede in pustoši Northumbrijo in njene prebivalce obravnava kot premagano ljudstvo. Cadwalla je sicer kristjan, toda pripadnik keltskega krščanstva, ki ga je Beda zavračal kot krivoverskega. Bitka proti takemu nepri-dipravu je stvar časti.

Ob tem se pojavi vprašanje, ali je imel Oswald v resnici tako maloštevilno vojsko, kot trdi *Cerkvena zgodovina*, ali gre v tem primeru za hagiografski prijem. Težko je verjeti, da bi se Oswald lotil ponovnega osvajanja svojega kraljestva brez ustrezne politične, vojaške in tudi duhovne podpore, pri čemer je potrebno imeti v mislih otok Iono, najvplivnejšo izpostavo irskega krščanstva na Otoku. Da so imeli Irci v resnici velika

pričakovanja glede Oswaldovega ponovnega vzpona na oblast, je razvidno iz *Življenja sv. Kolumbe (Vita sancti Columbae)*, ki je nastalo bodisi ob koncu sedmega ali v prvih letih osmega stoletja in kjer je zabeležena zanimiva epizoda. Oswaldu se v noči pred bitko v sanjah prikaže sv. Kolumba (521 – 597), ustanovitelj samostana na Ioni, poleg sv. Patricka in sv. Brigid najslavnejši irski svetnik, in mu obljubi zmago (Reeves, 1. knj., 1. pogl.). Ker Oswaldu Kolumba podari zmago, ga s tem zaveže sebi in Ioni in s tem Irski, kajti tisti, ki podari vrednejše darilo, po irski tradiciji dobi moč nad obdarovancem (MacKenzie 183–184).

V nasprotju z Oswaldovo zmagovito bitko pri Heavenfeldu je bila Oswaldova poslednja bitka pri Maserfeldu, v kateri se je soočil s Pendo iz Mercije, za Bedo trd oreh. Poraz krščanskega vladarja v bitki proti poganom je bil za Cerkev nedvomno vir zadreg in tudi Beda ne more skriti nelagodja, zaradi česar je njegov zapis o bitki marsikdaj nejasen. Če se ve, da je bitka pri Heavenfeldu potekala globoko v Northumbriji, je lokacija Maserfelda nejasna. Po najpogostejši razlagi je Maserfeld Oswestry na valižanski meji, v današnjem Shropshiru na zahodu Anglije, po drugi razlagi pa v Lindseyju v osrednji Angliji, na ozemlju, za katero sta tekmovali Northumbrija in Mercija s spremenljivo srečo, dokler ni Lindsey leta 679 dokončno pripadel Merciji. Vsekakor Oswald ni padel znotraj meja svojega kraljestva in njegov globok vpad na tuje ozemlje (Damon §13) je težko opredeliti kot obrambno in pravično vojno. Roko na srce, tega Beda nikjer ne trdi in pri poročilu o bitki ga zapusti običajna natančnost. Ne pove namreč, kaj je Oswald počel na sovražnikovem ozemlju in zakaj je sploh prišlo do vojne, namesto tega pa pripiše Oswaldu v njegovih poslednjih trenutkih vedenje, ki ga povezuje z mučeniki in njihovim odklanjanjem vojaškega nasilja. Beda trdi, da je Oswald ob spoznanju, da je smrt blizu, molil za duše svojih vojakov. S tem se ustvari vtis, kot da se Oswald v svojih poslednjih trenutkih sploh ni hotel več boriti, ampak se je preselil iz območja vojaškega v območje duhovnega.

Tu je ponovno mogoče opaziti povezavo s sv. Martinom (316–397), ki je bil svoj čas vojak, kar so mu nasprotniki v Cerkvi radi oponašali. Sulpicij Sever, njegov prvi biograf, je zato poskušal karseda oslabiti vojaški element v svoji biografiji o sv. Martinu. Tako je podaril, da je Martin stopil v vojsko pri petnajstih letih proti svoji volji in da se je dokončno uprl vojaški službi v času Julijana Odpadnika (361–363). Tedaj je prišlo do čudeža. Ker se Martin ni hotel boriti proti sovražni vojski, je bil zaprt. Da bi zavrnil obtožbo strahopetnosti, se je bil pripravljen sam soočiti s sovražno vojsko, vendar brez potrebe, ker so sovražniki sami zaprosili za mir (Francese 4. pogl.).

Na dlani je, da za Bedo Oswaldova poslednja bitka predstavlja vir zadreg. Kralj, ki postane mučenec, ker pade v bitki, pa čeprav s pogani, mu pač ne gre v račun. Tudi ni jasno, za čigave duše je Oswald pravzaprav molil, za duše svojih ali tudi mercijskih vojakov (Damon §15). Bedov zapis o bitki daje slutiti, da je bilo v resnici težko narediti svetnika mučenca iz kralja, ki je bil znan po svojih vojaških uspehih, saj je bil poimenovan Bretwalda, vladar nad celotno Britanijo (HE 3.6). Bilo je lažje opisati Oswalda kot vzornega vladarja, v slogu vrlih vladarjev iz Stare Zaveze, ki skrbi za svojo državo in njene prebivalce (Burch 148–149), kot pa mučenca, ki odklanja telesno, vojaško nasilje in daje prednost duhovnemu boju. Opis bitke daje slutiti, da je imel Beda težavo, ko je poskušal spraviti na skupni imenovalc dve nasprotujoči si načeli: mučenec, ki zavrne vojaško nasilje in ne more sovražiti nasprotnikov, in vladar, ki širi meje svojega kraljestva, katerega blaginja je bila življenjsko odvisna od vladarjevih dosežkov na bojnem polju.

Aebbe (ok. 615–683) – opatinja, tesna sorodnica kronanih glav in prijateljica škofov

Beda nikakor ne podaja Oswaldovega življenjepisa v celoti, ker ga zanimajo izključno tista Oswaldova dejanja, ki so pripomogla k vzponu krščanstva med Anglosasi. Toda kljub temu da lahko na osnovi njegove *Cerkvene zgodovine* samo približno rekonstruiramo Oswaldovo življenje in delo, je poročilo o Oswaldu vseeno presenetljivo podrobno v primerjavi z Bedovim zapisom o Oswaldovi edini sestri Aebbe. Beda Aebbe v svoji obsežni *Cerkveni zgodovini* omeni samo dvakrat, in sicer v svoji četrti knjigi. Prvič jo omeni kot opatinjo Coldinghama, kjer je opravljala noviciat prva Ecgfrithova žena, sv. Eteldreda, najbolj znana angleška svetnica vseh časov (HE 4.19), drugič pa poda nekaj namigov o Aebbinem neprimernem vodenju omenjenega samostana, ki ga je sama ustanovila (HE 4.25).

Po Bedovih namigih sodeč, Aebbe samostana ni vodila dovolj odločno, zato se je v njem razpasla nedisciplinarnost in po njeni smrti je samostan pogorel in ga niso več obnovili. Coldingham je bil tako imenovani dvojni samostan, sestavljen iz dveh ločenih skupnosti redovnikov in redovnic, ki jima je načelovala ista opatinja. Beda namiguje, da ni šlo samo za lagodno in razkošno življenje in zanemarjanje bogoslužja, temveč tudi za spolne odnose med redovniki in redovnicami. Beda sicer poudari, da je bila Aebbe sama osebno poštena in brez greha in da je samostan pogorel šele po njeni smrti. Propad samostana je

opatinji napovedal menih Adomnan, eden od članov skupnosti. Svarilo je za nekaj časa zaleglo, toda kmalu je življenje v samostanu spet teklo po starih tirnicah in po Aebbini smrti je samostan doživel svojo usodo.

Zanimivo je, da Beda o Aebbe razen teh dveh drobcev ne pove ničesar več v svoji *Cerkveni zgodovini*, toda kljub kriптиčni naravi svojih dveh zapisov le sporoči pomemben podatek. Aebbe je bila teta kralja Ecgfritha, v svojem *Življenju sv. Cuthberta*, ok. 721, ki je bil poleg Oswalda najpomembnejši svetnik na angleškem severu, pa še doda, da je bila Aebbe (pol)sestra kralja Oswyja (»soror uterina regis Oswy«; Colgrave, *Two Lives* 188–189). To se prevaja kot polsestra po materi, vendar v Aebbinem primeru ta podatek ni nikjer pojasnjen. Sv. Cuthbert (ok. 634–687) je bil silno priljubljen med vsemi sloji northumbrijske družbe, prav tako se ni izogibal stikom z visoko družbo, kjer so imele kraljevske opatinje zelo pomembno vlogo (Campbell 10–11), kar vsaj deloma pojasni razširjenost in trdoživost njegovega kulta. Aebbe ga je povabila v Coldingham, svetnik je njeno vabilo sprejel in ostal v samostanu nekaj dni. Zanimivo je, da v zapisu ni namigov, da bi bilo s samostanom kaj narobe, večina zapisa o njegovem bivanju v samostanu je namreč namenjena čudežem, do katerih je prišlo v času svetnikovega obiska.

Podobno pripoved podaja tudi anonimno *Življenje sv. Cuthberta*, ki je nastalo v Lindisfarnu okrog leta 700. Tudi tu Cuthbert obišče Coldingham in tudi tu je poudarjeno, da ga je povabila Aebbe, o kateri *Življenje* ne pove, da je bila v sorodu z Oswyjem, poda pa podatek, da je bila vdova, vendar brez dodatnih pojasnil (Colgrave, *Two Lives* 80–81). Prav tako ni rečeno, da bi Cuthbert karkoli kritiziral v samostanu, glavina prostora je tako kot pri Bedi tudi tu namenjena že prej omenjenim čudežem. Aebbe pa je omenjena še v *Življenju sv. Wilfrida* (začetek osmega stoletja), kjer je prikazana v zelo pozitivni luči kot zaveznica škofa Wilfrida. Ona je bila namreč tista, ki je leta 681, na višku spora med kraljem in škofom, prepričala svojega nečaka kralja Ecgfritha, naj izpusti Wilfrida iz zapora, ko se je kralj mudil v Coldinghamu s svojo drugo kraljico (Colgrave, *The Life* 78–79).

Podatki o Aebbe so torej silno skopi (Eckenstein 101–102), vseeno pa je mogoče na osnovi ohranjenih drobcev tvegati nekaj sklepov. Aebbe je bila Oswyjeva (pol)sestra in teta kralja Ecgfritha, anonimno *Življenje sv. Cuthberta* pa zadržano omeni, da je bila vdova (Colgrave, *Two Lives* 81; Ziegler, »The politics«). Kakšen je bil njen odnos s (pol)bratoma, Oswaldom in Oswyjem, ki ju je oba preživela, ni povedano, mogoče pa je sklepati, da je bil dober ali vsaj primeren, drugače bi težko ustanovila kar dva samostana, Ebchester in Coldingham, ker je bila ustanovitev

samostana draga investicija, ki so si jo lahko privoščile le redke ženske iz najožjega vladarjevega kroga. Bedov zapis v *Cerkveni zgodovini* namiguje, da Aebbe ni imela ustreznih vodstvenih sposobnosti, ki bi ji omogočile voditi samostan z mešanico avtoritete, strogosti in karizme, zaradi katere sta bili tako zelo cenjeni Hilda iz Whitbyja v Northumbriji (HE 4.23–24) in sv. Eteldreda, opatinja znanega samostana v Elyju v Vzhodni Angliji (HE 4.19–20), ki jima Beda odkaže častno mesto v svoji *Cerkveni zgodovini*. Ker je *Cerkvena zgodovina* zlasti v četrti knjigi sestavljena pretežno iz vzornih škofov, opatov, menihov in opatinj, Aebbin primer toliko bolj izstopa. 4. knjiga se prav tako posveča vladarjem in Beda omeni mnoge med njimi, ki so imeli zasluge pri vzponu krščanstva med Anglosasi. Toda Ecgritha ni med njimi. Ta vladar se je rad spuščal v tvegane in škodljive spopade, kar ga je leta 685 stalo življenja. Usodni pohod je organiziral kljub Cuthbertovim izrecnim svarilom in s tem pokazal nespoštovanje do cerkvene avtoritete, kar je bilo zanj usodno (HE 4.26). Po *Cerkveni zgodovini* sodeč, sta Ecgrith in Aebbe črni ovci med uspešnimi vladarji in vzornimi opatinjami (Higham, »Bede's Agenda« 8–9, 19–20). To dejstvo *Cerkvena zgodovina* še dodatno podčrta z vrstnim redom zapisov o njunih polomih. Poročilu o Aebbinem neuspešnem vodenju samostana (HE 4.25) namreč takoj za tem sledi zapis o Ecgrithovem porazu in smrti (HE 4.26).

Toda v sedmem stoletju in v začetku osmega so bile cerkvene razmere kljub Aebbinemu in Ecgrithovemu zdrsu še vedno pod nadzorom. Anglosasi, v Bedovih očeh Izvoljeno ljudstvo, so razširili krščanstvo po celotnem Otoku, nato pa so ob koncu sedmega in v začetku osmega stoletja uspešno pokristjanjevali svoje germanske sorodnike na Kontinentu. Lahko rečemo, da je Bedova *Cerkvena zgodovina* zanosen in idealiziran opis zgodovine krščanstva od dobe Rimljanov do Bedovega lastnega časa, v kateri odigrajo Angli oziroma Anglosasi glavno vlogo in ki so jim namenjene kar štiri od petih knjig (Sellar 3–8). Beda, ki je bil rojen 673 in umrl 735, seveda ni doživel časov sv. Oswalda in Oswya, toda dočakal je tragično smrt kralja Ecgritha (leta 685), nasilno smrt kraljice Ostryth (leta 697) in doživel vladavino Ecgrithovega polbrata Aldfritha (685–705), turbulentno vladavino njegovih sinov Osreda (†716) in Osrica (†729) in vzpon novih vladarjev iz stranskih vej. Prav tako je preživel sv. Cuthberta (†687), sv. Wilfrida (†709), sv. Eteldredo (†679) in sv. Hildo iz Whitbyja (†680), ki so bili nosilci razvoja krščanske kulture v Northumbriji in ikonični liki, brez katerih si ni mogoče predstavljati zgodovine Anglije.

Toda sedanost prve tretjine osmega stoletja, ki jo je opazoval Beda, je bila manj vzpodbudna: vrsta vladarjev s kratkim rokom trajanja in

razcvet neprimernih praks v Cerkvi. Da se je Beda tega zavedal, dokazuje njegovo pismo nekdanjemu učencu, škofu in poznejšemu nadškofu Egbertu iz Yorka ter bratrancu kralja Ceolwulfa, ki mu je posvečena *Cerkvena zgodovina* (Giles 138–155). V pismu je kritičen zlasti do kvazisamostanov, ki so jih ustanovljali plemiči, da bi na ta način obdržali v trajni lasti zemljo, ki so jo dobili od kralja (Kubrusly de Freitas 136–138). Tovrstni kvazisamostani so bili razvpiti zaradi izrazito posvetnega življenja in družbeno škodljivi, ker so posvetni oblasti trajno odtujevali zemljo, s katero je plačevala posvetno vojaško aristokracijo. Ker za posvetne plemiče ni bilo dovolj zemlje, so zapuščali deželo, zaradi česar je trpela obrambna moč države (Hodgkin 417). Bedo je prav tako skrbela navezanost menihov na plemiško vojaško kulturo (Hare, »Heroes« §17), ki po Bedovem mnenju ni sodila v meniško okolje. Anglosaška plemiška družba, posvetna in duhovna, je bila navezana na izročila predkrščanske dobe, na junaški etos in plemiški način življenja ter je iskala navdih v germanskih junaških legendah. Samostani so pri tem igrali pomembno vlogo. V zapisih so ohranili marsikatero starogermansko pesnitev in tudi v *življenjih svetnikov* in pesnitvah o junakih iz Stare Zaveze je opazno poudarjanje tradicionalnega junaškega etosa (Divjak 140–142).

Toda Beda nikakor ni bil edini, ki je v osmem stoletju z zaskrbljenostjo spremljal upad redovniške discipline in znižane moralne standarde v Cerkvi anglosaške Anglije. Sinoda iz leta 747 v neugotovljenem »Cloveshu« (verjetno blizu Londona) je prav tako opozarjala na pešajočo disciplino menihov in redovnic, ki bi morali živeti tiho, urejeno življenje in ne bi smeli nositi bahaških in razkošnih oblek, in na njihov posvetni življenjski slog (Hodgkin 417). Tudi sv. Bonifacij (672–754), Zavetnik Nemčije, najbolj znani anglosaški misionar, ki je sodeloval pri cerkvenih reformah v frankovskem kraljestvu in spreobračal pogane, je bil kritičen. V svojem pismu, namenjenemu canterburyjskemu nadškofu leta 747, je kritiziral svoje rojake zaradi romanja žensk v Rim, ki so pogosto končale kot prostitutke v Lombardiji, Franciji in Galiji, menihe pa zaradi razkošnega oblačenja in pijanosti (Hodgkin 419–420). Tretji evropsko znani Anglosas Alcuin (ok. 737–804), rojen v Northumbriji, in eden najbolj znanih predstavnikov karolinške renesanse, je prav tako opozarjal v svojih pismih na neprimerno vedenje v northumbrijskih samostanih: na spolne prekrške, pohlep, požrešnost, pijanost, posvetnost, nečimrnost, ljubezen do športa, lova in pojedini ter neprimerno občudovanje predkrščanske junaške poezije (Hodgkin 420).

Aebbin kult – rehabilitacija po 400 letih

V luči vseh teh dejstev je razumljivo, zakaj Aebbe v anglosaški dobi, niti zgodnji niti poznejši, ni imela možnosti, da bi jo razglasili za svetnico. Razmere so se začele spreminjati šele na začetku dvanajstega stoletja, ko je doživljal kult sv. Cuthberta ponovno rojstvo, in z njim mesto Durham v severovzhodni Angliji, kamor so leta 995 preselili svetnikove posmrtno ostanke (Hodgkin 555–556). Ob tej priložnosti je Katedrala v Durhamu, ki je varovala svetnikove posmrtno ostanke, pokazala veliko zanimanje tudi za druge anglosaške svetnike, Cuthbertove sodobnike ali neposredne predhodnike in naslednike, ki so tako kot Cuthbert izvirali iz severne Anglije. Tako Symeon iz Durhama (dejaven med ca. 1090 in 1128) poroča v svoji *Razpravi o izvoru in napredku Cerkve v Durhamu* (*Libellus de exordio atque procursu istius, hoc est Dunhelmensis, ecclesie*), da je Alfred Westou (dejaven ok. 1020 in po 1056), ki je bil zadolžen za zakristijo v Katedrali, po Cuthbertovem ukazu potoval po Northumbriji, zbiral posmrtno ostanke svetnikov in jih prenesel v Durham. Med njimi so najbolj znani sv. Oswin, sv. Beda Častitljivi in sv. Aebbe, medtem ko je Durham že od prej imel v varstvu poleg sv. Cuthberta tudi glavo sv. Oswalda. Katedrala v mestu je bila očitno odločena, da bo svojo prepoznavnost gradila na anglosaških svetnikih, povezanih z nekdanjim kraljestvom Northumbrijo, s Cuthbertom kot osrednjo svetniško figuro. Pri tem je Katedrala nastopila toliko bolj energično, ker je istočasno tudi Glastonbury, sloveč samostan na jugozahodu Anglije, trdil, da hrani posmrtno ostanke mnogih svetnikov, ki jih je hotel imeti zase Durham (Whitehead 5–6).

Cerkveno zanimanje za Aebbe, ki je po priljubljenosti prehitela vse v Durhamu pokopane svetnike, z izjemo Cuthberta in Oswalda (Whitehead 9–11), je imelo praktičen značaj. Na začetku dvanajstega stoletja je škotski kralj Edgar (1097–1107) izročil Coldingham Katedrali v Durhamu,¹ ki je v Coldinghamu okr. leta 1139 ustanovila samostan. Da bi se novi samostan, ki je politično spadal pod Škotsko, duhovno in cerkveno pa pod Anglijo, lažje utrdil, je potreboval lokalnega svetnika nedvoumnega northumbrijskega izvora, iz najstarejše dobe (Whitehead 7). Aebbe kot ustanoviteljica prvotnega samostana in sestra legendarnega sv. Oswalda je bila idealna izbira toliko bolj, ker je njen samostan sodil pod duhovni vpliv Lindisfarna, kjer je bil svoj čas škof tudi sv. Cuthbert. Razen tega ji je dodatno prepoznavnost

¹ V začetku enajstega stoletja je postal Berwickshire, kamor je sodil Coldingham, del škotskega kraljestva in je še danes del Škotske.

prineslo njeno poznanstvo s sv. Eteldredo, ki je bila v dvanajstem stoletju slavna svetnica, Ely, kjer je bila pokopana, pa je v dvanajstem stoletju sodil med tri ali štiri najpomembnejša angleška romarska središča (Whitehead 10–11).

Tako se je v šestdesetih, sedemdesetih letih dvanajstega stoletja sv. Aebbe pojavila v liturgičnem besedilu iz Coldinghama, omenjena je v koledarjih iz istega stoletja, in sicer sta navedena dva njena duhovna »rojstna« datuma, 2. 11. in 25. 8. (Whitnah 209), v devetdesetih letih istega stoletja pa je nastalo osrednje hagiografsko besedilo *Vita et Miracula Sancte Ebbe Virginis*, ki ga je zelo verjetno napisal Reginald iz Durhama.

Aebbin kult je zanimiv. Ni namreč popolnoma jasno, kaj se pravzaprav skriva v Aebbinu krsti, ki so jo po *Življenju sv. Ebbe* odkrili pastirji na mestu prvotnega, Aebbinega, samostana na rtu (St Abb's Head) in prenesli v cerkev novega samostana v Coldinghamu. Njeno *Življenje* je na tem področju nejasno, ker noče ali si ne upa zanikati trditev Symeona iz Durhama, da Aebbinu posmrtni ostanki počivajo v Durhamu, ki je bil Coldinghamu nadrejen, zato najbrž ni bilo pametno postavljati pod vprašaj prepričanj, ki jih širila matična ustanova (Whitehead 17–18). Še bolj zanimivo pa je, da je bilo središče kulta na rtu in tam se je – po trditvah hagiografskih zapisov – od dvanajstega stoletja naprej zgodila večina čudežev, in ne v cerkvi v novem samostanu v Coldinghamu (Powell 74–75, 84–85). Menihi so po letu 1188 na na rtu zgradili oratorij, medtem ko je bil novi samostan v Coldinghamu s krsto sv. Aebbe oddaljen kakšni dve miljii od rta (Whitnah 214–215). Dejstvo, da so se njeni čudeži dogajali večinoma v oratoriju na rtu, je menihom v Coldinghamu popolnoma ustrezalo. Zaradi podrejenosti Durhamu se niso mogli razglasiti za varuhe njenih posmrtnih ostankov, upravičeno in brez ovir pa so se imeli za gospodarje pokrajine okrog Coldinghama, zlasti rta, kamor so se najprej povzpeli verniki, željni ozdravitve, ki so šele pozneje odšli v samostansko cerkev.

Življenje zelo na kratko opravi z življenjem sv. Aebbe, in sicer v enem samem poglavju, medtem ko je ves preostali zapis namenjen njenim čudežem. Še bolj pomembno je, da je Aebbe v *Življenju* predstavljena kot devica, ki odkloni mogočnega snubca in se zateče na rt, ki se čudežno spremeni v otok, kar Aebbinemu snubcu prepreči dostop do svetnice (Whitnah 219–221). *Življenje* tudi ne prikriva dejstva, da je vladala v samostanu nedisciplina (Whitehead 15–16), vendar preusmeri pozornost s te nerodnosti na ozdravitvene čudeže, za katere je bila zaslužna Aebbe.

Aebbe so v dvanajstem stoletju prepoznavali kot svetnico, ki je pomagala pri paralizi, slepoti, otekanju, norosti, naglušnosti in nemosti.

Pri zadnjih dveh težavah je bila domnevno zelo uspešna, zlasti pri otrocih (Bailey 278, 283; Salter 92, 95, 99, 103, 104). Zanimivo je, da so se k njej zatekale večinoma mlade in revne ženske (Bartlett xxiii–xxiv), medtem ko je Durham ostajal strogo maskuliniziran (Whitehead 22).

Menihom v Coldinghamu je uspelo. Neugodna dejstva o Aebbe so znali obrniti v svojo korist. Vdovo so spremenili v devico, ki se z božjo pomočjo ubrani vsiljivega snubca in vtisne trajni pečat pokrajini, kjer je ustanovila samostan. Znali so tudi preusmeriti pozornost romarjev z Aebbinih nedoločljivih posmrtnih ostankov v krsti, pokopanih v novem samostanu, na pokrajino in oratorij na rtu, ki je bil nedvoumno povezan z Aebbe, njeno dvomljivo vodenje samostana pa so zasenčili ozdravitveni čudeži (Bartlett xxvii–xxviii).

Sklep

Članek ugotavlja, da so med svetostjo, pripisano sv. Oswaldu, in med svetostjo, pripisano sv. Aebbe, vladale občutne razlike, prav tako pa je tudi razvoj njunih kultov tekkel po zelo različnih tirnicah. Oswaldov kult se je uveljavil kmalu po Oswaldovi smrti, za kar so zaslužni zlasti Oswaldov brat Oswy in prebivalstvo, medtem ko je bila Cerkev prvotno zadržana. Aebbe, nasprotno, ni veljala za svetnico niti v zgodnji niti v pozni anglosaški dobi in šele v dvanajstem stoletju, dobrih štiristo let po njeni smrti, je prišlo do vzpostavitve kulta, za kar sta bili zaslužni Katedrala v Durhamu in na novo zgrajeni samostan v Coldinghamu. Razen tega je Oswald svoje vladarske naloge zgledno opravljal, medtem ko Aebbe – vsaj po namigih v Bedovi *Cerkveni zgodovini* – ni bila zgled uspešnega vodenja samostanske skupnosti. Posledično je Oswald užival bistveno višjo stopnjo vidljivosti in naše vedenje o njem je – kljub lakunam – solidno. Abbe, nasprotno, ostaja izmuzljiva in skrivnostna in o njenem življenju ne vemo skoraj nič.

Prav tako si ohranjeni hagiografski zapisi prizadevajo oba svetnika kar se da prilagoditi hagiografskim konvencijam. Pri Oswaldu zamolčijo dinastične napetosti, krčijo poročila o njegovi vojaški dejavnosti in rahljajo njegove vezi s posvetnim svetom. Aebbina šibka točka je bila samostanska disciplina, zato je bilo potrebno preusmeriti pozornost z njenega neuspešnega vodenja samostana na številne ozdravitvene čudeže, ki so se domnevno dogajali v Coldinghamu po njenem posredovanju. Prav tako je hagiografija predstavila Aebbe kot neporočeno princeso, ki se uspešno izogne nezaželenemu snubcu, s čimer se dvigne njen ugled v svetniški srenji.

Če povzamemo, kulta sv. Oswalda in sv. Aebbe sta bila vzpostavljena, ko sta obstajali za to volja in potreba. Oswaldova družina je v sredini sedmega stoletja potrebovala nebeškega zaščitnika, ki ji je pomagal utrditi oblast v kraljestvu, medtem ko je ponovno zgrajeni samostan v Coldinghamu v dvanajstem stoletju potreboval Aebbe kot svetnico zavetnico. Z drugimi besedami, politične in cerkvene potrebe so v točno določenem obdobju spodbudile nastanek kulta in vplivale na hagiografske zapise, ki so lahko zgodovinsko osebo v imenu višjih ciljev spremenili tudi do nerazpoznavnosti. Le tako je lahko vladar, ki je vdril globoko na tuje ozemlje in bil pri tem poražen, ubit in obglavljen, postal mučenec in borec proti poganom, njegova ovdovela sestra, ki ni imela sreče z vzdrževanjem samostanske discipline, pa sveta devica in strokovnjakinja za čudežne ozdravitve.

VIRI

- Bartlett, Robert, ur. in prev. *The Miracles of Saint Aebbe of Coldingham and Saint Margaret of Scotland*. Oxford: Clarendon Press, 2003.
- Beda Venerabilis. *Epistula ad Ecgbertum antistitem*. <<https://www.intratext.com/IXT/LAT0421/>>
- Beda Venerabilis. *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*.
- Colgrave, Bertram, ur. in prev. *The Life of Bishop Wilfrid by Eddius Stephanus*. Text, translation and notes. Cambridge: Cambridge University Press, 1940.
- Colgrave, Bertram, ur. in prev. *Two Lives of Saint Cuthbert. A Life by an Anonymous Monk of Lindisfarne and Bede's Prose. Life, Texts, translation and notes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1940.
- France, Christopher, ur. *Sulpicius Severus: Life of St. Martin*. Carlisle, Pennsylvania: Dickinson College Commentaries, 2011.
- Giles, J. A., ur. *The historical works of Venerable Bede*. Vol. 2. London: James Bohn, 1845.
- Reeves, William, ur. *Life of Saint Columba, Founder of Hy. Written by Adamnan, Ninth Abbot of that Monastery*. Edinburgh: Edmonston and Douglas, 1874.
- Sellar, A. M., ur. *Bede's Ecclesiastical History of England. A Revised Translation with Introduction, Life, and Notes*. London: George Bell and Sons, 1907.

LITERATURA

- Bailey, Anne E. »Miracle Children: Medieval Hagiography and Childhood Imperfection«. *Journal of Interdisciplinary History* 47.3 (2017): 267–285.
- Bintley, Mike. »The translation of St Oswald's relics to New Minster, Gloucester: royal and imperial resonances«. *Anglo-Saxon Studies in Archaeology and History* 19 (2014): 171–181.
- Burch, Peter J. W. *The Origins of Anglo-Saxon Kingship*. Doctoral Thesis. Manchester: University of Manchester, Faculty of Humanities, 2015. <<https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/54581865/>>

- Campbell, J. »Elements in the Background to the Life of St Cuthbert and his Early Cult«. *St. Cuthbert, His Cult and His Community to A.D. 1200*. Ur. Gerald Bonner, David Rollason in Claire Stancliffe. Woodbridge: The Boydell Press, 1989. 3–20.
- Cross, J. E. »The Ethic of War in Old English«. *England before the Conquest*. Ur. Kathleen Hughes in Peter Clemons. Cambridge: Cambridge University Press, 1971. 269–282.
- Cubitt, Catherine. »Sites and sanctity: revisiting the cult of murdered and martyred Anglo-Saxon kings«. *Early Medieval Europe* 9.1 (2000): 51–83.
- Damon, John Edward. »The King's Fragmented Body: A Girardian Reading of the Origins of St Oswald's Cult«. *The Heroic Age* 9 (2006). Splet. 26. 3. 2020. <<https://www.heroicage.org/issues/9/damon.html>>
- Divjak, Alenka. »The exploitation of heroic conventions in the OE poem Andreas: an artistic misconduct or a convincing blend of traditional literary concepts and new Christian ideas?«. *Acta neophilologica* 45.1/2 (2012): 139–152.
- Dyson, Gerald. »Kings, Peasants and the Restless Dead: Decapitation in Anglo-Saxon Saints' Lives«. *Retrospectives* 3 (2014): 32–43.
- Eckenstein, Lina. *Woman under Monasticism. Chapters on saint-love and convent life between A.D. 500 and A.D. 1500*. Cambridge: Cambridge University Press, 1896.
- Foot, Sarah. »Bede's Kings«. *Writing, Kingship and Power in Anglo-Saxon England*. Ur. Rory Naismith in David A. Woodman. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. 25–51.
- Hare, Kent G. *Christian Heroism and Holy War in Anglo-Saxon England*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1997.
- Hare, Kent G. »Heroes, Saints, and Martyrs: Holy Kingship from Bede to Aelfric«. *The Heroic Age* 9 (2006). Splet. 26. 5. 2020. <<https://www.heroicage.org/issues/9/hare.html>>
- Higham, N. J. »Bede's Agenda in Book IV of the Ecclesiastical History of the English People: A Tricky Matter of Advising the King«. *The Journal of Ecclesiastical History* 64.3 (2013): 1–28.
- Higham, N. J. »The Shaved Head Shall not Wear the Crown«. *Royal Authority in Anglo-Saxon England*. Ur. Gale R. Owen–Crocker in Brian W. Schneider. Oxford: Archaeopress, 2013. 7–16.
- Hill, Joyce. »The Soldier of Christ in Old English Prose and Poetry«. *Leeds Studies in English* 12 (1980–81): 57–80.
- Hodgkin, Robert H. *A History of the Anglo-Saxons*. Vol. 2. Oxford: Oxford University Press, 1952.
- Kubrusly de Freitas, Diogo. »Of When It Was Necessary to Remind a Bishop of His Duties: Looking into Bede's Letter to Egbert of York«. *Veredas da História* 10.2 (1982): 128–147.
- MacKenzie, Scott Hutcheson. *Saint Oswald, Christ and The Dream of the Rood. Mutable signs at a Cultural Crossroad*. Doctoral Thesis. Knoxville: University of Tennessee, 2010. <https://trace.tennessee.edu/utk_graddiss/897>
- Mertens, Andre. *The Old English Lives of St Martin of Tours. Edition and Study*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2017.
- Moisl, Herman. »Anglo-Saxon Royal Genealogies and Germanic oral tradition«. *Journal of Medieval History* 7.3 (1981): 215–248.
- Pengelly, Oliver. *Rome in Ninth Century Anglo-Saxon England*. Doctoral Thesis. Oxford: University of Oxford, 2010.
- Powell, Hilary. »Pilgrimage, Performance and Miracle Cures in the Twelfth-Century Miracula of St Æbbe«. *Medicine, Healing and Performance*. Ur. Effie Gemi-Iordanou idr. Oxford: Oxbow Books, 2014. 71–85.

- Rollason, D. W. »List of saints' resting places in Anglo-Saxon England«. *Anglo-Saxon England* 7 (1978): 61–93.
- Runstedler, Curtis. »Saintly Bodies, Cult, and Ecclesiastical Identity in Anglo-Saxon Northumbria«. *Postgraduate English Journal* 32 (2016): 1–18.
- Salter, R. J. »Only Half Healed: The Unusual Accounts of the Deaf and Mute in Twelfth Century English Hagiography«. *Selected Proceedings from 'The Maladies, Miracles and Medicine of the Middle Ages', March 2014. The Reading Medievalist: A Postgraduate Journal*. Vol. 2. Ur. Salter, R. Reading: University of Reading, The Graduate Centre for Medieval Studies, 2015. 85–108. <<https://blogs.reading.ac.uk/trm/files/2015/04/Salter-R.-Only-Half-Healed.pdf>>
- Stancliffe, Clare. »Kings who Opted Out«. *Ideal and Reality in Frankish and Anglo-Saxon Society*. Ur. Patrick Wormald. Oxford: Blackwell, 1983. 154–176.
- Swanton, Michael. *English Literature before Chaucer*. London: Longman, 1987.
- Thacker, Alan. »Membra Disjecta: the Division of the Body and the Diffusion of the Cult«. *Oswald, Northumbrian King to European Saint*. Ur. Clare Stancliffe in Eric Cambridge. Stamford: Paul Watkins, 1995. 97–127.
- Turner, Sam, in Chris Fowler. »The bones of the Northumbrian landscape: technologies of social change in the conversion period«. *Making Christian Landscapes in Atlantic Europe. Conversion and Consolidation in the Early Middle Ages*. Ur. Tomás Ó Carragáin in Sam Turner: Cork: Cork University Press, 2016. 249–263.
- Whitehead, Christiana. »A Scottish or English Saint? The Shifting Sanctity of St Aebbe of Coldingham«. *New Medieval Literatures* 19. Ed. Philip Knox, Kellie Robertson in Wendy Scase Laura Ashe. Woodbridge; Rochester: Boydell & Brewer, 2019. 1–42.
- Whitnah, Lauren. »Reshaping History in the Cult of Æbbe of Coldingham Chapter«. *Medieval Cantors and their Craft Book Subtitle: Music, Liturgy and the Shaping of History, 800–1500*. Ur. Katie Ann-Marie Bugyis, A. B. Kraebel in Margot E. Fassler. Woodbridge: York Medieval Press, 2017. 207–221.
- Ziegler, M. »The politics of exile in early Northumbria«. *The Heroic Age* 2 (1999). Splet. 12. 2. 2020. <<https://www.heroicage.org/issues/2/ha2pen.htm>>
- Ziegler, M. »Through His Enemy's Eyes: St. Oswald in the Historia Brittonum«. *The Heroic Age* 9 (2006). Splet. 12. 2. 2020. <<https://www.heroicage.org/issues/9/ziegler.html>>

A King Martyr and a Merry Abbess: Two Atypical Saints from the Same Family Nest

Keywords: Church history / christianity / 7th century / Northumbria / monasticism / saints / St. Oswald of Northumbria / St. Aebbe of Coldingham

This article juxtaposes the activities of two saints, brother and sister, St Oswald (634–642) and St Aebbe (ca. 615–683), members of the royal family of Northumbria, and discusses their rather unconventional paths to sanctity. Oswald's efficiency and competent kingship were instrumental in reconverting Northumbria to Christianity, laying thus the foundations for the intellectual and spiritual growth of Christianity in Northumbria. Nevertheless, the Church of Northumbria was initially reluctant to raise Oswald to sanctity, and this reluctance ran against the wishes of Oswald's family and the majority of the population. Aebbe, on the other hand, was fully absorbed in the monastic sphere as an abbess and foundress of the monastic community at Coldingham (today's southern Scotland). However, if Oswald's achievements were fully recognized soon after his demise, Aebbe's leadership of her monastic community seems to have been controversial. Oswald's cult began to be promoted soon after his death, Aebbe, by contrast, was never regarded as a saint in the Anglo-Saxon period. Her cult began to emerge only in the twelfth century when the recently established monastery in Coldingham needed a saintly predecessor and unlike her brother's cult, it never held an international appeal. Nevertheless, she was a respected local saint, notable for her numerous curative miracles, and her rise from oblivion remains a telling example of ecclesiastical spin in the field of the veneration of saints.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 27-36

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i3.05>

Prve literarne pravljice francoskega salonskega vala: hibridna žanrska zvrst

Lilijana Burcar

Filozofska fakulteta v Ljubljani, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana

<https://orcid.org/0000-0002-1135-9671>

lilijana.burcar@ff.uni-lj.si

Del ideološke zapuščine romantičnega 19. stoletja je prepričanje, da naj bi pravljice odsevale motiviko ljudskih pripovedi. Literarnozgodovinska veda dokazuje, da so pravljice hibridna literarna zvrst, ki je vzniknila v okviru francoskega salonskega gibanja ob koncu 17. stoletja. Salonske pisateljice, ki so bile nosilke novega žanra, so se skupaj s Perraultom naslonile na že obstoječe literarne predloge predstavnikov renesančne novele in srednjeveškega viteškega in pastoralnega romana. Iz žanra renesančnih novel so prevzele narativni prijem okvirnih pripovedi, v katerih so opisovale salonsko okolje in pripovedne načine, na katere so nastajale nove pripovedi, ki so jih okvirile še drugače. Vsako pravljico so opremile s posvetilom in uvodom, na koncu pa še s pojasnilom, največkrat v obliki opombe, pri čemer so predstavile svoja teoretska razmišljanja in literarne vire, po katerih so se zgledovale. Iz žanra srednjeveškega viteškega in pastirskega romana so prevzele arhetipskost aristokratske dvorne kulture in neotipljivost prostora in časa, ki ga podčrtuje družbena nezaznamovanost, kar je pravljicam dalo pečat tipske statičnosti. Tem predelavam in dopolnitvam literarnih predlog zgodnejših obdobj so dodale še elemente magičnega, ki so si jih izposodile deloma iz antične mitologije in deloma iz čudežnih pripovedi, značilnih za ljudsko pripovedništvo, s poudarkom na vilah in njihovi magični moči.

Ključne besede: literarne zvrsti / romantika / pravljica / hibridni žanr / viteški roman / pastoralni roman / novela / magično

Romantično gibanje 19. stoletja je prineslo prepričanje, da naj bi literarne pravljice v celoti izhajale iz ljudskega izročila in se napajale z motiviko ljudskih pripovedi.¹ Zato naj bi bile po vsebini in strukturi pravadne oziroma vzporedne ljudskemu izročilu, saj naj bi v zapisani obliki zgolj prenašale bogato zakladnico ljudskih motivov in na

¹ Članek je nastal v sklopu raziskovalnega programa »Medkulturne literarnovedne študije«, št. P6-0265, ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

drugačen način podajale, s tem pa nadaljevale in ohranjale tradicijo ljudskega pripovedništva (Grimm in Grimm 5–26; Treverson 61–63; Zipes »Media-Hyping« 272). Tako kot ljudske pripovedi naj bi tudi literarne pravljice po pripovedni motiviki in obliki izpričevale skupno in pradávnno kulturno preteklost, s tem pa domnevno enovito pripadnost sicer povsem različnih skupin in razrednih slojev ljudi, združenih v nov tip države, v t. i. nacionalno državo 19. stoletja (Haase, »Yours« 384–385; Snyder, »Cultural« 35). V skladu s tem ideološkim prepričanjem naj bi prvi avtorji literarnih klasičnih pravljic, začeni s Charlesom Perraultom kvečjemu zbrali in priredili ljudske pripovedi v evropskem prostoru oziroma posegli vanje le toliko, kolikor naj bi bilo treba pri njihovem prenosu iz ustne oblike sporočanja v pisno (Zipes, *When* 73–76; Treverson 62). Pri tem naj bi bile zapisane in avtorsko domnevno le minimalno preoblikovane pripovedi že od nastanka v 17. stoletju namenjene najmlajšemu bralstvu in poslušalstvu. Literarna zgodovina je te postulate začela prevpraševati že v prvi polovici 20. stoletja. Sistematično pa jih je ovrgla v drugi polovici, pri čemer je vodilno vlogo prevzela anglosaška veja literarne zgodovine.²

Literarne pravljice so prepoznavna »družbeno-literarna« zvrst (Thelander 465), nastanku katere je botroval sklop specifičnih družbenopolitičnih okoliščin. Kot umetna zvrst z značilnim naborom struk-

² Prelomno delo na tem področju sega v leto 1934, ko je Mary Elizabeth Storer ponovno zbrala, uredila in pri založbi Columbia University v New Yorku objavila nekaj najbolj reprezentativnih rokopisov prvih literarnih pravljic pod naslovom *Contes des fées du grand siècle*, večinoma vodilnih avtoric francoskega salonskega gibanja, na primer Mme d'Aulnoy, Mlle Bernard, Mme de Murat in Mlle de La Force (Welch 11). Naslednji preboj je sledil v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja, ko je anglosaška literarnozgodovinska veda leta 1969 postregla z disertacijo Melvina Delmarja Palmerja o literarnem opusu Mme d'Aulnoy in njenem vplivu v Angliji v zgodnjem 18. stoletju. V osemdesetih pa so to področje literarnih odkritij zaznamovale literarnozgodovinske razprave Lewisa Seiferta, Ruth Bottigheimer in Jacka Zipesa (Jones 239). Naš jugoslovanski prostor je bil prav tako v ospredju tega preboja, kar med drugim dokazuje prevod izbranih pravljic Mme d'Aulnoy, ki ga je Mladinska knjiga kot del zbirke pravljic in pripovedk *Zlata ptica* v prevodu Tadeje Krečič objavila leta 1987 pod naslovom *Pavji kralj in druge pravljice*. V uvodu te zbirke sedmih izbranih pravljic (»Princ Škrat«, »Pavji kralj«, »Zlata vejica«, »Dobra miška«, »Drobtinica Pepelka«, »Srečna« in »Igračka«) beremo: »Pravljice gospe d'Aulnoy ostajajo med najbolj avtentičnimi mojstrovinami pravljicne književnosti. Najrajši je zasnovala pripoved v obliki romanesknega zapleta in ni oklevala, kadar je pod plaščem alegorije razkrivala tisto, kar je v njenih očeh predstavljalo najhujšo socialno krivico: *prisilno poroko*. In prav tako kakor v resničnosti tistega časa se v njenih pravljicah večkrat zgodi, da se stvari končajo *slabo*: lepi principi se ne morejo vedno poročiti s svojimi ljubljenimi princezkami« (Toussaint 7).

turnih in motivnih značilnosti so se pravljice ali to, kar danes razumemo kot klasične literarne pravljice, pojavile šele ob koncu 17. stoletja kot del t. i. francoskega salonskega gibanja, ki so ga vodile elitne aristokratske ženske blizu dvora Ludvika XIV. (Hannon in Duggan 378–379; Zipes, »The Rise« 2). Nastanek literarnih pravlji in njihova uveljavitev kot specifični žanr sta bila neposredno povezana z zagovorom aristokratskega družbenega reda, njemu pripadajočih družbenih norm in omike, kar je bilo v ostrem nasprotju z interesi ostalega prebivalstva, še zlasti kmečkega življa (prim. Zipes, *Breaking*). Kot prepoznaven, od ljudskega pripovedništva vseskozi povsem ločen in tako po strukturi kot motiviki pravzaprav diametralno nasproten žanr, so se uveljavile kot sestavni del salonskega pripovedništva, namenjenega druženju in edukativni zabavi aristokratskih krogov v zadnji četrtini 17. stoletja, še zlasti med aristokratinjami, ki so bile tudi njegove izumiteljice (prim. Seifert, *Fairy*). Prve literarne pravljice so bile namenjene izključno odraslemu krogu bralk in bralcev ter poslušalk in poslušalcev, ki so obiskovale i salone, saj so poleg zagovora aristokratske družbe in njenih pravil obnašanja prvenstveno združevale vrsto izrazito družbenopolitičnih konotacij. Te so avtorice (skupaj s pridruženimi jim avtorji) skrile pod krinko domnevno le predelanih in zatorej neškodljivih ljudskih pripovedi, da bi se izognile cenzuri (Brocklebank 128; Hannon in Duggan 380). Pravljice francoskega prvega vala so služile kot politično orodje v rokah salonskih pisateljic, saj so ga uporabile v zagovor pravic žensk njihovega stanu. Z njim so nastopile predvsem proti prisilnim porokam, medtem ko se je Charles Perrault s pomočjo taistega žanra postavil na stran zagovornikov moderne, a hkrati tudi konservativcev v t. i. sporu glede žensk.

Avtorice (in avtorji) prvih literarnih pravlji so resda črpale tudi iz ljudskega pripovedništva, vendar so se pri zasnovi te nove literarne zvrsti primarno naslonile na obstoječe literarne zvrsti in osrednja dela njihovih vodilnih predstavnikov, njihove strukturne in motivne značilnosti pa so prepletle v novo literarno zvrst književnih pravlji. Poglavitni vir neposrednega navdiha sta bila poleg grške mitologije in antične rimske književne zakladnice, vključno z basnimi in fantastičnimi pustolovskimi romani (npr. Apulejeve *Preobrazbe*), še dva izvorno izključujoča se žanra. To je bila pozna srednjeveška novela na eni strani in na drugi srednjeveški evropski roman s svojima podzvrstema, pastoralnim bukolničnim romanom in viteškim romanom. Ljudsko pripovedništvo je pri tem odigralo sekundarno vlogo.

Temeljna podstat pravljичnega žanra: poznosrednjeveška novela in viteški ter bukolični roman

Obe zvrsti, poznosrednjeveška novela in srednjeveški roman, sta ključno zaznamovali tako strukturne kot vsebinske prvine prvih literarnih pravljic. Njihove avtorice (in avtorji) so se tako v strukturnem kot vsebinskem pogledu zgledovale po delih renesančnih mojstrov novelističnega pisanja. To so bili *Dekameron* (1353) Giovannija Boccaccia, *Prijetne noči* (*Le Piacevoli Notti*, 1550–1553) Giovannija Francesca Straparole in *Zgodba vseh zgodb* ali *Il Pentameron* (*Lo cunto de li cunti*, 1634–1636) Giambattiste Basileja. Izraz novela izhaja iz latinske besede *novus* ali nekaj novega in je krajša jedrnata pripoved, katere dogajanje je v nasprotju s pastoralnim in viteškim romanom postavljeno v novodobno in prepoznavno zgodovinsko in družbenopolitično okolje. Zaznamujejo ga značilne poteze vsakdanjega življenja bolj in manj premožnih slehernikov, s tem pa tudi nabor različnih osebnosti, njihovih značilnosti in vsakodnevnih tegob. Poudarek – od Giovannija Boccaccia in njegovega *Dekameron*a naprej – je na hudomušnih, satiričnih in drugih vrstah pripovedi in na anekdotah z nenavadnimi zasuki in zaključki, ki izvirajo iz lahkovernosti, pohlepa, nekrepostnosti in podobnih lastnosti vpletenih. Največkrat je v ospredju ljubezen, tako resna in vdana kot lahkoživa ali izdana, ki jo v večini primerov poraja nezvestoba zakoncev in je vir ironičnih, zabavnih in poučnih preobratov (Bottigheimer, *Fairy Tales* 267). V ospredju zgodb ali pripovedi, ki skupaj tvorijo zbirko novel, je – kot je vzorec začrtal Boccaccio – govor o »cerkvenih dostojanstvenikih in menihih, o plemičih in meščanih, o zvestih ženah in lahkoživkah, o praznoverju preprostih kmetov in sleparstvu menihov, o neogljeni nevednosti in zdravi prebrisanosti« s poudarkom na »moči naravne zvitosti in razuma« (Fatur 58).

Temeljna strukturna značilnost zbirk novelističnih pripovedi Boccaccia, Straparole in Basileja, ki jo prevzamejo tudi salonske avtorice prvih literarnih pravljic, je njihova pripovedna okvirjenost. Vsako zbirko povezuje v celoto in jo tako okvirja temeljna, uvodna pripoved, ki je tudi krovna ali t. i. okvirna pripoved. Njena funkcija je ključnega pomena, saj preostalim pripovedim v zbirki podeljuje mimetično verodostojnost oziroma verističnost, tj. tukajšnjost in zdajšnjost. Okvirna ali krovna pripoved pojasnjuje, kdo so pripovedne osebe, ki so v skladu s pravili mimetične verodostojnosti ne le poimenovane, marveč so, še zlasti če gre za osrednje osebe, tudi povezane z obstoječimi in zgodovinsko prepoznavnimi osebnostmi takratnega časa. Pripoved, ki okvirja vse ostale, pojasnjuje tudi, od kod prihajajo, in predvsem zakaj so se v

določenem prostoru na istem ali izbranem mestu znašli člani in članice združbe, ki si čas, ki ga morajo prisilno preživeti skupaj, krajšajo s pripovedovanjem zgodb. Krovna pripoved daje kontekstualni smisel vsem ostalim in jih povezuje v skupno celoto ali sestavljanjo, ne glede na njihovo tematsko razpršenost. Predvsem gre za strukturni princip in literarni prijem, s katerim je Boccaccio (in po njegovem vzoru Straparola in Basile) preostalim fiktivnim pripovedim nadel pečat realnega: čas in prostor je bilo mogoče na ta način, v nasprotju s pastoralnimi in viteškimi romani, zakoličiti in predočiti kot realni čas in prostor, ki ne obstajata v davni in neotipljivi, odmaknjeni viteški preteklosti, marveč tukaj in zdaj, sočasno z bralstvom (Bottigheimer, *Fairy Tales: A New History* 77). To je zbirkam pripovedi nadelo narativni pečat resničnosti, postavilo jih je v realni vsakdanjik in v neposredno geografsko bližino bralstva. V Boccaccievem *Dekameronu* tako iz okvirne ali krovne pripovedi izvemo, da je zbirka sto pripovedi rezultat druženja desetih mladih fantov in deklet: ti so se pred kugo, ki je leta 1348 razsajala po Firencah, zatekli na podeželje, kjer so si na varnem in v osami podeželskega dvorca deset dni krajšali čas s pripovedovanjem zgodb.³ Basile svojo veristično okvirjeno zbirko petdesetih pripovedi, poimenovano *Zgodba vseh zgodb*, postavi v Neapelj: prizorišče okvirne zgodbe je mestni trg, srčika urbanega vrveža, križišče poti in srečevališče najrazličnejših ljudi vseh stanov, kjer je mogoče slišati ne le različne govornice in profanosti, marveč v živo spremljati različne vrste obnašanja in slikovitih pogledov na svet. Basile pripovedniške vloge v nasprotju z Boccacciem in Straparolo ne zaupa premožnim, marveč najbolj deprivilegiranim, ki jih predstavlja skupina desetih žensk iz ljudstva, kot so na primer golšava Meneca, šepava Zeza, grbasta Popa, škilasta Paola in garjasta Ciommetella. Vse družijo vidna deformacija ali manko, ki je posledica njihove prikrajšanosti. S tem Basile pripovedni zorni kot prestavi od uglašene gospode k revnim in siromašnim in odpira vrata neposrednosti, ki se med drugim kaže v profanosti jezika in seksualni eksplisitnosti zgodb (Bottigheimer, *Fairy Tales: A New History* 80).

Ta strukturni princip pripovednega okvirjanja in umeščanja zgodb, ki ga je v evropskem prostoru vpeljal Boccaccio, utrdila pa sta ga

³ Straparola svojo skupino pripovednikov in pripovednic v zgodbi, ki okvirja vse ostale, podobno umesti na otok Murano v neposredno bližino Benetk, v palačo Otta-via Marie Sforze, nekdanjega škofa mesta Lodi in člana dinastije Sforza. Ta se med beneškim karnevalom z ovdovelo hčerjo Lucrezio Sforza Gonzaga in ostalo družbo zateče v svojo palačo, da bi ubežal političnemu pregonu in obračunu, ki ga pripravlja njegova opozicija v Milanu. Druščina si na varnem trinajst dni krajša čas s pripovedovanjem zgodb.

Straparola in Basile, prevzamejo tudi salonske avtorice, saj prve literarne pravljice vpletajo v druge zgodbe, ki služijo kot posebna vrsta konteksta. Marie-Catherine d'Aulnoy, avtorica prve literarne pravljice in ena od najodmevnejših in najproduktivnejših salonskih avtoric, je na primer svoje tri pravljice »Le Mouton: Conte« (Oven), »Finnete Cedron« (Pepelka Drobtinica) in »Fortunée« (Sreča),⁴ podobno kot Basile, uokvirila dvojno. Besedilo, ki stoji na začetku tretjega dela v zbirki pravljic z naslovom *Les contes des fées*, je naslovljeno »Saint-Cloud: Conte« in rabi kot pripoved vseh pripovedi. V njej avtorica opisuje izlet v istoimenski kraj nekaj kilometrov od Pariza, kjer stoji razkošna poletna palača zakoncev Madame in Monsieur. To sta, kot je mogoče razbrati iz avtoričinega uradnega posvetila,⁵ drugi imeni za Charlotte-Elisabeth Bavarsko, drugo ženo t. i. Monsieurja ali Gospoda, brata Ludvika XIV. Pripoved uvaja tudi Madame D**, kar je psevdonim za avtorico, torej d'Aulnoy: opisuje čas, ki ga preživi v izbrani aristokratski družbi, pripovedujoč zgodbe, ki si jih je zapisala v beležnico, da bi jih uporabila na srečanjih, kjer se tovrstne zgodbe bere oziroma pripoveduje naglas. Sledi novela z naslovom »Don Gabriel Ponce«, njeno dogajanje je postavljeno v Španijo, vanjo pa so umeščene tudi tri ločene pravljice. V zaključku nas besedilo vrne k začetni, okvirni zgodbi o nastanku in zapisovanju pripovedi (Bottigheimer, *Fairy Tales Framed* 168). Podobno besedilo *Les lutins du château de Kernosy* (1710) izpod peresa ene od vodilnih salonskih avtoric Mme Murat vsebuje tri pravljice; vse pa okvirja opisna pripoved o zabavi v enem od bretonskih podeželskih dvorcev. Tu zbrana aristokratska družčina preživlja večere tako, da se predaja iskrivim pogovorom, ki veljajo za svojevrstno umetnost. Ena od oblik preživljanja prostega časa je igranje posebne vrste kart: glede na karto, ki jo povleče gost ali gostja, mora ta zapeti pesem, povedati zgodbo ali pa uglajeno kritizirati že povedano zgodbo druge članice ali člana omizja, in sicer tako, da pove svojo ter z njo dopolni, nadgradi ali pa prekosi že povedano prvo verzijo (Welch 504). Ta okvirna zgodba Mme Murat, v katero so vgrajene tudi tri pravljice, odslikava (medtem ko zgoraj opisana okvirna zgodba Catherine d'Aulnoy na to namiguje), kako so v resnici nastajale in se oblikovale pravljice v salonskem okolju (Beale 76).

⁴ Objavljene so bile v tretjem delu zbirke (od skupaj štirih delov) z naslovom *Les contes des Fées* (Zgodbe vil, 1697). V prvih dveh delih so samostojne, opremljene s posvetili, uvodnimi pojasnili in zaključki, medtem ko so v tretjem in četrtem delu tudi narativno okvirjene in umeščene v druge prozne oblike pripovedi.

⁵ S takšnimi vrstami razdelanih posvetil so salonske avtorice (in avtorji) pospremile vse svoje objave, saj so tako zavarovale svoja dela, sebe pa simbolično postavile pod patronat najvišjega aristokratskega sloja.

V salonih, ki so jih vodile tudi same, so si namreč avtorice pripovedovale in izmenjevale pripravljene zgodbe. Te so – kot so zahtevala aristokratska pravila omikanega vedenja – podajale na način rafiniranega, tj. domnevno spontanega ali neprisiljenega, lahko in igrivega in iskriivega načina govora, ki naj bi mimical vsakdanje, naravne oblike jezikovnega sporočanja (Feat 221–222). Skladno z aristokratskimi pravili obnašanja je tak način navidezno spontanega govora in podajanja zgodb pričal o omikanosti in uglajenosti aristokratinj, hkrati pa je tovrstni dialog dokazoval njihovo ustvarjalnost in razgledanost (Zipes, »The Rise« 32). To so namreč izkazovale tudi s popolnim preoblikovanjem že obstoječih in dobro poznanih literarnih predlog, še zlasti novelističnih pripovedi Straparole in Basileja, ali pa z vstavljanjem posameznih predelanih delov dobro poznanih pripovedi drugih avtorjev in avtoric najrazličnejših žanrov, pozneje pa lastnih vložkov, v izhodiščne predloge. Te naj bi prefinjeno in inteligentno osmislile ali osvežile ter izkazale ne le visoko stopnjo literarne razgledanosti, marveč tudi razpon lastne ustvarjalnosti (Seifert, »Marie-Jeanne« 77). V salonskih pripovednih izmenjavah, ki so bile zastavljene kot oblika inteligentne igre, so se avtorice in povabljeni hkrati seznanjali z deli in idejami drugih ter jih nadgrajevali in dopolnjevali z lastnimi vložki in razvijali različne, še vedno dopolnjujoče se koncepte na isto temo ali vrsto pripovedi. Zato ne preseneča, da so iz teh krogov izšle objave pravljic z istimi protagonisti in podobnimi motivi različnih avtoric in avtorjev (Jasmin 43). Znano je, da sta Charles Perrault in Catherine Bernard, ki sta se udeleževala istih salonskih srečanj, skorajda istočasno objavila vsak svojo verzijo pravljice »Grbavec s čopkom«, pri čemer datumi dovoljenja za objavo rokopisov pričajo, da je C. Bernard svojo verzijo ustvarila ali pa vsaj spisala pred Perraultom (Bottigheimer, *Fairy Tales Framed* 156).

Druga oblika okvirjanja pravljčnih pripovedi, poleg narativne, se nanaša na dejstvo, da so bile tudi vse samostojne pravljice opremljene z dodatnimi pomožnimi besedili. Ta so pravljico uvedla in jo največkrat tudi zaključila. Gre za t. i. paratekste, ki so pravljico okvirili na svoj, tudi teoretično pojasnjevalni način, ob zaključku salonske literarne epohe in novih ponatisih ali prevodih del v drugi polovici 18. stoletja pa so bili odstranjeni. In sicer predvsem zato, da bi se ustvarilo in obdržalo vtis, da so prve literarne pravljice le prepis in trajni zapis ljudskega pripovedništva (Bottigheimer, *Fairy Tales Framed* 5). Pri tej tehnični obliki okvirjanja samostojnih pravljic gre za predgovore in uradna posvetila, ki stojijo na začetku in uvedejo pravljico, in za opombe ali pripombe, ki sledijo zaključku. Pravljice pa so največkrat opremljene

še z vmesnimi komentarji, s katerimi avtorica/avtor na ključnih mestih posega v besedilo in se, obračajoč se neposredno na bralstvo ali pa na osebo, kateri je besedilo posvečeno, ukvarja z ironično ali pa resno analizo svoje pripovedi, kot na primer Marie-Jeanne L'Héritier v pravljici »Diskretna princesa«, za katero je motiv prevzela od Basileja in njegove pripovedi Sapia Liccarda (Bottigheimer, *Fairy Tales Framed* 140). Tovrstne oblike okvirjanja literarnih pravljič, ki so tipične za prve literarne pravljice francoskega salonskega gibanja in ki jih uvažajo posvetila in predgovori, zaključujejo pa končne opombe v obliki pojasnil in pripisov, imajo tudi svojo teoretsko podstat. Pojasnjujejo namreč ne le okoliščine nastanka vsake pravljice, temveč predvsem namen in funkcijo zgodbe, s katero njene avtorice in avtorji vstopajo v takratne filozofske in politične razprave širšega dometa. Tako na primer Perrault v predgovoru k svoji prvi pravljici v verzih, »Grizeldi« (podobno kot Marie-Jeanne L'Héritier v »Marmoisan«), izpostavlja, da pravljice, nova oblika pripovedi, niso nepomembne in obrobne drobtinice ter zanemarljive muhe enodnevnice ali t. i. *bagatelles* (Perrault, »Preface« 114). Nasprotno, to naj bi bile zgodbe, ki v jedru nosijo pomemben moralni poduk, s katerim prekašajo tudi antične povesti in so zato poučno čtivo, pomembno za vseživljenjsko vzgojo aristokracije in predvsem za naturalizacijo razlik med aristokracijo in ostalim prebivalstvom. Aristokracija, tako Perrault, naj bi se zlasti od kmečkega življa ločila po domnevni naravni večvrednosti in s tem moralni nadpostavljenosti, ki jo je treba neprestano gojiti tudi med odraslimi, saj naj bi prav slednja potrjevala pravico aristokratskih krogov do vladavine in oblasti nad drugimi (Perrault, »Dedicatory Letter« 126). Pravljice naj bi, kot izpostavlja Perrault, predstavljale enakovreden doprinos h krepitvi vloge aristokracije podobno kot antične moralne povesti. Prav njegove pravljice pa naj bi antične v tem pogledu celo presegle, še zlasti kar zadeva naravo moralnih podukov, ki jih Perrault v svojih pravljicah namenja aristokratskim ženskam. To naj bi ne nazadnje izkazovala že njegova prva pravljica v verzih, tj. Grizelda (Perrault, »Preface« 116).

V paratekste, ki okvirjajo in teoretično pojasnjujejo okoliščine nastanka in pomen pravljič, so vstavljeni še drugi tehnični elementi: avtorice in avtorji namreč vanje vpletajo tudi reference na literarne predloge. Te ne služijo le kot vir navdiha, ampak predvsem kot izhodiščni narativni vzorec, na katerem gradijo svoje pripovedi: v te vzorce vgrajujejo nove podtone s podobno ali isto izhodiščno tematiko in motiviko ter celo isto, le nekoliko spremenjeno ali nadgrajeno dogajalno nitjo oziroma njenimi deli, kot jih je mogoče zaslediti v literarnih predlogah preteklih epoh, ki jih omenjajo ali pa se nanje neposredno sklicujejo. Za

enega izmed poglavitnih literarnih virov poleg Basilejeve zbirke *Zgodbe vseh zgodb* velja prav Straparola in njegova zbirka *Prijetne noči*, ki je na francosko govoreče območje prešla tudi s prevodom Jeana Louveauja leta 1560 pod naslovom *Les facetieux nuits* (Bottigheimer, *Fairy Tales Framed* 103). Mme de Murat na primer v pripisu ali opombi k zbirki *Histoires sublimes et allégoriques* (*Sublimne in alegorične pripovedi*, 1699) zapiše, da si je kot ostale salonske avtorice idejo za pravljice v tej zbirki pripovedi izposodila neposredno pri Straparoli in njegovi zbirki zgodb *Prijetne noči*. Ta je bila na Francoskem, kot še pojasnjuje, že na prehodu v 17. stoletje izjemno priljubljena, saj je do leta 1615 izšlo kar šestnajst prevodnih ponatisov, zadnji pa 1699 (Bottigheimer, *Fairy Tales Framed* 204).

Če si podrobno ogledamo te literarne izposoje, predelave in priredbe, s tem pa odtise Basilejevih in Straparolovih zbirk pripovedi na primer v danes klasičnih literarnih pravljicah Charlesa Perraulta, se te kažejo že v njegovi prvi zbirki treh pravljic v verzih. Perrault je to zbirko objavil leta 1695 pod naslovom *Contes en vers* (*Pripovedi v verzih*). Prva, »Potrpežljiva Grizelda«, ki jo je že leta 1691 prebral in predstavil na francoski akademiji (Saupé in Collinet 53), je po motiviki predelava Boccaccieve »Grizelde«, zadnje povesti v *Dekameronu*. Ta se je, kot izpostavlja Bottigheimer, nato prek Petrarke in njegovega prepoznavnega mizogino obarvanega prevoda v latinščino v tej obliki razširila po Evropi (Bottigheimer, *Fairy Tales Framed* 113). Na območju Francije je bila v času salonskega gibanja prav ta Basilejeva literarna predloga dobro znana tudi v drugi, poenostavljeni obliki. Med prebivalstvom je namreč krožila kot sestavni del t. i. *Modre knjižnice* (*Bibliothèque bleue*), na stran katere se je postavil Perrault v sporu z zagovorniki antičnega pisanja (Saupé in Collinet 53).

Druga Perraultova pravljica v prvi zbirki, »Oslovska koža«, je neposredna predelava dveh zgodnejših literarnih predlog, in sicer Straparolove »Doralice«, včasih naslovljena tudi kot »Tebaldo po očetu«, ki se pojavlja v pripovedi (četrti pripovedi prve noči), in Basilejeve »Medvedke« (Bottigheimer, *Fairy Tales Framed* 121; Zipes, *The Great v*). Obe izhajata iz še starejšega rimsko-antičnega vira, tj. Apulejevega *Zlatega osla*, v katerem se pripovedovalec zaradi čarovnije po nesreči prelevi v osla in je v tej pojavnosti obliki priča ugrabitvi mlade neveste, za katero njeni ugrabitelji sklenejo, da jo bodo pokončali tako, da bodo osla odrli, njo pa zavili v oslovsko kožo. Straparolova in Basilejeva verzija temeljita na motivu incestnega, nasilnega očeta, ki ga obe verziji obsodita. Žrtvama se s pomočjo nekdanje varuške in nadomestne matere ali pa starejše služabnice uspe ubraniti očeta in seksualnega nasilja, ki ga uteleša, pri čemer

Basilejeva protagonistka prevzame podobo medvedke. Še več, izvijeta se iz očetovega primeža in se poročita z izbrancema. Straparola očeta, ki še naprej preganja in ogroža hčer, za kazen pokonča. Perraultova predelana verzija, ki združuje vse ključne elemente predhodnih literarnih pripovedi, pa ga v izteku, ravno nasprotno, v skladu s patriarhalno paradigmo, ki jo je zagovarjal v sporu o ženskah, povsem opere vsakršne krivde (Tartar 129). Tudi tretja pravljica v Perraultovi prvi zbirki, »Smešne želje« (Les Souhais ridicules), ki jo je avtor javnosti predstavil že novembra 1693 (Saupé in Collinet 53), temelji na primer na vgradnji in predelavi enega od seksualno eksplicitnih motivov, ki jih najdemo v Basilejevi pripovedi o gozdarju in njegovi ženi (Bottigheimer, *Fairy Tales Framed* 122–123). Podobno velja za Perraultovo drugo in osrednjo zbirko osmih pravljic v prozni obliki *Poučne zgodbe in povesti iz preteklosti* (*Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*, 1697), ki danes tvorijo jedro kanona klasičnih literarnih pravljic.⁶

Kot izpostavljajo številni literarnozgodovinski raziskovalci in raziskovalke z Ruth Bottigheimer, Jackom Zipesom in Marino Warner na čelu, se tudi te pripovedi neposredno napajajo pri Straparolovih in predvsem Basilejevih literarnih predlogah: po njih se ne le zgledujejo, ampak si neposredno izposojajo »tako motiviko kot posamične epizode in celo potek dogodkov ali dogajalno premico« (Bottigheimer, *Fairy Tales: A New History* 57).⁷ Od vseh osmih pravljic, ki jih prinaša

⁶ Perrault je najprej leta 1695 pripravil rokopis zbirke petih pravljic (»Trnuljčica«, »Rdeča kapica«, »Sinjebradec«, »Obuti maček« in »Vile«), ki jo je posvetil Élisabeth-Charlotte d'Orléans, devetnajstletni nečakinji Ludvika XIV. (Bottigheimer, *Fairy Tales Framed* 65). Nato ga je dopolnil s tremi pravljicami: »Pepelka«, »Grbavec s čopkom« in »Palček«. Pod leta 1697 objavljeno zbirko pa je kot avtorja podpisal svojega sina, Pierra Perraulta Darmancourja (Saupé in Collinet 53).

⁷ Perraultov »Obuti maček« je – tako po poteku dogajanja kot motiviki (ne pa tudi vsebinski poanti) – identična preslikava zgodnejših literarnih predlog Straparolove pripovedi »Constantino Fortunato« in Basilejeve »Cagliuso« (Zipes, *The Great* vi). Trnuljčica je predelava Basilejeve pripovedi »Sonce, Luna in Talia« (Sole, Luna e Talia) in črpa iz viteške arturijanske romance »Perceforest« iz zgodnjega 16. stoletja (Warner 220). V nasprotju s Perraultovo verzijo, ki pasivnosti osrednje junakinje in herojstvu njenega rešitelja nadene drugačen, romantičen predznak, Basilejeva verzija obravnava spolni napad: nezavestno mladenko v njenem gradu na enem od lovskih pohodov odkrije že poročeni kralj in jo zlorabi; čez devet mesecev ta rodi dvojčka in vse začne preganjati kraljeva prva, zakonita žena. Tudi »Pepelka« je predelava Basilejeve pripovedi »La Gatta Cenerentola«, v kateri ne najdemo steklenega čevlja, marveč leseno galošo. Prav tako ni govora o pasivni in trpeči ter od vseh zatirani junakinji, marveč o premeteni spletkarki. Zavoljo lastne koristi dekle pomaga guvernanti, da se poroči z njenim očetom, tako da umori očetovo drugo ženo, ki mlado dekle zapostavlja: na predlog guvernante ji na glavo s treskom povezne pokrov skrinje. Tudi v primeru Vil

Perraultova osrednja in danes kanonizirana zbirka, le »Rdeča kapica« ne izhaja iz literarnih predlog predhodnih avtorjev oziroma književnih zvrsti in literarnih tradicij zgodnejših obdobj, marveč je edina v celoti predelava francoske ljudske pripovedi, znane kot »Zgodba o stari materi« (glej Zipes, *The Trials*).

Srednjeveški viteški in pastoralni roman

Če za Perraulta in vse ostale prve pravljicarke velja, da so neposredno črpali_e iz literarnih predlog Straparole in Basileja, velja tudi, da so se pri snovanju prvih literarnih pravljic istočasno naslonili_e še na druge literarne vire in žanre, še zlasti na srednjeveški in zgodnjerenesanci obliki pastoralnega oziroma pastirskega in viteškega romana. Poglavitni vir navdiha so za Perraulta poleg anonimnega Perceforest predstavljal viteški romani izpod peresa Chrétiena de Troyesa (*Lancelot; Yvain ali vitez z levom*) in pripovedne pesmi Marie de France, ki opevajo dvorsko ljubezen (Saupé in Collinet 53). Za avtorice pa so bili vir navdiha in motivnih predelav tudi *Roman o Tristanu in Izoldi*, Ariostov viteški ep *Besneči Orlando*, legenda o Merlinu in legenda o Melusini (Cheira 225). Francoske salonske pravljicarke in pravljicarji so namreč novele spojili z njim nasprotnim žanrom, tj. srednjeveškimi pastoralnimi in viteškimi romani. Tako so novi pravljčni žanr lahko opremili_e z vsebino, ki zagovarja aristokratski družbenoekonomski red. Pripovedi so zato naselili in prepredli izključno z aristokratskimi nosilci osrednjega narativnega dogajanja, tj. s kralji in kraljicami, princesami in princ, ter novi žanr prilagodili okusu in približali pogledu aristokratskega občinstva, kateremu so bile pravljice prvotno namenjene (prim. Seifert, *Fairy*). Temeljne značilnosti viteškega romana, ki jih prevzemajo tudi prve pravljice, vključujejo ljubezensko tematiko s poudarkom na junaštvu vitezov; da bi si pridobili naklonjenost dame, se ti podajajo v neverjetne avanture. Toda te jih popeljejo zgolj od enega do drugega dvora, zato je temu tipu romana, znanemu tudi kot dvorni roman, lastno predvsem to, da gre za podvajanje tipskih družbenih postavitev

je Perrault črpal iz Basilejeve pripovedi »Tri vile« (*Tre fate*) in »Le due Pizzette«, opi-
rajoč se hkrati na že predelano verzijo njegove nečakinje Marie-Jeanne L'Héritier »Les
Enchantements d'éloquence«, ki je navdih našla v taisti Basilejevi literarni predlogi
(Bottigheimer, *Fairy Tales Framed* 65). Tudi v Perraultovem »Sinjebradcu« eden od
ključnih momentov pripovedi izhaja iz Basilejeve literarne predloge »Tri krone« (*Le
tre corone*): tj. trenutek, ko Sinjebradec ob odhodu z gradu preda ključ soban mladi
nevesti in ji prepove, da bi pogledala v zadnjo dvorano na koncu hodnika.

dvornega aristokratskega reda, za katere se zdi, da so samozadostne in samonarojene in da so zato brezčasne, statične ali tipsko enake v svoji umetni ločenosti od vsega ostalega, pa čeprav ključnega družbenega okolja, in s tem od življenja slehernika. Ta značilnost se ponavlja tudi v pastoralnih ali pastirskih romanih, ki so izvorno izpeljave antičnih predlog, zlasti Vergilovih bukolčnih pesnitev (Kos 116). V pastirskih ali arkadijskih romanih je – po vzoru antičnih predlog, v katerih nastopajo pastirji, bogovi in osrednji junaki izključno plemenite krvi – dogajanje postavljeno v idilično naravo in s tem umetno odmaknjeno od družbenega reda. Za idilično ali bukolčno naravo, tj. Arkadijo, se zdi, da je ne zaznamujejo za novele značilne sledi družbenega reda kot tudi ne tukajšnjost in zdajšnjost družbenega časa. Tudi tu sta čas in z njim družbena ureditev neotipljiva, večno ista in med seboj zamenljiva. Poudarek je zato izključno na ljubezenskih zapletih in prepletih ter navidezno nedovoljeni ljubezni med pripadniki aristokracije, dinamika katere izhaja iz sprva navidezno različnih stanov enega od obeh protagonistov. Za osebo, ki se zaradi spleta okoliščin znajde zunaj družbe v objemu narave, kjer jo vzgajajo pastirji, se v srečnem razpletu zgodbe izkaže, da je, v nasprotju z njenimi krušnimi starši, aristokratskega rodu. Zato je v izteku njena poroka z izbranim ljubimcem navidezno višjega stanu upravičena in dovoljena, osebi pa je, ob razkritju njene prave identitete, povrnjen aristokratski status in s tem premoženje in bogastvo, ki ji pripadeta po stanu in nasledstvu.

Vse ključne značilnosti obeh podzvrsti srednjeveških romanov, tj. neotipljivost prostora in časa, odrezanost od družbenih razmer in zaprtost aristokracije v samozadostni krog ter hkrati restavratorski vzorec, po katerem so osebe plemenitega rodu ponovno povrnjene na svoje družbeno mesto, so sestavni in določujoči elementi pravljičarke kot novega žanra. Varna odmaknjenost prostora in časa, ki je odrezan od prepoznavnih potez sodobnega časa in njegovih družbenih umestitev, hkrati pa njuna večna nespremenljivost ali tipska statičnost se odražajo v prepoznavni formuli »nekoč je živel/a« ali »nekoč je bil/a«. To je formula, ki zaznamuje začetek vsake pravljičarke in ki jo je uveljavilo francosko literarno salonsko gibanje⁸ po zgledu literarnih predlog pastoralnega in viteškega romana: neotipljivost, ki jo predstavljata izraz »nekoč« kot

⁸ Kot je na podlagi ohranjenega rokopisnega materiala ugotovila Ellen Welch, se je Perrault v svojih pravljičah nagibal k verziji »Il éat une fois«, medtem ko so pravljičarke z Mme Murat na čelu raje uporabljale izraza »Il y avait une fois« in »Il y eut autrefois« (2). Teh razlik v slovenskem prevodu ni mogoče ohraniti. Kljub temu gre v vseh treh oblikah in primerih za nedoločljivost in neotipljivost prostora in časa, ki ju predpostavlja nedovršni glagolski čas (Thelander 484).

tudi geografska nedorečenost »za devetimi gorami«, pravljичno pripoved postavlja v varno oddaljeno preteklost ali nespecifičnost časa in prostora (Thelander 484), brez prepoznavnih zgodovinskih potez vsakdana kot tudi individualnih značajskih potez njenih protagonistov. Postavlja jo v čas in prostor, ki sta oba nespecifična in večna, neobremenjena z družbeno problematiko in realnostjo vsakdana. To je prostor, ki ga poseljujejo protagonisti plemenitega aristokratskega rodu, zapleteni v svoje intrige, padce in vzpone, ki zadevajo ozki in zaprti krog ljudi. Zato je po zgledu pastoralnih romanov osrednji tip pripovedi takšen, da srečni zaključek temelji na povrnitvi izgubljenega ali odvzetega kraljestva, že prej pripadajočega bogastva in aristokratskega statusa osrednji protagonistki ali protagonistu, kar vodi v obnovitev ali razširitev rodbinskega bogastva kot tudi k utrditvi statusa pravičnega in dobrega vladarja v nasprotju z nepravičnim in tiranskim. Vzorec, ki ga pravljice prevzemajo iz viteških in pastoralnih romanov, da bi utrdile in naturalizirale aristokratski fevdalni red, stoji v ostrem nasprotju z vrsto pripovedi v Straparolovi in Basilejevi zbirki novel (Bottigheimer, *Fairy Tales: A New History* 25, 94).⁹ Osrednji motiv, ki pripovedi daje okvir, temelji na izvitju slehernika iz primeža revščine in napredovanju po socialni lestvici, s tem pa pridobitvi uglednega položaja in bogastva, ki mu kot siromaku ali kako drugače družbeno deprivilegirani osebi sicer ne pripadata.

Elementi magičnega: dobre vile

V svoje večinoma restavracijske pripovedi, ki zagovarjajo aristokratsko družbeno ureditev in fevdalni red, so avtorice prvih literarnih pravljic vgradile tudi magičnost, saj so pripovedi prepletle z nadnaravnimi

⁹ Straparolov tip pripovedi – po katerem se tistim, ki so rojeni v revščino, uspe povzpeti po družbeni lestvici – se je prebil v ospredje pravljичnega literarnega kanona šele po francoski revoluciji leta 1789 (Bottigheimer, *Fairy Tales Framed* 4), ob nastopu kapitalističnega reda in pojavu t. i. srednjega razreda. Za siromake seveda ne veljajo pripadniki resnično izkoriščenega razreda kmetov in delavcev, marveč obrtniki, trgovci in drugi malomeščani, tj. predstavniki srednjega stanu. Najprepoznavnejši vzorec v tem tipu pripovedi, ki jo je uvedel Straparola, je, da se siromaku uspe izviti iz primeža revščine s pomočjo poroke in bogastva, ki ga prinaša zakon z osebo iz aristokratskega, premožnega sloja. To je bilo seveda v nasprotju z realnostjo, zavoljo česar so Straparolove pripovedi tega tipa delovale kot utopija, oblika upanja in uspavalo za množice revnih v Benetkah, kjer so bile poroke med mestno aristokracijo in običajnimi smrtniki prepovedane po zakonu iz dvajsetih let 16. stoletja (Bottigheimer, *Fairy Tales: A New History* 21).

elementi in motivi, ki so si jih izposodile deloma iz antične mitologije, deloma pa iz ljudskega pripovedništva (Seifert, *Fairy* 33). Če je mogoče nekaj magičnih elementov zaslediti že v Straparolovi zbirki novelističnih pripovedi, je za prve literarne pravljice značilno, da v ospredje postavijo magičnost ali nadnaravnost. Uvedejo bogat nabor najrazličnejših magičnih bitij (kot so velikani, ljudožerci, škrti, prerokinje in čarovniki) in čudežnih pripomočkov (kot so čarobne palice, prstani in drugi čudežni predmeti), s katerimi protagonisti lahko brez težav premagujejo velike razdalje ali spreminjajo pojavno obliko. To spreminjanje je lahko sestavni del prekletstva in s tem preizkušenj, ki jih morajo prestati protagonisti, ali pa oblika dobronamerne pomoči, ki jim omogoča, da uspešno premagajo najrazličnejše ovire na poti k cilju (Duggan 234). Te oblike magičnega so si avtorice izposodile iz ljudskega pripovedništva, in sicer iz posebne vrste ljudske pripovedi, tj. čudežne pripovedi. V njej čudežno ali magično, kot izpostavlja Seifert, utelešajo antropomorfne živali, velikani, velikani ljudožerci in druga magična bitja, ki nastopajo kot protagonistovi pomočniki ali pa se mu zoperstavljajo in ga ovirajo na njegovi poti k cilju. Naloga teh bitij je, da v svoji pozitivni ali negativni vlogi protagonistu napovedo prihodnost in jo vnaprej določijo; da nastopajo v vlogi svetovalk in svetovalcev, da na protagonistovo pot postavijo najrazličnejše ovire, ki po eni strani upočasnijo njegovo napredovanje ali ga povsem onemogočijo, na drugi pa mu pomagajo pri premagovanju ovir. Pri tem mu v trajno last izročajo najrazličnejše predmete z magičnimi lastnostmi ali pa mu v ključnem trenutku na pomoč prihitijo v svoji naravni podobi (Seifert, *Fairy* 33). Vseskozi gre za ohranjanje in naturalizacijo fevdalnega reda, saj je osrednja naloga tovrstnih magičnih oseb, ki jih odlikujejo nadnaravne sposobnosti in lastnosti, da v izteku pripovedi vnovič vzpostavijo aristokratski red, največkrat prav na račun povrnitve nesrečno izgubljenih ali z zvijačo odtujenih kraljestev osrednjim protagonistom (Seifert, *Fairy* 34), kar deluje kot svojevrstna oblika aristokratske restavracijske pripovedi.

Med magičnimi bitji v prvih salonskih pravljicah, zlasti tistih izpod peresa avtoric, prednjačijo vile (Seifert, *Fairy* 197), ki v nasprotju s srednjeveškimi renesančnimi vilami rojenicami prevzemajo nove, razširjenje in vsestranske funkcije. V srednjeveških in renesančnih pripovedih vile, katerih poimenovanje v francoščini (*fée*), italijanščini (*fata*) in španščini (*hada*) izhaja iz latinske besede *fata* ali boginja usode (Seifert, *Fairy* 198), prvotno nastopajo v vlogi vil rojenic ali družinskih boter: njihova naloga je, da napovedo usodo novorojenca ali novorojenke in ga obdarijo z magičnimi darili ali sposobnostmi, pri čemer prerokbo dobre vile za nekaj časa izniči protiprerokba slabe vile. V

prvih literarnih pravljicah izpod peres francoskih salonskih avtoric in avtorjev se vile pojavljajo na vsakem protagonistkinem koraku: s svojim znanjem in nadnaravnimi močmi ji vseskozi pomagajo, jo zasipavajo z darili in materialnimi dobrinami (tudi v obliki skrite dote) in ji pomagajo premagovati najtežje ovire, ki ji jih na pot postavljajo drugi ljudje. Delujejo kot druge matere, a na način, da v svoji magičnosti, nadnaravnosti in neizmerni moči presegajo tako biološko smrtnost kot primež zakonskih zvez, ki zaznamujejo in onemogočajo delovanje dejanskih bioloških mater. Zato so neusahljiv in nezlomljiv vir medsebojne ženske solidarnosti, moči in avtoritete (Seifert, *Fairy* 196, 199). Prve literarne pravljice, ki so nastale v okviru francoskega salonskega gibanja predvsem izpod peres francoskih salonskih avtoric, so prepredene z vilami, ki predstavljajo prevladujoči in osrednji tip magičnih nadnaravnih bitij. Ne nastopajo le kot osrednje pomočnice, marveč tudi kot ene izmed nosilk pripovedi: vedno poskrbijo za srečen zaključek, ki deluje v korist protagonistke in njenih sester (ter širše kraljevske rodbine) ne glede na njihovo razvajenost, sebičnost in škodoželjnost. Osrednja protagonistka tovrstne nelaskave značajske lastnosti svojih sester ne le potrpežljivo prenaša, marveč jim v zaključku kot znak svoje aristokratske dobre vzgoje in omike vsa njihova grda dejanja tudi odpusti, sestre pa se vse tudi bogato poročijo. Rešitev protagonistke iz zagate in praviloma srečen konec, ki temelji tudi na povrnitvi izgubljenega kraljestva in s tem aristokratskega statusa, ni odvisna od princa rešitelja, marveč vseskozi od modrega in vzajemnega delovanja vile botre in princeze protagonistke. Srečen konec je odvisen od znanja in nadnaravnih lastnosti zaščitnice protagonistke, tj. vile botre, do katere ima protagonistka spoštljiv in prijazen odnos, kar ji tudi zagotavlja naklonjenost in zanesljivo pomoč druge, nadomestne matere. Prav zato, ker so prve literarne pravljice prepredene z vilami, so avtorice svojim prvim objavljenim zbirkam pravljicnih pripovedi nadele ime *contes de fées*, kar pomeni pripovedi vil, včasih pa tudi *contes des fées*, kar pomeni pripovedi o vilah (Warner 234). Nova žanrska pripoved ali tip pripovedi je tako dobila ime, ki se je v francoščini in angleščini (fairy tales) ohranilo do danes. Vpeljali in uveljavili sta ga Marie-Catherine d'Aulnoy – ta je leta 1697 svojo prvo zbirko štirih knjig nasloвила *Les contes des Fées (Pripovedi o vilah)*, svojo drugo zbirko prav tako štirih knjig pa *Contes nouveaux ou les Fées à la mode (Nove pripovedke ali pravljice po modi, 1698)* – in Henriette-Julie Murat, ki je svojo prvo zbirko nasloвила *Contes de Fées (Pripovedi vil, 1697)*, drugo iz leta 1698 pa *Les Nouveaux Contes des Fées ali Nove pripovedi o vilah* (Patard 85; Jasmin 64; Hannon in Duggan 379).

V literarne pravljичne pripovedi so avtorice vpele še drugo obliko magičnega, ki izvira iz antičnih literarnih predlog oziroma antične mitologije. Gre za obliko magičnega, povezanega z nadnaravnimi močmi božanstev in bogov, zato v njihovih delih najdemo tudi obliko božanske nadnaravnosti in s tem magičnosti, ki jo utelešajo rimski in grški bogovi, kot sta Jupiter in Kupid, ali polbogovi in druga podporna božanska bitja kot na primer Zefir (Seifert, *Fairy* 33). Vse te elemente, ki z drugimi literarnimi vpisi – predvsem odtisi renesančnih in srednjeveških literarnih predlog – določajo osnovne prvine novega pravljičnega žanra, najdemo v prvi literarni pravljici »Otok sreče« (L'Île de la Félicité), ki jo je leta 1690 objavila Marie-Catherine d'Aulnoy. Umestila jo je v svoj roman z naslovom *Historie d'Hypolite, comte de Douglas*, ki služi kot okvirna pripoved po vzorcu, ki ga je zasnoval Boccaccio, nadaljevala pa Straparola in Basile. Pravljica se odvija med dvema svetovoma, minljivim zemeljskim, v katerem domuje ruski princ Adolf, in vilinskim, ki mu vlada vila princesa. Mladi ruski princ se na lovu na medveda pred neurjem zateče v jamo, kjer naleti na Kupida, ki mu pove zgodbo o magičnem vilinskem otoku, kjer je življenje kot v raji. Princ prepriča Zefirja, Zahodni veter, da ga ponese na ta vilinski otok, kjer vilinski princesi pokloni svoje srce. Srečnemu zakonskemu življenju navkljub princa premagajo skomine po zemeljskemu življenju oziroma statusu in časteh, ki mu kot bodočemu vladarju Rusije pripadajo v njegovem zemeljskem kraljestvu. Vilo, vladarico otoka, zapusti in se poda nazaj v svoje kraljestvo. Kljub temu da se princ izneveri ljubezni do vile in jo celo zavže v prid lastnim ozkim zemeljskim interesom, ga ta iz ljubezni zaščiti pred smrtjo, ki mu sicer grozi takoj ob prehodu nazaj v zemeljski svet, saj je na vilinskem otoku nevede dopolnil že tristo let. Naroči mu, da ne sme nikoli razjahati vilinskega konja, kajti dokler bo v njegovem sedlu, ga bo ta z nadnaravnimi močmi ščitil pred človeško umrljivostjo. Po prihodu nazaj v svoj svet princ naleti na starčka, ki leži uklešččen pod prevrnjenim vozom, in mu poskuša pomagati, zato razjaha. Izkaže se, da gre za zvijačo: starček je bog vetra in smrti, ki se oprime princa in ga ne izpusti iz rok, zato je obsojen na smrt. Pravljica ima distopični zaključek (Bottigheimer, *Fairy Tales Framed* 167): junak postane del vilinskega sveta in s tem srečnega življenja na otoku vilinske sreče, krona katerega je srečna, vzajemna ljubezen. Tej se odpove, da bi se vrnil v minljivi človeški svet materialnih interesov, zato ga za kazen čaka smrt. Pravljica je oblika politične alegorije in komentarja, saj kot vse prve pravljice francoskega salonskega gibanja podpira zahteve salonskih aristokratinj po svobodni in vzajemni ljubezni namesto prisilnih porok in zato po ljubezni, ki se ji ne gre izneveriti.

Zaključek

Prve literarne pravljice, ki so v danes prepoznavni žanrski obliki vzniknile ob koncu 17. stoletja v okviru francoskega salonskega gibanja, so oblika žanrske zmesi, zaznamovane tako z odtisi kot neposrednimi izposojami in predelavami motivov in strukturnih zakonitosti predhodnih, že uveljavljenih literarnih zvrsti, zlasti renesančne italijanske novele in srednjeveškega viteškega in pastirskega romana, z dodatki antične mitologije in elementi magičnega iz ljudskega pripovedništva. Ta njihova literarna zaznamovanost, vključno s parateksti, je bila na prehodu v romantično 19. stoletje načrtno izbrisana, da bi se lažje ustvarilo in zakoreninilo predstavo, da so literarne pravljice le oblika zapisa ljudskega pripovedništva; obe zvrsti pa naj bi imeli pravadne in enotne korenine, kar naj bi pričalo o skupnem in kontinuiranem razvoju novonastalih nacionalnih skupnosti, njihovem izvoru pa naj bi bilo mogoče prav tako zlahka slediti že v pravadnino.¹⁰ Romantično gibanje je tudi prineslo koncept ločenosti otroštva od odraslega sveta in s tem institut nedolžnega, družbeno nezaznamovanega otroštva ter v povezavi s tem novo knjižno polje: književnost za otroke. Ta v 17. stoletju, ko so nastale prve literarne pravljice, namenjene odraslemu občinstvu literarnih salonov, še ni obstajala. Romantično gibanje je tako prineslo tudi predstavo, da naj bi bile pravljice primarno mišljene kot oblika pripovedi za otroke, in le posredno za odrasle. Literarna zgodovina dokazuje ravno obratno: z izjemo *Magasin de enfants* (1756) avtorice de Beaumont so se prve priredbe literarnih pravljič za otroke pojavile šele v 30. letih 19. stoletja (Bottigheimer, *Fairy Tales: A New History* 40), in sicer kot del projekta, s katerim sta brata Grimm želela s krajšo, prilagojeno različico za otroke promovirati svojo zbirko pravljič, ki je bila mišljena za odrasle (Zipes, *When Dreams*). Priredbe so se kot čtivo za otroke pojavile množično v drugi polovici 19. stoletja, ko so postale del šolskega kurikulumu, in sicer najprej prav na Nemškem, kjer naj bi prispevale k izgradnji predstave o skupni pravadni nacionalni pripadnosti nedavno združenih nemško govorečih dežel (Bottigheimer, *Fairy Tales: A New History* 55). Predstava o pravljičah, ki naj bi bile ustvarjene prvotno za otroke, od vsega začetka pa le preslikava ljudskega izročila v pisni obliki, je mit, ki ga je ustvarilo romantično gibanje 19. stoletja.

¹⁰ Glej npr. Grimm in Grimm, »Vorrede«; Lee M. 27–50; Snyder, »Cultural«; Snyder, »Nationalistic«; Haase, »Yours«; Haase, *Reception*; Bottigheimer, »Fairy Tales«.

LITERATURA

- Beale, Hazel. »Framing the Fairy Tale: French Fairy Tales and Frame Narratives 1690-1700«. *Framed! Essays in French Studies*. Ur. Lucy Bolton idr. Oxford; Bern: Peter Lang, 2007. 73–90.
- Bottigheimer, Ruth. *Fairy Tales Framed: Early Forewords, Afterwords, and Critical Words*. Albany: SUNY Press, 2012.
- Bottigheimer, Ruth. »Fairy Tales«. *Encyclopedia of German Literature*. Ur. Matthias Konzett. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1999. 267–270.
- Bottigheimer, Ruth. *Fairy Tales: A New History*. Albany: SUNY Press, 2009.
- Brocklebank, Lisa. »Rebellious Voices: The Unofficial Discourse of Cross-dressing in d'Aulnoy, de Murat, and Perrault«. *Children's Literature Association Quarterly* 25.3 (2000): 127–136.
- Cheira, Alexandra. »A Fairy Godmother of her own 17th Century France: Subversive Female Agency in Madame d'Aulnoy's 'The White Cat'«. *Anglo Saxonica* 30.8 (2014): 219–240.
- Duggan, Anne E. »Conte des feés«. *Folktales and Fairy Tales: Traditions and Texts from around the World*. Ur. Ann E. Duggan idr. Santa Barbara; Denver: Greenwood, 2016. 234.
- Fatur, Silvo. *Književnost II*. Maribor: Obzorja, 1982.
- Feat, Anne-Marie. »Playing the Game of Frivolity: Seventeenth-Century *Conteuses* and the Transformation of Female Identity«. *Journal of the Midwest Modern Language Association* 45.2 (2012): 217–242.
- Grimm, Jacob, in Wilhelm Grimm. »Vorrede«. *Deutsche Sagen*. Berlin: in der Nicolaschen Buchhandlung, 1816. v-xxvi.
- Haase, Donald. *The Reception of Grimms' Fairy Tales: Responses, Reactions, Revisions*. Detroit: Wayne State University Press, 1993.
- Haase, Donald. »Yours, Mine, or Ours? Perrault, the Brothers Grimm, and the Ownership of Fairy Tales«. *Merveilles & contes* 7.2 (1993): 383–402.
- Hannon, Patricia, in Anne E. Duggan. »French Tales: Origins of the French Tale Tradition«. *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. Ur. Donald Hasse. Westport; London: Greenwood Press, 2008. 379–388.
- Jasmin, Nadine. »Sophistication and Modernization of the Fairy Tale«. *Teller's Tale: The Lives of the Classic Fairy Tale Writers*. Ur. Sophie Raynard. Albany: SUNY Press, 2012. 41–46.
- Jones, A. Christine. »Madame d'Aulnoy Charms the British«. *The Romanic Review* 99.3/4 (2008): 239–256.
- Kos, Janko. *Književnost: učbenik literarne zgodovine in teorije*. Maribor: Obzorja, 1989.
- Lee M., Roberts. *Literary Nationalism in German and Japanese Germanistik*. Berkley Insights into Linguistics and Semiotics 78. New York: Peter Lang, 2010.
- Patard, Geneviève. »Henriette-Julie de Castelnau, Countess de Murat«. *Teller's Tale: The Lives of the Classic Fairy Tale Writers*. Ur. Sophie Raynard. Albany: SUNY Press, 2012. 81–87.
- Perrault, Charles. »Preface«. *Fairy Tales Framed: Early Forewords, Afterwords, and Critical Words*. Ur. Ruth Bottigheimer. Albany: SUNY Press, 2012. 114–118.
- Perrault, Charles. »Dedicatory Letter to Mademoiselle (1695)«. *Fairy Tales Framed: Early Forewords, Afterwords, and Critical Words*. Ur. Ruth Bottigheimer. Albany: SUNY Press, 2012. 126.
- Saupé, Yvette, in Jean-Pierre Collinet. »Charles Perrault«. *Teller's Tale: The Lives of the Classic Fairy Tale Writers*. Ur. Sophie Raynard. Albany: SUNY Press, 2012. 47–59.

- Seifert, C. Lewis. »Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon«. *Teller's Tale: The Lives of the Classic Fairy Tale Writers*. Ur. Sophie Raynard. New York: Suny Press, 2012. 75–80.
- Seifert, Lewis. *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France, 1690-1715: Nostalgic Utopias*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1996.
- Snyder, Louis L. »Cultural Nationalism: The Grimm Brothers' Fairy Tales«. *Roots of German Nationalism*. Ur. Louis L. Snyder. Bloomington: Indiana University Press, 1978. 35–54.
- Snyder, Louis L. »Nationalistic Aspects of the Grimm Brothers' Fairy Tales«. *The Journal of Social Psychology* 33 (1951): 209–223.
- Tartar, Maria. *Off with their Heads: Fairy Tales and the Culture of Childhood*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Thelander, R. Dorothy. »Mother Goose and Her Goslings: The France of Louis XIV as Seen through the Fairy Tale«. *The Journal of Modern History* 54.3 (1982): 467–496.
- Touttain, Pierre-André. »O pravljicah Mme. d'Aulnoy«. *Pavji kralj in druge pravljice. Madame d'Aulnoy*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987. 6–7.
- Treverson, Andrew. *Fairy Tale*. London in New York: Routledge, 2013.
- Welch, Ellen. »'Une féé moderne': An Unpublished Fairy Tale by la Comtesse de Murat«. *Eighteenth-Century Fiction*, 18.4 (2006): 1–20.
- Zipes, Jack. »The Rise of the French Fairy Tale and the Decline of Frances«. *Beauties, Beasts, and Enchantment: Classic French Fairy Tales*. Ur. Jack Zipes. Maidstone: Crescent Moon Publishing, 2009. 1–13.
- Zipes, Jack. *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. Lexington: University Press of Kentucky, 2002.
- Zipes, Jack. *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*. New York in Abingdon: Routledge, 2007.
- Zipes, Jack. *The Great Fairy Tale: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. New York: Norton Critical Edition, 2001.
- Zipes, Jack. *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood: Versions of the Tale in Sociocultural context*. New York; Oxon: Routledge, 1993.
- Zipes, Jack. »Media-hyping of fairy tales«. *The Cambridge Companion to Fairy Tales*. Ur. Maria Tatar. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Warner, Marina. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and their Tellers*. London: Vintage, 1995.

The First Literary Fairy Tales of the French Salons: A Hybrid Genre

Keywords: literary genres / romanticism / fairy tale / hybrid genre / medieval literature / novella / magic

Romantics introduced the notion that fairy tales are mere transcriptions or re-workings of folk tales, whose content they faithfully replicate. Literary history has proven otherwise: fairy tales are a hybrid literary genre that emerged out of the adaptations of basic features of two medieval and late renaissance genres, the Italian novels and medieval (knight and pastoral) romans. Narrative framing was one of the structural features French salon writers took from the Italian novella, to which they added a technique of their own. Fairy-tales were preceded by dedicatory letters and introductions, and followed by afterwords and comments. These paratexts also carried literary references from earlier periods, which served as a source of inspiration for the fairy-tales' authors. From medieval courtly romans the authors took over the archetypal settings of aristocratic courts. These were disconnected from social environment, which resulted in the creation of geo-temporal distancing and static uniformity of the fairy-tale genre. To this generic mixture, the seventeenth-century French salon authors added elements of magic, which they borrowed from classical mythology and a special type of folk tale – a wonder tale with a special focus set on fairies, heroines' surrogate mothers.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.0-343

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i3.06>

Yeatsove maske in Pessooovi heteronimi v luči zahodnega ezoterizma

Lara Gea Vurnik Navinšek

Tesarska ulica 8, 1000 Ljubljana
<https://orcid.org/0000-0003-2012-8178>
lara.vurnik@gmail.com

Članek obravnava vpliv zahodnega ezoterizma oziroma okultizma na življenje in delo Williama Butlerja Yeatsa in Fernanda Pessoa. Pri tem je posebna pozornost posvečena pesniški tehniki »kreativne disociacije« od lastnega jaza ali »depersonalizacije«, kot je svojo heteronimijo označil Pessoa. Gre za bistveno skupno potezo Yeatsove in Pessooove poetike, ki ni le paradigmatično modernistična, temveč tudi poudarjeno ezoterična. Kot ezoterične razumemo različne tokove, ki so se skozi zgodovino razvili vzporedno z organizirano religijo na eni in razsvetljskim racionalizmom na drugi strani ter s tem tvorijo t. i. »tretji steber zahodne kulture«. Yeatsovo teorijo maske so v veliki meri definirale tudi ideje, ki jih je pridobil v svojih letih članstva v Hermetičnem redu Zlate zore, na nastanek Pessooovih heteronimov pa je vplivalo njegovo prakticiranje spiritizma, medijstva in avtomatskega pisanja. Delo obeh avtorjev tako lahko razumemo kot modernistični umetniški izraz, ki se je izoblikoval v tesnem kontaktu z zahodnim ezoterizmom.

Ključne besede: irska književnost / portugalska književnost / modernizem / Yeats, William Butler / Pessoa, Fernando / zahodni ezoterizem / okultizem / maska / heteronimi

I.

K razmišljanju o duhovnozgodovinskih premikih, ki so zaznamovali Evropo in njeno književnost ob prelomu 19. in 20. stoletja, lahko pristopamo na mnoge načine, med katerimi je med bolj zapostavljenimi vidik zahodnega ezoterizma.¹ Ta sinkretični konglomerat različnih idej, gibanj, verovanj in praks se je v apokaliptičnem in vse bolj agnostičnem razpoloženju *fin de siècle* razcvetel v okultizmu, ki

¹ Termin »zahodni ezoterizem« se je v slovenskem strokovnem diskurzu že uveljavil kot prevod angleške zveze *Western Esotericism* oziroma francoskega *l'ésotérisme occidental*. Uporabljam ga namesto pojma »ezoterika«, prevzetega iz nemščine, ki je v splošni zavesti sicer bolj udomačen, vendar manj specifičen in nenatančno definiran.

je s svojo skrivnostnostjo in obrobnostjo privlačil številne umetnike. Poleg romantikov, simbolistov, dekadentov in kasneje nadrealistov sta med najbolj prepoznavnimi pisci, katerih življenje in delo je močno zaznamoval okultizem, tudi irski nobelovec William Butler Yeats in veliki portugalski modernistični pesnik Fernando Pessoa s svojimi heteronimi.

Termin »zahodni ezoterizem (*Western Esotericism*)« se je v akademskem diskurzu pričel uveljavljati šele v 20. stoletju. Gre za umetno kategorijo, retrospektivno aplicirano na vrsto tokov in idej, ki so bile vsaj do konca 18. stoletja znane pod drugimi imeni (Hanegraaff, *Western* 3). Zaradi njegove heterogenosti je ta izmuzljivi teoretični konstrukt težko zadovoljivo definirati, na splošno pa velja, da gre za ideje, ki se odmikajo tako od ortodoksne judovsko-krščanske tradicije kot razsvetljskega racionalizma ter s tem tvorijo »tretji steber zahodne kulture«. To je oznaka, ki jo v svoji definiciji uporabi zgodovinar religije Henrik Bogdan. Po njem je ezoterizem tretja oblika védenja, ki je zavzemala središčno mesto med znanstveno racionalnostjo in religioznostjo ter bila hkrati zavrnjena od obeh – zagovorniki prve so ezoterizmu zamerili domnevno iracionalnost in nagnjenost k metafizičnemu argumentiranju, dogmatična verska doktrina pa ga je obtoževala herezije (glej Hanegraaff, *Western* 7). Duhovna podlaga teh idej se je sicer formirala v pozni antiki, ko je bil duh časa naklonjen religijskemu sinkretizmu in eklekticizmu. V Aleksandriji sta se razvijali astrologija in alkimija, vzporedno z judovstvom in vzponom krščanstva pa so se pojavili alternativni duhovni in miselni tokovi, kot so hermetizem, novoplatonizem in gnosticizem. Po Hanegraaffu v poskusih konceptualizacije zahodnega ezoterizma prevladujejo trije glavni modeli. Običajno je razumljen kot: (1) »čaren« ali »očaran (*enchanted*)« predrazsvetljski duhovni nazor s starodavnimi koreninami, ki se je razcvetel v zgodnjem novem veku; (2) širok razpon »okultnih« tokov in organizacij, ki so se pojavile po koncu razsvetljenstva kot alternative tradicionalni religiji in racionalni znanosti; (3) univerzalna, »notranja« duhovna dimenzija religije same po sebi² (4–5). Čeprav imajo vsi trije načini razumevanja svojo vlogo pri opredeljevanju fenomenov kot ezoteričnih, Hanegraaff sam zagovarja

² Zadnji pristop je po Hanegraaffu najbolj problematičen, saj med drugim predpostavlja dejanski obstoj takšne skrite dimenzije, ki je ni mogoče empirično obravnavati (Hanegraaff, *Western* 11). Poleg tega taka opredelitev ezoterizma odpira tudi kočljivo vprašanje odnosa med ezoterizmom in misticizmom, med katerima se meje pogosto zdijo zamegljene. Faivre kot eno od možnih razlik predlaga pojem mediacije, saj mistik običajno zavrača posredništvo med sabo in božjim (Faivre 12).

sodobnejši, pluralistični pristop, ki ne daje prednosti nobenemu zgodovinskemu obdobju ali svetovnemu nazoru (12).

Na splošno velja, da so se ideje, ki predstavljajo t. i. »osnovni referenčni korpus« zahodnega ezoterizma oblikovale v renesansi, ko se je Evropa obrnila nazaj k svojim antičnim koreninam in so se pojavile tendence spajanja nekrščanskih oziroma poganskih elementov s krščansko mistiko in kabalo (Hanegraaff, *Western* 25). Antoine Faivre v svoji vplivni definiciji predlaga, da je ezoterizem mogoče identificirati na podlagi štirih bistvenih in dveh sekundarnih lastnosti. Tako je za ezoterične pojave značilno četverno verovanje: v nevidno, presežno dimenzijo obstoja, ki korespondira z vidno, materialno; v oživiljeno naravo kot fizično manifestacijo te dimenzije; v moč človeške domišljije in simbolnega obredja kot orodij za posredovanje med obema dimenzijama; in posledično v to, da se je posameznik s pomočjo teh orodij in skozi transmutacijo lastne biti zmožen približati transcendenci ali se z njo celo združiti. Sekundarni sestavini sta odkrivanje skupnih imenovalcev med različnimi duhovnimi tradicijami z namenom najti prvobitno metafizično resnico in prenašanje ezoteričnega znanja z učitelja na učenca prek procesa iniciacije (Faivre 10–15). Elemente naštetih verovanj lahko razberemo tudi v Yeatsovem in v Pessooovem delu. Tako lahko z ozirom na čas, v katerem sta delovala, govorimo o ezoteričnih, pa tudi okultnih oziroma okultističnih vplivih, vendar se je treba zavedati, da nam takšno rabo dopušča kontekst, saj ne gre za popolno semantično prekrivanje.

Termin »okultizem« je sicer dolgo veljal za ekvivalent, tako rekoč sinonim ezoterizmu; do razločevanja je prišlo šele v zadnjih desetletjih. Med glavnimi zagovorniki distinkcije je tudi Hanegraaff, ki ga obravnava kot posebno razvojno obliko in s tem podpomenko ezoterizma (Hanegraaff, *New* 385). Žarišči novonastalih ali ponovno definiranih gibanj, ki jih je mogoče umestiti pod ta krovni pojem, sta bili v drugi polovici 19. stoletja predvsem Francija in Velika Britanija, dva še posebej vplivna posameznika tega obdobja pa Eliphas Lévi in Helena Petrovna Blavatsky. Lévi je s svojimi spisi v veliki meri določil prakso kabalistične magije, ki jo je v okrilju Hermetičnega reda Zlate zore prakticiral tudi Yeats, Madame Blavatsky pa je v ZDA utemeljila moderno teozofijo, ki zahodni ezoterizem združuje z vzhodnimi (predvsem budističnimi in hindujskimi) verovanji. Tako Yeats kot Pessoa sta svojo ezoterično pot pričela v okviru teozofije, kasneje pa sta zanimanje oba preusmerila predvsem k alkimiji, gnosticizmu, hermetizmu in hermetični kabali ter idejam iniciacijskih redov, ki naj bi si za zgled jemali mitično rožnokrižarsko bratovščino.

II.

Williama Butlerja Yeatsa poznamo kot enega najminentnejših literatov na prelomu 19. in 20. stoletja, prejemnika Nobelove nagrade za književnost, na Slovenskem pa predvsem kot pesnika, čeprav njegov opus zajema tudi številna krajša prozna dela, drame in eseje. Šele v zadnjih nekaj desetletjih ga zares spoznavamo tudi kot velikega ezoteričnega misleca, ki je evropski okultizem *fin de siècle* sprejel tako rekoč za osebno »religijo«. Danes ni več dvoma, da je se je Yeats s tem duhovnim nazorom istovetil praktično vse življenje, vendar je literarna veda dolgo podcenjevala, ignorirala ali celo zatajevala dejanski pomen ezoteričnih prepričanj in praks za njegovo delo. K temu je nekoliko pripomogel tudi Yeats sam, ki je omilil okultistične reference v svojem pisanju po opozorilu urednika, češ da katoliška irska javnost njegovo delo doživlja kot heterodokсно. Ščasoma pa je postalo jasno, da se ni mogoče povsem približati Yeatsu kot pesniku, če ne vzamemo resno tudi Yeatsa kot maga, saj sta bili pri njem obe praksi v resnici tesno prepleteni.

V primerjavi z Yeatsom je bil Fernando Pessoa kljub svojim mističnim izkušnjam verjetno večji skeptik. Čeprav je intenzivno raziskoval različne ezoterične sisteme, bil aktiven in nadarjen astrolog ter prakticiral spiritizem in medijstvo, je bil njegov odnos do teh »okultnih znanosti« ambivalenten. Tudi Bergles v spremni besedi h Camposovi *Pomorski odi* pripominja: »Pessoa je bil prevelik analitik, da bi se brez pomislekov vdal okultizmu, čeprav ga je ta vznemirjal« (65). Ne glede na pomisleke ga je okultizem pomembno zaznamoval in bil najverjetneje povezan tudi s formulacijo heteronimije – najbolj prepoznavne plati Pessoovega ustvarjanja, ki je hkrati temeljno določilo njegovega modernizma.

Znano je, da si je Pessoa avtorstvo svojih del delil z več kot sedemdesetimi »heteronimi«, med katerimi mnogi niso bile zgolj poimenovani, temveč so imeli tudi dodelan značaj, videz, biografijo, včasih celo astrološko rojstno karto. Najbolj produktivni med njimi so bili Alberto Caeiro, Ricardo Reis in Álvaro de Campos; čeprav tudi pri njih najdemo mnoge ezoterične reference, pa je največji ezoterik »Pessoa sam«. Kot v kritiki *Knjige nespokoja (Livro do Desassossego)* zapiše George Steiner: »nihče iz te triade ni primerljiv z metafizično samoto, občutkom biti okultistični medij, ki je značilna za Pessoove 'lastne' intimne verze« (Steiner, »A Man«). Zanimivo je, da je bila večina Pessoovih ezoteričnih zapisov napisana brez posredništva heteronimov (Suaréz 245) in v angleščini, jeziku, v katerem je bral večino ezoteričnih virov, in ki je bil hkrati tudi zmeraj jezik njegovih najbolj intimnih razmišljanj (Pasi, »The Influence« 695).

Patricia Silva McNeill ugotavlja, da se Pessoa z razlogom vzporeja z Yeatsom, čeprav se zdi primerjava na prvi pogled nekoliko nepričakovana. Oba sta med drugim izhajala iz manjših zahodnoevropskih narodov (irskega in portugalskega), ki sta prestajala literarno reformo sočasno z njunimi lastnimi pesniškimi začetki, bistvena skupna točka pa je poleg pesniških »mask« in literarnega nacionalizma tudi zanimanje za okultizem (McNeill, *Yeats* 1). Čeprav gre podobnosti prej kot neposredni recepciji pripisati duhu časa, podobnim svetovnim nazorom in estetskim okusom ter istim vplivom, ki so delovali na oba, Yeatsovega vpliva na Pessoa ne moremo povsem izključiti. V Pessooovi osebni knjižnici najdemo tri Yeatsova dela in očitno je z njim na neki točki celo želel vzpostaviti stik, o čemer priča neodposlano pismo v njegovi zapuščini. Zanimala ga je Yeatsova pobuda za irski literarni preporod, ki ga je videl kot predhodnika podobno motivirani »portugalski renesansi (*Renasença Portuguesa*)« (McNeill, *Yeats* 1–3). Pessooov odnos do starejšega pesnika sicer ni povsem jasen, saj se zdi, da ga je po eni strani (vsaj nejevoljno) spoštoval, hkrati pa večkrat kritiziral. Izdelal in preučeval je tudi Yeatsovo astrološko rojstno karto, ki ga je verjetno še posebej fascinirala zato, ker je bil rojen na isti dan (13. junija, triindvajset let pred njim). Iz dopisov z drugim črnolom je razvidno, da se je k njej vrnil po letu 1923, ko je Yeats prejel Nobelovo nagrado, in poskušal iz nje razbrati astrološke okoliščine tega dogodka (McNeill, »Sacred« 24–26).

Tudi Yeatsova in Pessooova ezoterična pot sta si bili sicer v mnogih pogledih podobni. Oba sta že v otroštvu čutila naravnost k transcendentnemu, vendar sta se hkrati počutila odtujena od prevladujoče oblike krščanstva v svojem času in okolju (irskega protestantizma in portugalskega katolicizma). Ni nenavadno, da sta se oba z ezoteričnimi idejami pričela intenzivneje ukvarjati v okviru teozofije, saj je bila ta najlažje dostopna in v splošni zavesti tudi najmanj problematična, vendar sta se oba od nje tudi kmalu oddaljila. Yeats je Madame Blavatsky tudi osebno poznal in bil nekaj časa član Teozofskega društva, dokler ni z njo prišel v konflikt zaradi prevelikega zanimanja za prakticanje magije. Bala se je namreč, da bi s tem ogrozil Teozofsko društvo, ki si je prizadevalo, da bi bilo čim širše družbeno sprejeto. Pessoa je po drugi strani v letih 1915 in 1916 v portugalsščino prevedel več del vodilnih teozofov, kasneje pa je do gibanja postal močno kritičen, ker se mu je zdelo preveč demokratično, medtem ko bi morale biti po njegovem mnenju ezoterične skrivnosti razkrite samo izbrancem. Motilo ga je tudi vnašanje elementov vzhodne duhovnosti in filozofije. Verjel je, da jih um, oblikovan z zahodnimi vrednotami, ne more zares doumeti, in

se hkrati bal, da teozofija s svojim sinkretizmom kontaminira evropsko hermetično izročilo.

Tako ali drugače razočarana nad teozofskimi nazori sta se oba, Yeats in Pessoa, pričela zanimati za druga ezoterična gibanja. Yeats je bil iniciiran v Hermetični red Zlate zore, angleško magijsko organizacijo, utemeljeno na sistemu hermetične kabale³ in osredotočeno na prakso ceremonialne magije s ciljem duhovnega razvoja. Izbral si je magijski moto *Daemon Est Deus Inversus* in bil v redu odtlej znan kot »Frater D. E. D. I.«.⁴ Leta 1893 je dosegel stopnjo manjšega adepta, *Adeptus Minor* oziroma 5=6, po pričevanju njegove žene pa naj bi napredoval celo vse do 7=4.⁵ Vsekakor je v duhovnem okrilju Zlate zore razvijal svojo misel več desetletij. Rezultat je bil njegov *magnum opus*, ezoterično-filozofsko-zgodovinsko-poetološki konglomerat *Vizija (A Vision)*, ki ga je sam opredelil kot »razlago življenja«. Čeprav z delom nikoli ni bil povsem zadovoljen in je zato tudi izšlo v dveh povsem različnih verzijah (*Vizija A* leta 1925 in *Vizija B* leta 1937), se je z njim še najbolj približal temu, da bi razvil lastni ezoterični sistem. Brez tega ozadja je zelo težko zadovoljivo razumeti velik del njegovega opusa, saj je okultizem za Yeatsa postal neizčrpna zakladnica simbolov, ki so postali vezivo njegove poezije.

Kolikor vemo, Pessoa nikoli ni pripadal nobenemu redu, čeprav se je nanje pogosto navezoval v svojem pisanju. Najbolj skrivnosten med njimi je Templjarski red Portugalske (*Ordem Templária de Portugal*), saj o njem za zdaj ni dokazov, da bi kadarkoli dejansko obstajal (Pasi, *Aleister* 105). Pessoa o njem govori zgolj kot o »izumrlem« ali »mirujočem« in pravi celo, da je imel vpogled v obredje prvih treh manjših stopenj »prek neposredne komunikacije med Mojstrom in Učencem« ter bil na ta način v red tudi iniciiran (Pessoa, »Nota«). Po drugi strani

³ T. i. »hermetična kabala« se je razvila v renesansi kot poskus združitve judovske kabale s filozofijo hermetizma. Gre za tipično sinkretičen konglomerat različnih sistemov z elementi gnosticizma, novoplatonizma, poganskih religij, astrologije in alkimije.

⁴ Magijski moto je psevdonim, pod katerim delujejo člani magijskih redov. Njegov namen je razločiti posameznikovo magijsko identiteto od vsakdanje. Navadno ima obliko kratkega gesla v tujem jeziku, največkrat v latinščini. Člani se medsebojno naslavlajo s *frater* (lat. »brat«) in *soror* (lat. »sestra«) ter se tako tudi podpisujejo, čemur sledi kratica, sestavljena iz prvih črk magijskega mota.

⁵ Hierarhična struktura Zlate zore je bila sestavljena iz enajstih stopenj, od neofita na stopnji 0=0 do 10=1, najvišje in najbolj razsvetljene stopnje, ko naj bi adept prejel naziv *Ipsissimus*. Druga številka v oznaki stopnje predstavlja položaj na kabalističnem drevesu življenja, kjer so božje emanacije stvarstva reprezentirane vertikalno od desete in najnižje, *Malkut*, fizičnega obstoja, do prve in najvišje, *Keter*, prvobitnega svetlobnega počela.

je vsaj na dveh mestih zatrdil, da ni član nobene rožnokrižarske, prostoziarske ali druge ezoterične organizacije, vendar vemo tudi, da se po njegovem mnenju pravi rožni križar nikoli ne deklarira javno (Dix 12). Obstaja utemeljen sum, da je Aleister Crowley nameraval ustanoviti portugalski sedež svojega reda Ordo Templi Orientis in ga prepustiti v vodstvo Pessoi, saj o tem piše v svojem dnevniku (Pasi, *Aleister* 104). Crowley, med drugim bivši član Zlate zore in ustanovitelj religije Thelema, je v Yeatsovem življenju predstavljal antagonistično figuro, medtem ko ga je Pessoa občudoval in z njim celo prijateljeval. Kot izkušen astrolog je odkril napako v Crowleyjevi rojstni karti, natisnjeni na začetku njegove avtobiografije, in na to opozoril založnika. Crowleyjeva pisna zahvala Pessoi je pripeljala do dopisovanja in septembra 1930 do njegovega obiska Portugalske, ki je postala prizorišče intrigantne zarote. Crowley je namreč s Pessooovo pomočjo uprizoril lažni samomor: pri breznu Boca do Inferno v klifih blizu Cascaisa je pustil skrivnostno poslovilno pismo in kmalu zatem zapustil Portugalsko, Pessoa pa je podal javno izjavo, da je njegov prijatelj nepojasnjeno izginil. Iz vsebine Pessoovih poznejših ezoteričnih zapisov je razvidno, da je imela Crowleyjeva telemistična doktrina v zadnjih letih življenja na njegovo misel močan vpliv (Pasi, »The Influence« 711).

Nazadnje Yeatsa in Pessoo povezuje tudi izkušnja spiritizma in medijstva oziroma avtomatskega pisanja. Tudi Yeatsova *Vizija* je nastala kot kombinacija njegovega lastnega ezoteričnega znanja in »nareka« iz onstranstva, saj naj bi njegova žena, Georgie Hyde-Lees, stopila v kontakt z breztelesnimi entitetami, ki jih Yeats imenuje »sporočevalci«. Pessoa pa se je v mladosti s svojo teto udeleževal spiritističnih seans in nato sam pogosto eksperimentiral z medijstvom in avtomatskim pisanjem. Tudi on je verjel, da navezuje stik z nečim ločenim od samega sebe, predvsem duhovi umrlih sorodnikov in zgodovinskih osebnosti. Entitete, s katerimi je komuniciral, je kasneje identificiral prek podpisov in jih večinoma doživljal kot svoje učitelje oziroma duhovne mentorje. Med njimi so bili cambriški platonist Henry More in njegov kolega, poimenovan zgolj »Wardour«, pa tudi temačna, zla figura *Voodooist*, ki se je včasih predstavila kot Giuseppe Balsamo (pravo ime grofa Alessandra di Caliostra). Avtomatizem je pričel prakticirati približno istočasno kot zakonca Yeats, Patricia S. McNeill pa opaža tudi podobnost med geometrijskimi skicami v *Viziji* in tistimi v avtomatskih zapisih iz Pessooovega arhiva, kar razlaga kot zavestno ali nezavedno reproduciranje zlatozorskih simbolov (McNeill, »The Alchemical« 161). Ker so bili člani reda zaobljubljeni k molčečnosti, Pessoa v nasprotju z Yeatsom sicer ni imel neposrednega dostopa do zlatozorskih skrivnosti; vemo pa, da je prebiral

A. E. Waita, enega najvidnejših članov reda, predvsem njegova dela na temo rožnokrižarstva in prostožidarstva (Dix 13–14).

O Pessoovih izkušnjah z medijstvom veliko izvemo iz njegovega pisma teti Anici (24. 6. 1916). Med drugim ji pripoveduje, da naj bi pridobil »eterični« ali »astralni« vid – zmožnost videnja človeške avre – in da ponoči doživlja nenavadne vizije figur, slik, simbolov in števil. Poleg tega naj bi začutil, ko je prijatelj in pesnik Mário de Sá-Carneiro doživljal globoko psihološko krizo, ki ga je privedla do samomora. Včasih je imel tudi občutek, da ne pripada samemu sebi (opisuje, kako se mu roka dvigne sama od sebe ali pade na bok, kot bi bil »magnetiziran« oziroma hipnotiziran) in v zrcalu je pričel videvati tuje obraze: »[...] večkrat, kadar gledam v zrcalo, moj obraz izgine in pojavi se obraz bradatega moža ali koga drugega (štirje so vsega skupaj, ki se mi tako prikazujejo)« (Pessoa, »Carta à Tia«). Pessoa je bil na splošno nestabilnega psihičnega zdravja in je živel v konstantnem strahu pred blaznostjo. Že pri šestih letih je samemu sebi pisal pisma kot nekdo drug in od tedaj naprej živel z množico glasov, diskurzov in osebnosti, ki so ga včasih spravljale ob pamet (Kotowicz 15). Zbigniew Kotowicz Pessoovo pluralnost, posledično pa vznik heteronimije (izkustva, ki jih imenuje »metempsihotični fenomeni«), upravičeno poveže s fascinacijo nad okultizmom (prav tam), saj jih tudi Pessoa sam ni zmeraj doživljal kot psihološko anomalijo, temveč tudi kot iniciacijske preizkušnje ob prehajanju na novo stopnjo zavesti. »Kar se tiče duševnega ravnovesja, sem dobro kot še nikoli«, zatrjuje tudi v pismu teti Anici:

Dovolj že vem o okultnih znanostih, da sem znotraj sebe sposoben prepoznati prebujanje tako imenovanih višjih čutov za nekakšen cilj, kakršen že bodi, in to, da mi bo neznani Mojster, ki me iniciira tako, da mi nalaga višji obstoj, dal [...] občutiti tisti globoki gnus nad vsem, ki pride s povečanjem sposobnosti (Pessoa, »Carta à Tia«).

Yeats in Pessoa sta pesniški postopek doživljala izrazito metafizično in si prizadevala priti do najvišjih izrazov poezije, ki sta jo razumela kot most k presežni resničnosti. Zato sta oba intenzivno eksperimentirala s slogom in pri tem navdih črpala iz podobnih virov, med najpomembnejšimi pa so bili tudi tisti, ki jih lahko umestimo na področje zahodnega ezoterizma. Ta ezoteričnost odseva predvsem v pesniškem podobju, od rožnokrižarske simbolike do mitično-ezoteričnega nacionalizma Yeatsove pesnitve *Oisínove blodnje* (*The Wanderings of Oisín*) in Pessoovega cikla *Sporočilo* (*Mensagem*), odkriti pa jo mogoče tudi v ozadju pesniške tehnike »depersonalizacije« (kot svoje pisanje skozi heteronime imenuje Pessoa sam). Gre za bistveno skupno potezo

Yeatsove in Pessooove poetike, ki ni le paradigmatško modernistična, temveč tudi poudarjeno ezoterična.

III.

Patricia S. McNeill Yeatsovo uporabo mask in Pessooovi heteronimijo označi za analogni pesniški strategiji, ki se razlikujeta le v stopnji, in ju komentira prvenstveno kot vnos dramatskih elementov v lirsko poezijo, da bi se čim bolj izrazil njen ekspresivni potencial (McNeill, *Yeats* 128). V kasnejši razpravi o ezoteričnih vplivih na delo obeh pesnikov pa tehniki metaforično poveže z alkimistično transmutacijo osebnosti (McNeill, »The Alchemical« 166). Z ezoteričnega vidika k heteronimiji pristopa tudi Marco Pasi skozi koncepta »odtujeno delovanje (*alienated agency*)« in »kreativna disociacija (*creative dissociation*)«. Odtujeno delovanje opredeljuje kot orodje za pristopanje k umetnikovi izkušnji kontakta z osebnostmi, ki jih doživlja kot subjektivne, neodvisne in ločene od svojega običajnega, zavestnega jaza, pri čemer je končno avtorstvo dela, navadno močno inovativnega ali radikalnega umetniškega diskurza, pripisano tem entitetam (Pasi, »Hilma« 113). Disociacija je sicer povsem običajen mentalni pojav, kadar za nekaj trenutkov pozabimo na same sebe (npr. med gledanjem televizije ali kadar smo na »avtomatskem pilotu« pri rutinskih aktivnostih). Tudi depersonalizacija je oblika disociacije, pri kateri se subjekt čuti odtujenega od lastnega telesa ali uma, kot bi samega sebe opazoval od zunaj. Kadar so takšna stanja ekstremna ali kronična, so v zahodni psihologiji in psihiatriji večinoma razumljena kot patološka in kot posledica pretekle travme, vendar nekateri psihologi opozarjajo, da je način interpretiranja vezan na kulturno okolje: »kar je videti kot nepovezanost ali fragmentacija, je morda dejansko uvod v presežno celovitost ali višjo integracijo« (Grosso 182). To stanje, ki ga ameriški psiholog Michael Grosso poimenuje »kreativna disociacija«, je paradokсно, saj je hkrati dekonstruktivno in rekonstruktivno: preden se subjekt lahko »reaso-ciira« na višjem nivoju, se mora »disociirati« od nekaterih aspektov nižjega sebe ali običajnega sveta. Kot tri medsebojno povezane tipe kreativne disociacije Grosso navaja inspiracijo (npr. antično razumevanje muz), medijstvo in nadrealizem (182). K primerom, ki jih obravnava (Blake, Mozart, Nietzsche, Rimbaud) bi zlahka dodali Pessoo, pa tudi Yeatsa. Čeprav bolj subtilen, je mehanizem kreativne disociacije še zmeraj jasno razviden iz njegove teorije o pridobivanju umetniškega navdiha, tesno povezane s konceptom maske.

Richard Ellmann ugotavlja, da »Yeats ni odrasel s preprostim vide-
njem lastnega značaja; že kot deček je začel pred svetom nastopati kot
nekaj drugega kakor to, kar je v resnici bil, in je do pozne adolescence
že razmišljal o sebi kot razdeljenem na dvoje« (Ellmann, »Robartes«
178). Podobno čuti neimenovani pripovedovalec »Rose Alchemice«,
ene izmed Yeatsovih najbolj ezoteričnih zgodb: »celo v svojem najbolj
popolnem trenutku sem bil dva jaza, in eden je s težkimi očmi opazo-
val zadovoljni trenutek drugega« (Yeats, »Rosa« 128). Yeats se je vse
življenje zavedal ne le svoje lastne dvojnosti, temveč tudi antitetičnosti
osnovnih gibal obstoja. Sistem *Vizije* je po njegovih besedah »uteme-
ljen v verovanju, da se temeljna resničnost [...] spušča v človeško zavest
v seriji antinomij« (Yeats, *A Vision* 137). Celotno sumo bivanja je
doživljal kot medsebojno učinkovanje nasprotij, ki je po principu her-
metičnih korespondenc vsebovano v vsakem posamezniku in se zrcali
v človeški zgodovini. Razcepljenost identitete, ki ima za posledico plu-
ralnost jazov, torej ni močno vznemirjala le Pessoa, temveč tudi Yeatsa,
maska pa je bila za to občutje idealen simbol.

Kot pravi Susan Johnston Graf, je Yeats prva leta 20. stoletja preživ-
ljal nekakšno »temno noč duše«, med drugim zaradi nesoglasij znotraj
Zlate zore.⁶ Yeats je bil v tem obdobju prepričan, da ga je dokončno
zapustil navdih – ali kakor ga je imenoval sam, – *daemon*, vse dokler ni
razvil svoje teorije maske. Temu je leta 1917 sledila dokončna artikula-
cija poetike v eseju *Per Amica Silentia Lunae (PASL)*, zatem pa pesmi,
ki so mu prinesle sloves velikega modernističnega pesnika. Tako so
bile za Yeatsa maske, podobno kot za Pessoa heteronimi, prelomnega
pomena pri formulaciji inovativnega in prepoznavnega ustvarjalnega
izraza, hkrati pa se jim ne moremo povsem približati brez konteksta
Yeatsovih ezoteričnih idej. Najbolj strnjeno in deklarativno jih je izpo-
vedal na začetku zgodnjega eseja »Magija«:

Verjamem v prakso in filozofijo tega, za kar smo se dogovorili, da bomo ime-
novali magija, v to, kar moram imenovati evokacija duhovnih bitij, čeprav ne
vem, kaj so, v moč ustvarjanja magijskih iluzij, v vizije resnice v globinah uma,
ko so oči zaprte; in verjamem v tri doktrine, za katere mislim, da so nam bile
predane iz zgodnjih časov in so bile temelj skoraj vseh magijskih praks. Te
doktrine so: –

- (1) Da se meje našega uma ves čas premikajo in da se mnogo umov lahko tako
rekoč steka drug v drugega, da bi ustvarili ali razkrili enoten um, enotno
energijo.

⁶ Leta 1899 so izključili Crowleyja (med njegovimi najbolj odločnimi nasprotniki
je bil prav Yeats), zaostrovanje konfliktov pa je na koncu privedlo do shizme, ki je
pomenila konec reda, kakor je bil izvorno zasnovan.

- (2) Da se meje naših spominov premikajo in da so naši spomini del enega samega velikega spomina, spomina Narave same.
- (3) Da ta veliki um in veliki spomin lahko prikličemo s simboli (25).

V *PASL* Yeats ta veliki, enotni um po (novo)platonističnem zgledu poimenuje *anima mundi*, svetovna duša. Individualne človeške duše razume kot »kondenzacijo *anime mundi*« (65), ki je ne vidi le kot oživljajoče počelo, temveč tudi v tako rekoč jungovskem smislu kot kozmični spomin, arhiv vseh individualnih človeških spominov. Yeatsovo koncipiranje *anime mundi* v *PASL* lahko povežemo s tremi izmed štirih temeljnih karakteristik ezoterizma po Faivreju, ki jim deloma ustrezajo tudi doktrine, navedene v »Magiji«: (1) podobe, ki vznikajo v zavesti posameznika, korespondirajo s tistimi v *animi mundi*; (2) predstavljena je kot sila, ki oživlja naravo; (3) kot sredstvo za dostopanje k njej služijo simbolne podobe. Takšno sredstvo je bila za Yeatsa, ki je v svetovni duši videl neusahljiv vir simbolov za svojo poezijo, tudi praksa ceremonialne magije. Koncept svetovne duše je tako bistvenega pomena za Yeatsov pesniški postopek, saj je zanj predstavljal tisto skrivnostno dimenzijo, od koder prihaja pesniški navdih.

Pridobivanje inspiracije je po Yeatsu povezano s tremi faktorji, ki jih imenuje *daemon*, »antijaz (*anti-self*)« in »maska«. Če je *anima mundi* izvor navdiha, je *daemon* njegov nosilec, tisto, kar mora pesnik priklicati pred začetkom pesniškega postopka; sredstvo za to evokacijo je lahko tudi magijski ritual. Yeatsov *daemon* je v nekaterih pogledih primerljiv z božanskim »višjim jazom«, s katerim so si prizadevali stopiti v stik adepti Zlate zore; opisuje ga kot razsvetljeno bitje, ki je doseglo duhovno popolnost (Johnston Graf 69). *Daemona* po Yeatsu privlači človekovo nasprotje, saj je tudi sam po svoji naravi človeku nasproten ter ga s tem dopolnjuje: »človek in *daemon* hranita lakoto v srcih drug drugega« (Yeats, *Per* 37). To nasprotje, ki k človeku pritegne njegovega *daemona*, Yeats kasneje poimenuje antijaz, svoj antijaz pa pesnik lahko utelesi tako, da se skriva za masko.

K Yeatsovi fascinaciji je zagotovo prispevalo tudi obredje Zlate zore. Zanimivo je primerjati Yeatsovo teorijo z Regardiejevimi navodili za zaključni korak enega izmed evokacijskih ritualov, ki vključuje vizualizacijo »astralne« maske: »Zdaj naj si Mag predstavlja, da je navzven oblečen v podobnost forme Duhovnega bitja [*Spirit*], ki ga priklicuje, in pri tem naj bo previden, da se ne identificira z bitjem, kar bi bilo nevarno, temveč da le oblikuje vrsto maske, ki jo bo nosil začasno« (Regardie 381; prim. Johnston Graf 110–111).⁷ Poleg tega je bila

⁷ Israel Regardie, član Zlate zore in kasnejše sekcije Stella Matutina, je iz strahu, da bi njihov magijski sistem utonil v pozabo, prekršil zaobljubo ter med leti 1938 in 1940 javno objavil rituale.

postopna formulacija mask povezana z Yeatsovimi obnovljenimi zanimanjem za spiritizem. Leta 1911 se je na domu nekega ameriškega medija soočil z glasom, ki se je predstavil kot Leo Africanus (Yeats naj bi šele kasneje ugotovil, da ime pripada mavrskemu pisatelju in raziskovalcu iz 16. stoletja) in trdil, da je njegov drugi jaz ali »maska«. Njuno neobjavljeno dopisovanje sugerira, da je velik del *Vizije* povezan tudi s to izkušnjo (Flannery 128). Nazadnje so se maske udeležile tudi v Yeatsovem pisanju, včasih na skoraj protoheteronimičen način. Yeatsova literarna dela namreč naseljujejo pogosto ponavljajoči se zgodovinski ali fiktivni, prevzeti ali izvirni, neimenovani ali imenovani lirski subjekti in liki. Med njimi so Oisín, mitični irski pesnik kralj Fergus, grofica Cathleena, kralj Salomon, Michael Robartes, Owen Aherne, Owen Red Hanrahan, nora Jane, blazni stari Tom in Ribh, heretični srednjeveški keltski menih, po katerem je Yeats napisal cikel »Nadnaravne pesmi (Supernatural Songs)«. Kot pravi Ellmann: »Domišljijsko ali dejansko, tako ali drugače so Leo Africanus in vsi drugi duhovi obstajali in Yeats je z njimi napolnil svojo poezijo. [...] Pesnik manj pogosto govori v svoji lastni osebi, temveč uporablja berače, puščavnike in norce, da varno izrazi mnenja o življenju in posmrtnem življenju, za katera ni pripravljen jamčiti« (Ellmann, *Yeats* 205).⁸ Ellmannovo razumevanje namena Yeatsovih mask torej ustreza Pasijevi opredelitvi odtujenega delovanja.

Podobnost med maskami in heteronimi ni ostala neopažena, v primerjavi pa gresta zagotovo najdlje Hamid Ghahremani Kouredarei in Nahid Shahbazi Moghadam. Kot pravita, uporaba person, kakršne so Yeatsove maske, sama po sebi ni unikatna, vendar so nekatere več kot le to: v likih Robartesa, Aherne in Hanrahana avtorja odkrivata »globlji in novejši slog izdelave mask, [...] podoben Pessoaevemu konceptu heteronimov« (Kouredarei in Moghadam 359). V nekaterih pesmih namreč zaznavata njihove glasove, različne od Yeatsovega lastnega avtorskega glasu. Robartes in Aherne sta osrednja lika Yeatsovih najbolj ezoteričnih kratkih zgodb in oba kasneje v prvi osebi spregovorita v njegovi poeziji,⁹ srečamo pa ju tudi v *Viziji B*, ki naj bi jo Yeats sprva nameraval

⁸ Tudi arhetipa norca (*Fool*) in puščavnika (*Hermit*), ki ju omenja Ellmann, sta v Yeatsovem imaginariju tesno povezana z ezoterično prakso – s tarotom, kjer predstavljata dve izmed podob velikih *arcana* (skrivnosti) pod številkami 0 (Norec) in IX (Puščavnik).

⁹ V zgodbah »Rosa Alchemica«, »Table postave« (»The Tables of the Law«) in »Poklon treh modrih« (»The Adoration of the Magi«) ter pesmih »Dvojno videnje Michaela Robartesa« (»The Double Vision of Michael Robartes«), »Michael Robartes in plesalka« (»Michael Robartes and the Dancer«), »Owen Aherne in njegove plesalke« (»Owen Aherne and His Dancers«) in »Lunine mene« (»The Phases of the Moon«).

zapisati kot dialog med njima (Mills Harper in Paul 328). Kouredarei in Moghadam menita, da je Yeats »morda imel, ali vsaj želel, da bi njegovi bralci imeli ta lika za resnična posameznika, ki živita v istem svetu kot on sam in ne le v njegovem pisanju«, ter za to podajata več prepričljivih argumentov (Kouredarei in Moghadam 360). Robartes in Aherne v pesmi »Lunine mene« (»Phases of the Moon«) indirektno omenjata tudi Yeatsa. V *Viziji* najdemo pismo, naslovljeno na Yeatsa, ki naj bi ga napisal Ownov brat John Aherne (Yeats, *A Vision* 38–40). In zdi se, kot da v eseju »Ljudsko gledališče« (»A People's Theatre«) Yeats pripisuje Robartesu avtorstvo dveh svojih pesmi: »Ali se približujemo najvišjemu trenutku samozavedanja, ko si dve polovici duše ločeno stojita nasproti? Neki moj prijatelj je na to temo napisal dve zapleteni pesmi, naslovljeni 'Lunine mene' in 'Dvojno videnje', ki ju stalno preučujem [...]« (Yeats, »A People's« 210). Sklep, da bi Yeatsu morda morali pripisati uvedbo koncepta heteronimije v zahodni literarni kanon, je sicer nekoliko pretiran, vendar gre pri Ahernu in Robartesu resnično za obliko kreativne disociacije, ki se že skoraj bliža stopnji Pessooove.

Čeprav je k Yeatsovim maskam in Pessooovim heteronimom mogoče pristopati zgolj z vidika modernističnega poigravanja z literarnimi konvencijami, nam ezoterična perspektiva omogoči globlji uvid v njun ustvarjalni postopek. Na podlagi Pessooovih zapisov o heteronimih je težko s popolno gotovostjo trditi, na kakšen način je »soavtorje« doživiljal sam in v kolikšni meri je avtonomnost, ki jim jo pripisuje, le rezultat njegovega umetniškega genija in ne tudi subjektivnih verovanj. Podobno, kot je Yeats prek komunikacije z Leom Africanom odkril in poimenoval svojo »masko«, tudi Pessooovo prvo »srečanje« z Albertom Caeirom močno spominja na njegove opise medijstva. Iz njegovih »inicijacijskih« izkušenj (občutka, da nima nadzora nad lastnim telesom, spreminjanja obraza v zrcalu) razbiramo, da depersonalizacija pri Pessoi ni bila le literarna, temveč se je manifestirala v dejanskih psihičnih stanjih, poleg tega pa vemo, da v njej ni nujno videl motnje, temveč prebujanje do tedaj spečih čutov – prej višjo integracijo kot dezintegracijo.

Pessoa je heteronime razvil med letoma 1912 in 1914, približno v istem času, ko je Yeats pilil svoje maske. V pismu prijatelju Adolfo Casaisu Monteiro (13. 1. 1935) se spominja, kako se mu je leta 1912 ob pisanju pogansko naravnanih pesmi »v slabo tkanem somraku izrisal nejasen portret« osebe, ki jih je pisala: »Ne da bi vedel, se je rodil Ricardo Reis« (Pessoa, »Carta a Adolfo«). Šele slabi dve leti zatem je prišel na idejo, da bi si izmislil »bukoličnega pesnika zapletene vrste«, vendar je bil pri tem neuspešen, dokler se mu ni nenadoma »razodel« Caeiro:

Nekega dne, [...] bil je 8. marec 1914 [...] sem vzel list papirja in pričel pisati stoje, kakor pišem zmeraj, kadar lahko. In na mah sem napisal več kot trideset pesmi v nekakšni ekstazi, katere narave ne morem opisati. [...] Zatem se je v meni pojavil nekdo, ki sem ga nemudoma poimenoval Alberto Caeiro. Oprostite mi za absurdnost te izjave: moj učitelj [*mestre*] se je pojavil v meni. [...] To je bila vrnitev Fernanda Pessoae Alberta Caeira samemu Fernandu Pessoai. Ali bolje, bila je reakcija Fernanda Pessoae proti svojemu neobstoju kot Alberto Caeiro (prav tam).¹⁰

Pomembno je poudariti, da je bila kreacija heteronimov sicer res zavestna, če ne povsem izoblikovana odločitev, vendar Pessoa z racionalnim pristopom ni prišel daleč. Tudi Reis se je rodil, vsaj kot osnutek, brez Pessoove zavestne udeležbe. Izkazalo se je, da si Pessoa Caeira ni mogel preprosto izmisliti – Caeiro je moral *postati*. Če uporabimo Yeatsovo terminologijo: utelesiti je moral svoj antijaz, da se mu je znova približal *daemon*. Pessoa *je* in hkrati *ni* Caeiro oziroma Caeiro postane prav zato, ker to ni. Ekstaza, ki jo opisuje oziroma jo je nezmožen opisati, bi lahko bila preprosto nenaden naval pesniškega navdiha, vendar glede na podobnost s Pessooovimi opisi medijstva ni nemogoče, da bi podobno doživljal pojavitev svojega notranjega učitelja. Vsaj za Caeira tako lahko rečemo, da za Pessoo ni bil nedvoumno le fragment njegove lastne osebnosti, temveč tudi nekakšna odtujena entiteta, ki je delovala skozenj. Prav tako ni nezanemarljivo, da na seznamih heteronimov običajno najdemo tudi Mora, Wardourja in Voodooista, Pessooove »sogovornike« v avtomatističnih seansah, kar dodatno zabrisuje mejo med njegovimi ezoteričnimi in literarnimi prizadevanji.

Čeprav zagotovo drži, kar pravi Bergles – da se Pessoa ni povsem brez pomislekov predajal okultizmu – in je res tudi to, da se pri interpretaciji nastanka heteronimov ne moremo in ne smemo zanesti *samo* na ezoterično perspektivo, pa je, če upoštevamo avtorsko intenco, vseeno mogoče polemizirati s trditvijo, da »gre le za žlahtno umetniško izmišljotino, za fikcijo« (Bergles 65). Pessoa sam pravzaprav trdi nasprotno:

Stvaritev Caeira in učenčevstva Reisa in Camposa se zdi na prvi pogled domiselna domišljajska šala. Vendar ni. To je veliko delo intelektualne magije, magnum opus neosebne ustvarjalne moči. Potrebujem vso koncentracijo, ki jo lahko zberem, za pripravo tega, čemur figurativno lahko rečemo dejanje intelektualne magije – torej za pripravo literarne stvaritve v tako rekoč četrti dimenziji uma (Pessoa, »The Creation« 248).

¹⁰ Prim. prevod Mojce Medvešček v Pessoa, *Psihotipija* 424–425; in Cirila Berglesa v Bergles 63–64.

Tudi pojem »četrtá dimenzija« ni prost ezoteričnih konotacij. Pessoa je na njej utemeljil svojo teorijo senzacionizma,¹¹ ki ga je poimenoval »umetnost štirih dimenzij«, pri čemer je četrta dimenzija zmožnost reči, da so občutene. Izhajal je iz treh predpostavk:

1. Edina resničnost je občutek.
2. Maksimalna resničnost nam bo dana, če bomo čutili vse na vse načine (ob vsakem času).
3. Za ta namen je bilo nujno biti *vse in vsi* (Pessoa, »1. Todos« 146).

Kot ugotavlja Patricia McNeill, je med možnimi viri za Pessooovo razumevanje četrte dimenzije tudi Leadbeaterjevo delo *Jasnovidnost* (*Clairvoyance*), ena od teozofskih knjig, ki jih je Pessoa prevedel leta 1916. Leadbeater četrto dimenzijo enači z astralnim vidom in piše o tem, da bi leseno kocko, če bi jo pogledali astralno, videli z vseh strani hkrati (Leadbeater v McNeill, »Sacred« 39). Frazo »čutiti vse na vse načine« uporablja tudi Álvaro de Campos v svoji senzacionistični odi »Prehajanje ur« (»A Passagem das Horas«):

Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento [...] (Pessoa, »Sentir« 26a).

Čutiti vse na vse načine,
živeti vse z vseh strani,
biti ista stvar v vseh mogočih pogledih hkrati,
realizirati v sebi vse človeštvo vseh trenutkov
v enem samem trenutku [...] (Pessoa, *Psihotipija* 75; prevod Miklavža Komelja).

Čutiti vse na vse načine pa zahteva pomnožitev, biti vse in vsi: »Pomnožil sem se, da bi se čutil, / da bi se čutil, sem moral čutiti vse« (Pessoa, *Psihotipija* 76). Pessooovo občutje razcepljenosti, še več, njegovo hrepenenje po še večji razcepljenosti, ki bi bila paradokсно enotna celota bivanja, enakovredno občutijo tudi njegovi heteronimi. V »Čuvarju čred« (»O Guardador de Rebanhos«), prav tistem ciklu, ki se je polzavestno izlil iz Pessoe ob prvi pojavitvi Alberta Caeira, Caeiro piše: »včasih [si] v predstavi zaželim, da bi bil jagenjček (ali da bi bil vsa

¹¹ Poleg pavlizma in intersekcionizma eden od Pessooovih izvornih umetniških »izmov«.

čreda, da bi šel razkropljen po vsem pobočju, da bi bil mnogo srečnih stvari hkrati)« (9); in božjo prisotnost razdrobi v več različnih naravnih pojavnosti: »če so Bog rože in drevesa in gore in sonce in mesečina, potem verjamem vanj« (18). Če se sklicujemo na njegove panteistične nagibe, bi lahko rekli, da so za Pessoa na neki način vse bivajoče stvari božji heteronimi, fragmenti prvobitne enosti. Pessooovo četrto dimenzijo lahko kot Leadbeater razumemo kot astralni vid ali celo kot vseobsegajoči božji pogled. Edini način, da človek uzre več plati resničnosti, kot jih omogoča uzreti običajna zavest, je za Pessoa pomnožitev, »razparceliranje« sestva. Vse to kaže na globlji, metafizični izvor heteronimov, primerljiv z ezoteričnim pojmom transmutacije. Pessoa je udejansil Yeatsovo teorijo maske v njeni absolutni skrajnosti. Tisto, kar je bilo pri Yeatsu sredstvo za doseganje navdiha, pri Pessoi tako rekoč zaživi svoje lastno življenje. Z drugimi besedami: Pessoa se je odločil za nevarnejšo pot, saj njegove maske niso začasne. Šel je celo tako daleč, da je sam postal maska, ontološko krhek Fernando Pessoa-heteronim v *coterie* Fernanda Pessoe samega. Tudi Pessoa sam je le ena izmed oseb v množici in hkrati vse med njimi, njegova heteronimija je specifična konstrukcija vzajemnega ustvarjanja in popisovanja, v kateri maska zmeraj znova razkrije novo masko.

Vidimo, da je imela kreativna disociacija veliko vlogo tako v Yeatsovem kot v Pessooovem pesniškem postopku, ki je imel za oba ezoterične podtone. Za Yeatsa se je pričel kot svojevrsten magijski ritual: z evokacijo *daemon*a, nosilca navdiha, prek maske antijaza, Pessooova ustvarjalna prelomnica pa je bila še bolj intenzivna – *invokacija* njegovega »mojstra« Alberta Caeira. Kot poudarja Pasi, je bila »izkušnja disolucije individualnega jaza in objektivne realnosti v veliki meri del tedanjega modernističnega diskurza [...] in jo pogosto lahko najdemo v kombinaciji z zanimanjem za ezoterizem« (Pasi, »Hilma« 111). V luči zahodnega ezoterizma se nam tako razkrijejo nove dimenzije modernističnega ustvarjanja. Yeatsova in Pessooova disociativna stanja, pa tudi njune »duhovne mentorje«, sicer lahko razumemo, kot da so zgolj psihološkega (in ne parapsihološkega) izvora, vendar pri tem zanemarimo njuno videnje lastnega delovanja in ustvarjanja. Če avtorja ne »usmrtime« popolnoma, bi morali resno jemati vse plati njegove osebnosti – oziroma v Pessooovem, delno pa tudi Yeatsovem primeru, – vse njegove osebnosti.

LITERATURA

- Bergles, Ciril. »Velika Pessooova oda pomorščakom«. Spremna beseda. *Pomorska oda/ Ode Marítima*. Fernando Pessoa. Prev. Ciril Bergles. Ljubljana: Škuc, 2002. 59–67.
- Bogdan, Henrik. *Western Esotericism and Rituals of Initiation*. Albany: State University of New York Press, 2007.
- Dix, Steffen. »Democratization and the Aristocracy of the Occult: Fernando Pessoa between Theosophy and Rosacruceanism«. *Pessoa Plural* 6 (2014): 1–19.
- Ellmann, Richard. *Yeats: The Man and the Masks*. New York: W. W. Norton & Co, 2000.
- Ellmann, Richard. »Robartes and Aherne: Two Sides of a Penny«. *The Kenyon Review* 10.2 (1948): 177–186.
- Favre, Antoine. *Access to Western Esotericism*. Albany: State University of New York Press, 1994.
- Flannery, Mary C. *Yeats and Magic: The Early Works*. London: Colin Smythe, 1977.
- Ghahremani Kouredari, Hamid, in Nahid Shahbazi Moghadam. »W. B. Yeats and the Introduction of Heteronym into the Western Literary Canon«. *Studi Irlandesi: A Journal of Irish Studies* 8.8 (2018): 357–375.
- Grosso, Michael. »Inspiration, Mediumship, Surrealism: The Concept of Creative Dissociation«. *Broken Images, Broken Selves: Dissociative Narratives in Clinical Practice*. Ur. Stanley Krippner in Susan Marie Powers. Bristol: Brunner/Mazel, 1997. 181–198.
- Hanegraaff, Wouter J. *New Age Religion and Western Culture: Esotericism in the Mirror of Secular Thought*. Leiden: Brill, 1996.
- Hanegraaff, Wouter J. *Western Esotericism: A Guide for the Perplexed*. London: Bloomsbury Academic, 2013.
- Johnston Graf, Susan. *W. B. Yeats – Twentieth-Century Magus*. York Beach: Samuel Weiser, 2000.
- Kotowicz, Zbigniew. *Fernando Pessoa: Voices of a Nomadic Soul*. Exeter; London: Shearsman Books; The Menard Press, 2008.
- McNeill, Patrícia Silva. »The Alchemical Path: Esoteric Influence in the Works of Fernando Pessoa and W. B. Yeats«. *Fernando Pessoa's Modernity Without Frontiers: Influences, Dialogues and Responses*. Ur. Mariana Gray de Castro. Woodbridge: Tamesis, 2013. 157–168.
- McNeill, Patrícia Silva. »Sacred Geometry of Being: Pessoa's Esoteric Imagery and the Geometry of Modernism«. *Pessoa Plural* 6 (2014): 21–45.
- McNeill, Patrícia Silva. *Yeats and Pessoa: Parallel Poetic Styles*. London: Legenda, 2010.
- Mills Harper, Margaret, in Catherine E. Paul. »Notes«. *A Vision: The Revised 1937 Edition*. W. B. Yeats. Ur. Margaret Mills Harper in Catherine E. Paul. New York: Scribner, 2015. 299–468.
- Pasi, Marco. *Aleister Crowley and the Temptation of Politics*. Abingdon: Routledge, 2014.
- Pasi, Marco. »Hilma af Klint, Western Esotericism and the Problem of Modern Artistic Creativity«. *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*. Ur. Kurt Almqvist in Louise Belfrage. Stockholm: Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation, 2015. 101–116.
- Pasi, Marco. »The Influence of Aleister Crowley on Fernando Pessoa's Esoteric Writings«. *Ésoterisme, Gnoses et Imaginaire Symbolique: Mélanges offerts à Antoine Favre*. Leuven: Peeters, 2001. 693–711.

- Pessoa, Fernando. »Carta a Adolfo Casais Monteiro – 13 Jan. 1935«. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Ur. António Quadros. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986. 199.
- Pessoa, Fernando. »Carta à Tia Anica – 24 Jun. 1916«. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Ur. António Quadros. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986. 127.
- Pessoa, Fernando. »The Creation of Caeiro and of the Discipleship of Reis and Campos...«. *Pessoa por Conhecer – Textos para um novo Novo Mapa*. Ur. Teresa Rita Lopes. Lizbona: Estampa, 1990. 248.
- Pessoa, Fernando. »Nota Biográfica«. *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*. Ur. António Quadros. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986. 252.
- Pessoa, Fernando. *Psihotipija: izbrano delo*. Prev. Miklavž Komelj, Mojca Medvešček in Ciril Bergles. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2007.
- Pessoa, Fernando. »Sentir tudo de todas as maneiras«. *Álvaro de Campos – Livro de Versos*. Ur. Teresa Rita Lopes. Lizbona: Estampa, 1993. 26a.
- Pessoa, Fernando. »Tábua Bibliográfica«. *Presença* 17 (1928): 250.
- Pessoa, Fernando. »1. Todos os fenómenos se passam no espaço«. *Pessoa Inédito*. Ur. Teresa Rita Lopes. Lizbona: Livros Horizonte, 1993. 146.
- Regardie, Israel. *The Golden Dawn: The Original Account of the Teachings, Rites and Ceremonies of the Hermetic Order of the Golden Dawn (Stella Matutina)*. St. Paul: Llewellyn, 2005.
- Steiner, George. »A Man of Many Parts«. *The Observer*. 3. 6. 2001. <<https://www.theguardian.com/books/2001/jun/03/poetry.features1>>
- Suaréz, José I. »Fernando Pessoa's Acknowledged Involvement with the Occult«. *Hispania* 90.2 (2007): 245–252.
- Yeats, William Butler. »Magic«. *Early Essays*. Ur. George Bornstein in Richard J. Finneran. New York: Simon & Schuster, 2007. 25–41.
- Yeats, William Butler. »A People's Theatre: A Letter to Lady Gregory«. *The Collected Works of W. B. Yeats: The Irish Dramatic Movement*. Ur. Mary FitzGerald in Richard J. Finneran. New York: Simon & Schuster, 2003. 197–213.
- Yeats, William Butler. *Per Amica Silentia Lunae*. New York: Macmillan, 1918.
- Yeats, William Butler. »Rosa Alchemica«. *The Secret Rose, Stories by W. B. Yeats: A Variorum Edition*. Ur. Warwick Gould, Phillip L. Marcus in Michael J. Sidnell. London: Palgrave Macmillan, 1992. 126–150.
- Yeats, William Butler. *A Vision: The Revised 1937 Edition*. Ur. Margaret Mills Harper in Catherine E. Paul. New York: Scribner, 2015.

Yeats's Masks and Pessoa's Heteronyms in the Light of Western Esotericism

Keywords: Irish literature / Portuguese literature / modernism / Yeats, William Butler / Pessoa, Fernando / Western esotericism / occultism / the Mask / heteronyms

The article deals with the influence of Western esotericism and occultism on the life and works of William Butler Yeats and Fernando Pessoa, particularly on their poetic technique of “creative dissociation” or “depersonalization” (which is how Pessoa described his heteronymy). This technique is the main shared characteristic of Yeats's and Pessoa's poetics, which is not only paradigmatically modernist but also emphatically esoteric. The term “esoteric” here refers to different currents that evolved throughout history in parallel with organized religion, on the one hand, and Enlightenment rationalism on the other, forming the so-called third pillar of Western culture. Yeats based his theory of the Mask on the ideas he developed during his years as a member of the Hermetic Order of the Golden Dawn, while Pessoa's practice of spiritualism, mediumship, and automatic writing influenced his creation of heteronyms. In this regard, we can view the work of both authors as a modernist artistic expression that was formed in close contact with Western esotericism.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.091

821.111.09Yeats W. B.

821.134.3.09Pessoa F.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i3.07>

Zenitistični koncept barbarogenija kot kritika zahodnoevropske kulture

Kristina Pranjic

Akademija umetnosti, Univerza v Novi Gorici, Vipavska 13, 3000 Nova Gorica

<https://orcid.org/0000-0002-2259-7931>

kristina.pranjic@ung.si

Članek tematizira podobo balkanskega človeka barbarogenija, kot jo zasnuje eden od osrednjih predstavnikov jugoslovanske avantgarde Ljubomir Micić. Ideji barbara-genija in balkanizacije/barbarizacije Evrope se razvijeta v reviji Zenit, prav tako pa sta zastopani v Micićevi poeziji in prozi (roman Barbarogenij Decivilizator). Podobne sintagme najdemo tudi pri Srečku Kosovelu in akterjih ljubljanske revije Tank. Le-te kažejo na oblikovanje posebne lokalne identitete, ki vzpostavlja tudi nacionalni kontekst njihovega dela. S tem pa pričajo tudi o izvirni misli in umetnostno-zgodovinski specifičnosti jugoslovanske avantgardne struje, povezane s specifičnimi družbeno-političnimi dogodki v prvih desetletjih 20. stoletja. Funkcija avantgardističnega vračanja k nacionalnim koreninam je sprevrščanje hierarhiziranega razmerja do Zahoda z radikalno avtostereotipizacijo. Tako internacionalizacija/kozmopolitskost kot radikalno izpostavljanje nacionalnih karakteristik se kažeta kot strategiji za transgresijo identitet in vzpostavljanje Balkana kot pluralne kulturne identitete s svojo ustvarjalno močjo znotraj jugoslovanske avantgarde.

Ključne besede: jugoslovanska književnost / literarna avantgarda / zenitizem / Micić, Ljubomir / barbarogenij / imagologija / Evropa / Balkan / kulturna identiteta

Koncept barbara-genija v jugoslovanski avantgardi

Članek tematizira pojem »balkanskega človeka«, pojmovanega kot »barbarogenija«, ki je hkrati »barbar« in »genij«. ¹ Oblikovanju takšne podobe balkanskega človeka v jugoslovanski avantgardi lahko sledimo skozi različne številke avantgardistične revije *Zenit*, ki je izhajala med letoma 1921 in 1926 v Zagrebu in Beogradu pod uredništvom Ljubomirja Micića.

¹ Članek je nastal v okviru raziskovalnega projekta Z6-1882 »Jugoslovanske avantgarde in metropolitanska dada (1916–1927): Večsmerna in transnacionalna genealogija«, ki ga financira ARRS.

Liku barbarogenija, nekakšnemu balkanskemu Zaratustri, je Ljubomir Micić posvetil tudi roman z naslovom *Barbarogenij Decivilizator* (*Barbarogénie le Décivilisateur*), ki je izšel leta 1938 v Parizu. Pred izdajo tega dela lahko pri Miciću najdemo tudi veliko drugih referenc na balkanskega barbarogenija, ki je predstavljen kot protipol dekadentni Evropi, ki jo je treba balkanizirati oziroma decivilizirati.

Barbarska kultura Balkana oziroma kar celotnega slovanskega sveta je v jugoslovanski avantgardi razumljena kot živa sila, dinamizem, ki bo prerodil propadajočo Evropo. Tukaj srečamo znano dihotomijo med kulturo in civilizacijo, pri čemer je socializacija razumljena kot mehaničen pojav, ki zasužnji človeka in onemogoči njegovo ustvarjalnost. Tako je tudi za Micića kultura ali bolje nekakšna barbarska »antikultura«, nasprotna civilizaciji, tista, ki omogoča svobodo misli in izražanja. Takšno razmišljanje je osnovano na Spenglerjevi dualnosti med civilizacijo in kulturo, ki jo leta 1918 avtor predstavi v delu *Propad Zahoda*. Civilizacijo razume kot upad kulture oziroma njen zadnji stadij.

Vidimo, da se stališča *Zenita* umeščajo v širši diskurz o krizi Evrope, ki je dosegla stadij stagnacije in degeneracije. Tema barbarogenija in balkanizacije Evrope ni značilna samo za zagrebški in beograjski *Zenit*, ampak tudi za slovensko avantgardo, posebej za Srečka Kosovela.² Poleg znane sintagme »Evropa umira« je za Kosovela značilno tudi sledeče stališče: »Evropa norišnica civilizacije in hiperintelektualizma' s paralično kulturo v stadiju 'progresivne paralize'« (Kosovel, *Zbrano* 3, 31) medtem ko je bilo v slovenstvu 'premalo barbarstva [...] in krvi' (nav. d. 640)« (Vrečko 266). Janez Vrečko v svoji razpravi o Kosovelu dodaja, da je Kosovel »ostro razmejil barbare, zdrave, gole, močne, zagorele, od gospodov v fraku s sifilisom«, ter da barbarstva ni povezoval samo z Balkanom, ampak tudi s slovenstvom (267). Kosovel se sklicuje na Micićevega barbarogenija, ko govori o »barbarsko primitivnem umetniku-geniju« (Kosovel 3: 608) ali pa povezuje Balkan z »dinamizmom«, »aktivnostjo« in ga okliče za »Temelje bodočnosti« (Kosovel 2: 43). Podobno lahko zasledimo tudi v reviji *Tank* (1927) v manifestih Ferda Delaka, kjer beremo, da mora Ljubljana »postati 'garage' svetovne drveče lepote. To je parola balkanske narave« (Delak, »Mladina« 5) ali pa »biti hočemo barbaro-geni« (Delak, »Mi« 69). V istem duhu piše tudi Avgust Černigoj Miciću³ v Pariz 3. marca 1927: »Verujem tudi

² Lado Kralj najde identifikacijo z barbarstvom v delih Srečka Kosovela, Ferda Delaka in Avgusta Černigoja, majhen fragment pa odkrije tudi pri Tonetu Seliškarju (Kralj 38).

³ Černigoj se je z Micićem srečal v Trstu, ko je ta prek Reke in Trsta odšel v Pariz. Takrat mu je Černigoj predal nekaj konstruktivističnih del z namero promocije in

trditev da smo mi Barbari mnogo bolj podkovani in umetniško nadarjeni kakor vsa francoska italijanska in germanska komercialna prostitucija. [...] Zaključujem z besedo Barbaro-kreacija mora biti higiensko zdravilo umet« (navedeno v Golubović, »Dopisovanje« 102). Podobno zasledimo tudi v reviji *Dada-Jok* Branka V. Poljanskega: »Ne sme se ceniti nihče iz Zahodne Evrope« (Poljanski, »Zakonik« 3).

Revija *Zenit* je bila od samega začetka programsko zavezana kozmopolitskosti, kar se tudi na splošno pripisuje umetnosti historične avantgarde z začetka 20. stoletja, ki je izzivala najrazličnejše kulturne kalupe in družbene identitete ter spodbujala vsakršno osvobajanje, še posebej osvobajanje od družbenih spon. Zenitistično gibanje, ki se je razvilo okrog revije, je nastalo kmalu po letu 1918 ob formuliranju nove balkanske države Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev:

Micićeva ideja o mobilizaciji duha mladih ustvarjalcev za mir in sodelovanje med narodi, državami, celinami in kulturami je postala osnova estetskega programa *Zenita*. Tako kot združitev Italijanov v 19. stoletju se je ideja o skupni državi – Kraljevini Srbov, Hrvatov in Slovencev uresničila po prvi svetovni vojni (kasneje se bo imenovala Jugoslavija) in Micić, njegov brat Poljanski ter vsi drugi sodelavci *Zenita* so to povelečevali (Subotić, »Zenitism« 216).

Ob tem značilno avantgardističnem diskurzu, osnovanem na kozmopolitskosti in internacionalnem, je treba omeniti tudi dejstvo, da se Micićev junak barbarogenij v določenem trenutku tudi zelo jasno lokalizira ter postane zavezan nacionalnemu in srbstvu, zaradi česar nekateri teoretiki označijo Micića tudi za srbskega nacionalista. Ravno zato je Micićeva pozicija pomembna za našo raziskavo, saj lahko njegova stališča hkrati tematiziramo z avantgardistične, internacionalistične vizure, ki se upira kapitalu ter se navdušuje nad boljševizmom na eni strani, in nacionalne oziroma nacionalistične vizure, ki se navdušuje nad srbstvom.

Prav skozi koncept barbarogenija je v širšem kontekstu evropske avantgarde možno določiti in kartirati izvirne teme, značilne za lokalni prostor jugoslovanske avantgarde. Tematizacija barbarstva in odnosa med Evropo in Balkanom vsekakor predstavlja eno od pomembnih nalog, ki jo je bilo treba dovršiti, da bi se jugoslovanska avantgarda integrirala v zgodovino evropske avantgarde kot izviren literarno-ume-

internacionalizacije slovenskega konstruktivizma v tujini. Prekinitev izhajanja *Zenita* pomeni tudi pričetek programskega formiranja slovenske avantgarde in izdajanja revije *Tank*, o čemer pričajo pisma Černigoja in Delaka Miciću. Ohranjena pisma so bila natisnjena v reprintu *Tanka* leta 1987 s spremnim besedilom Vide Golubović »Dopisovanje v zvezi z revijo Tank«.

tniški tok. Ravno takšne izvorno (južno)slovanske teme pričajo o izvorni misli in umetnostno-zgodovinski specifični jugoslovanske avantgardne struje. Gre za povezavo s specifično zgodovinsko situacijo Zahodne Evrope tistega časa, ki rezultira tudi v nameri avantgardističnih struj, ki se razlikuje od tistih na Zahodu. Po razpadu Otomanskega, Ruskega in Avstro-Ogrskega cesarstva se znotraj novonastalih držav v ospredje postavi ravno vprašanje lastne narodne identitete in kaj je tisto, kar te države razlikuje od preostale Evrope. Micićeva potreba po gradnji narodne zavesti in odmiku od evropske kulture po prvi svetovni vojni je tako pravzaprav tudi kolektivna stvar vzhodnoevropskih držav. Čeprav je zenitizem predstavljal sintezo gibanj, kot so futurizem, ekspresionizem in dadaizem, se za razliko od njih zasnuje ob nasprotovanju napredku vzhodnoevropske civilizacije. Preko junaka zenitizma – barbarogenija – se oblikuje posebna lokalna identiteta, ki vzpostavlja tudi nacionalni kontekst gibanja. Marijan Dović ob tematiziranju kozmopolitizma in internacionalizma zenitističnega kroga prepozna Micićevo »balkanizacijo Evrope« tudi kot (uspešno) strategijo za preboj v mednarodni krog avantgardističnih gibanj (Dović 46).

Koncept barbarogenija si bomo v razpravi ogledali s pomočjo imago-loške raziskave oziroma raziskovanja podob Drugega ali Tujega v literaturi, ki sicer ni značilna za raziskovanje gibanj zgodovinske avantgarde. To je nenavadno na prvem mestu zato, ker je običajno ravno historična avantgarda tista, ki ukinja razmejitve bodisi med narodi in družbenimi razredi bodisi med različnimi umetnostmi. Umetnost historične avantgarde je največkrat pojmovana z označevalci kozmopolitskega odnosa do Drugega, še posebej v prvih gibanjih, kot je zgodnja ruska avantgarda oziroma ruski kubofuturizem, izrazit primer pa je tudi začetek dadaistične struje v Zürichu. Avantgardna gibanja so temeljila na principu nekonformizma, antitradicionalizma in nove kulturne produkcije, ki bo zunaj institucionalizirane kulture. Te ideje zgodovinskih avantgard so izvirale iz vizije, da je možno po grozotah prve svetovne vojne združiti ljudi v antimilitaristično gibanje, ki bo rodilo novega človeka. Na geografskem področju Balkana so bile spremembe izrazite – južnoslovanski narodi so se znašli v skupni državi, čeprav do takrat niso imeli skupnega zgodovinskega razvoja. To združevanje je podprla tudi revija *Zenit*, ki je bila izvorno namenjena mednarodni umetnosti, o čemer priča njen podnaslov »Internacionalna revija za umetnost i kulturo«. Avtorji so objavljali v svojih maternih jezikih, marsikdo pa je objavil tudi dela, ki jih je napisal v tujem jeziku. *Zenit* je tako predstavljal nekakšno spojno točko kakofonije različnih jezikov, kultur in izrazov. Drugost oziroma Tujost je na ta način vključena v

množico glasov, ki ohranjajo svojo individualnost v skupnem (v reviji in zenitističnem gibanju). Hibridizacija kultur in različnih tradicij je vidna tudi v naslovu revije, ki je bil zapisan hkrati z latiničnimi in ciriličnimi črkami: Zenit.

Razvoj dualnosti »Evropa-Balkan« pri Ljubomirju Miciću

V prvi deklaraciji zenitizma »Človek in umetnost« iz prve številke *Zenita* (1921) beremo, da je »človek« »center makrokozmosa« in da želijo zenitisti odkriti novo svetlobo, ki bo »svetila v mraku Jugoslavije« (Micić, »Čovek« 1). V novo, tretje desetletje 20. stoletja si želijo zenitisti »prek mej Jugoslavije« (prav tam). Njihova namera je, da postanejo internacionalno gibanje. Značilno je izrazito pacifistično stališče in obsojanje grozot prve svetovne vojne, katerih glavni krivec je »civilizirana Evropa«. Zato zenitisti kličejo k novi, »vsečloveški kulturi« ter »vsesplošni – vsečloveški umetnosti«: »In zato ni specifično nacionalne umetnosti, še manj pa razredne umetnosti« (prav tam). Ekspresionistični klic po novem človeku je povezan z ustvarjanjem novih vrednot, »borbo za svobodo in afirmacijo individualizma«, »proti vsaki tradiciji, proti vsem regionalizmom in mejam«, ker »za umetnost in človeka – ni mej!« (Micić, »Čovek« 2). *Zenit* se tako vzpostavi kot prostor brez meja, ki je namenjen boju za internacionalno kulturo in nadnacionalnega človeka, zenitizem pa kot »vera« zenitistov in »abstraktni metakozmični ekspresionizem«. Edino oprijemljivo vodilo, ki ga izpostavijo avtorji zenitisti, je anarhizem oziroma »polbog Anarh«, ki je »najvišja manifestacija duha in duše«, umetnost pa je za njih »večna dinamika, gibanje, večna anarhija, večna revolucija« (prav tam).

V manifestu »Duh Zenitizma« v *Zenitu* št. 7 (1921) Micić že jasno formulira jugoslovansko-balkansko specifiko, ko pravi, da se je v »jugoslovansko-balkanski zibki« rodil nov duh, ki je »integralen, neodvisen – duh ustvarjalnega individualizma«, ki je edini sposoben ustvarjati nove oblike (Micić, »Duh« 4). Ker Jugoslavija nima svoje kulturne tradicije razen »Kraljeviča Marka in Kosova« (prav tam), je *Zenit* tisti, ki jo bo ustvaril na novo – nova umetnost zenitizma se torej postavlja nasproti nacionalistični tradiciji. Ne gre za avantgardistično destrukcijo tradicije, torej da bi se začelo ustvarjati iz nič, ampak za zgodovinske okoliščine, ki so ustvarile realno možnost za začetek nove, skupne in pluralne kulture več narodov. V tej deklaraciji je prisotna tudi ideja zenitista-barbara: »Poslednji barbari so samo predhodniki prvih zenitistov« (prav tam). In nadalje:

»*Mi smo goli in čisti*« (Manifest zenitizma) pomeni: v čisti zibelki, v jugoslovansko-balkanski zibelki se je rodil nov duh – integralen, neodvisen – *duh ustvarjalnega individualizma*. [...] Rodil se je nov duh ene močne rase, ki do sedaj še ni imela svoje umetnosti in kulture. [...] Človeštvo se stoletja mučno rojeva, ampak Zahod ni bil dovolj močan, da bi ga rodil, ker ne pozna religije občutkov, ampak samo religijo misli. (Tu leži zlom zahodne kulture in njenega lažnega humanizma!) Religija občutkov in misli se rojeva na JUGOVZHODU [...] Balkanski človek – prvi zenitist. ZENITIZEM: ETIKA ČLOVEKA. Junaštvo Duha: Barbaro-Genij. Barbaro-Genij: največja moč duha – pojem Maksimalnega duha (Micić, »Duh« 4–5).

Na začetku naslednjega manifesta, naslovljenega »Delo zenitizma«, iz osme številke revije *Zenit* (1921) se Micić očitno sklicuje na Nietzschejevega nadčloveka, ki je tudi sicer osrednja referenca njegovih manifestnih besedil: »[D]anašnji evropski človek: plesalec je na goreči vrvi, ki je nategnjena med Kremljem in Eifflovim stolpom« (Micić, »Delo« 2). Tukaj Micić že zelo jasno napove »dvoboj kultur« in vzpostavi protievropsko paradigmo in idejo, da mora žarišče nove kulture postati Vzhod. »Vsečloveška slovanska koncepcija Vzhoda« je torej tista, ki bo prerodila Evropo:

Ta hibridnost zenitizma je bila nadnacionalna, transdisciplinarna, transracionalna, blizu ruskemu avantgardističnemu zaumu, pa tudi blizu orientalskim fantomom iz mističnega vzhoda, ki se borijo proti racionalnemu Zahodu, sledeč idejam in spominu na Dostojevskega, Berdjajeva, Majakovskega, Aleksandra Bloka, Nietzscheja in Dimitrija Mitrinovića (1887–1953). Slednji je bil ezoterični srbski filozof in pesnik, rojen v Hercegovini (pod Avstro-Ogrsko), s svojo karizmo *guruja*, ki jo je zgradil v Angliji na začetku dvajsetih let 20. stoletja, je bil sedaj ponovno odkrit (Subotić, »Zenit, Zenitism«).

Namesto D'Annunziovega »Fuori i barbari!« Micić vzklikne »Napolje Latini!« Prihaja človek heroizma, »VZHODNJAK«, »človek z Urala, Kavkaza in Balkana – rojen v zibki, ki se imenuje Rusija« (Micić, »Delo« 2). Zenitisti bodo tisti, ki bodo utrdili most za borbo proti zahodni civilizaciji in Evropi: »Balkan je MOST med Vzhodom in Zahodom« (prav tam). Vidna je ideja panslavizma in obračanje k Rusiji kot protipolu zahodne kulture.

Zahvaljujoč tej sinkretični formuli in zlasti novim idejam o metaforični, močni, zdravi figuri Barbarogenija, ki prihaja z balkanskih višin in ki naj bi »balkaniziral« staro in utrujeno Evropo, so bile te izjave izvirne, zelo provokativne in zato splošno sprejete s strani mladih avantgardnih krogov. Te ideje so odražale neoprimitivne težnje, ki izvirajo iz Rusije in so bile blizu tako primarni nadrealistični fazi kot tudi splošnemu interesu za zgodnje kulture, kot sta afriška

in črnogorska umetnost, ki je bil prisoten v Evropi v tistem času. Blizu so bile tudi skitstvu, pri katerem je pesniški jezik obogaten s prvinskimi izrazi, čistimi, golimi, neposrednimi, izvirnimi opisi, neodvisnimi od pomena, podobnimi *Parole in Libertà* ali *besedam v prostoru* (Subotić, »Zenit, Zenitism«).

Ob tem ne moremo mimo pesmi »Skiti«⁴ Aleksandra Bloka iz leta 1918, ki jo je Micić objavil že v tretji številki revije *Zenit* na prvi strani. V tej pesmi Blok predstavi novega barbara, ki je Skit oziroma Slovan in prinaša novo kulturo z Vzhoda:

»Mi kot poslušni sužnji,« je zapisal Blok, »držimo ščit med dvema sovražnikoma ras – Tatari in Evropo!« (2. kitica). Ta del vzbuja občutek, ki je bil zelo blizu zenitistični nameri: soočanje z zgodovinskim statusom Balkana kot *cordon sanitaire*, ki varuje Habsburžane pred osmanskimi vpadi, in poskus spodkopati to stališče s sprejemanjem Vzhodne drugačnosti (ki je sovražna Zahodni) kot sile emancipacije. Očaranost nad pesmijo Bloka o identifikaciji z vzhodnjaškim Drugim je jasna: »Da, mi smo Skiti!« piše: »Da, mi smo Azijci, / s poševnimi in pohlepni očmi!« (1. kitica). Blokovo opozorilo Evropi – »mi nismo več tvoj ščit!« – je še posebej pomembno (Glišić in Vujošević 723–724).

Podobno antievropsko tendenco in poveličevanje balkanskega človeka najdemo tudi v Micićevi poeziji. Nadvse povedna je predvsem njegova »antievropska poema« *Aeroplan brez motorja* (1925), v kateri je tipografsko poudarjen napis »Evropa ali smrt napihnjene žabe« in vprašanje »Ali je še mesto za balkanskega človeka?«. Knjiga je bila leta 1925 uradno prepovedana, ker naj bi žalila javno moralo. Tožbe zaradi svojega prevratnega dela je Micić objavljaval v *Zenitu*, ob njih pa je tiskal tudi svoje zapise, v katerih se je branil, da je njegova knjiga »visoko etična in humana«, ter svoje delo povezoval s svobodo in čistostjo »balkanskega človeka«:

Moja poema je boleč krik svobodnega in čistega BALKANSKEGA ČLOVEKA, ki je globoko in iskreno ogorčen nad vso nemoralnostjo in izmečki, ki nas davijo pod imenom Evropa in evropska kultura. [...] Ta mora [Evropa] je zajahala moj prekrasni Balkan, za katerega kulturno emancipacijo sem prvi dvignil svoj pesniški in človeški protest s svojim hudournikom močnih besed v našem burnem, še nevstalem jeziku. [...] Ali je RESNICA lahko nemoralna? Ne! Nobena resnica ni nemoralna. [...] Resnica ne more biti nemoralna tako

⁴ Skiti (rus. Skifi) je grški naziv za geografsko področje starodavne Hileje, pokrajine skitskega ljudstva, ki se nahaja severno od Črnega morja (ta del je včasih pripadal Rusiji, danes je del Ukrajine). Iransko nomadsko pleme Skitov je bilo navdih za simboliste in naslov njihovega zbornika *Skiti*, po Hileji (rus. Gileja) pa je ime prevzela ruska kubofuturistična skupina.

kot umetnost. Resnica je onkraj morale in nemorale (Micić, »Iz dosijea« 432, 434, 438).

Kot zadnji primer bomo izpostavili prozno delo *Barbarogenij Decivilizator*, ki ga je Micić napisal v izgnanstvu v Parizu, kamor je odšel leta 1927 po prepovedi izdajanja *Zenita*.⁵ Gre za roman o zenitističnih idejah, ki se realizirajo v junaku z imenom Barbarogenij. Roman je prepleten z avtobiografskimi referencami pisatelja: v uvodu, ki sestavlja okvir romana, izvemo, da želi avtor, neznani srbski pisatelj, na svojem študijskem potovanju po Balkanu najti literarno delo za francoske bralce, v katerem bi bil prikazan slovanski duh Srbije. Takšen roman, ki ga predstavlja osrednji del *Barbarogenija*, najde v arhivih Dubrovnika med starimi rokopisi (Micić, *Barbarogenij* 10).

Barbarogenija spremljamo od njegovega rojstva – na presenečanje vseh se rodi kot odrasel človek in kmalu po rojstvu z vzklikom »Eureka!« iznajde zenitizem (26). Kamor koli gre, razglša svojo zenitistično vizijo in stališče, ki je proti mehničnemu človeku, ki ničesar ne čuti, ampak samo misli o napredku. Roman je osnovan na temah sprevrčanja oblasti stroja oziroma mehanizacije in oblasti denarja. Zato je akt uničevanja stroja predstavljen kot boj proti kapitalu (141). Pod kritiko avtorja se znajde tudi trgovanje, ki je postalo gibalo sveta, namesto da bi to gonilo predstavljal zenitizem (18). Kapital, mehanizacija, trgovina so označevalci, ki so za avtorja izraz zahodnega sveta, Evrope, kjer je vse »fasada« ali polakirana zunanost, pod katero ni ničesar (130).

V romanu se pojavi tudi polemika z osrednjo figuro italijanskega futurizma T. F. Marinettijem, ki je zavzemal stališče, da je zenitizem pravzaprav zgolj srbski futurizem, medtem ko so ju zenitisti strogo ločevali. Barbarogenij Marinettiju zastavi sledeče vprašanje: »In od kje ti še vedno pogum za povezovanje splošnočloveškega in barbarskega zenitizma z nečloveškim in splošnomehaničnim futurizmom!?« (95). Odnos Micića in zenitistov do italijanskega futurizma je v našem prevpraševanju avantgardno-nacionalističnega konteksta jugoslovanske avantgarde pomemben, ker gre za sočasno evropsko avantgardno strujo, ki je imela izrazito nacionalističen značaj. Čeprav je bil Marinetti Micićev znanec in ga je enkrat celo rešil iz italijanskega zapora,⁶ Micić ni nikoli sprejel

⁵ Čeprav je v tem času zenitistično gibanje znotraj jugoslovanske avantgarde že izgubilo svojo moč in je pravzaprav zamrlo s prepovedjo izdajanja revije leta 1926, je duh zenitizma trajal vse do Micićeve smrti.

⁶ Peter Krečič najde temeljni izvor izraza »barbaro-genij« Micića in slovenskih avantgardistov pri Marinettiju, ki je zapisal stavek: »Ebbene, si siamo barbari!«, o barbarih-futuristih pa je leta 1920 pisal tudi v manifestu »Contro il lusso femminile«

kolaboracije italijanskih futuristov s fašisti in je takšne oblike umetnosti (podobno kot zgodnji ruski avantgardisti – kubofuturisti) obsojal:

Latentne razlike med futurizmom in zenitizmom, zlasti na političnem področju, so se pojavile v neposrednem dialogu med Marinettijem in Poljanskim v pariškem hotelu Grand, po predavanju Marinettija o fašizmu in futurizmu 28. oktobra 1925 na *Tribune libre des femmes* v času *Mednarodne razstave za dekorativno in industrijsko umetnost*. Branko Ve Poljanski je bil – tako kot njegov brat Micić – veliko bližje boljševiski ideologiji in levičarskemu futurizmu. Njuna kontroverzna razprava je bila v italijanskih in jugoslovanskih medijih tistega časa različno interpretirana. Poljanski je govoril v srbščini in nemščini in je bil očitno proti futuristično-fašistični navezi. Marinetti, ki sta ga spremljala Fortunato Depero in Enrico Prampolini, je govoril v italijanščini in francoščini. Italijanska revija *L'Impero* je pisala, da sta govorila o futurizmu in zenitizmu, fašizmu in pasatizmu. Isti dogodek je bil v reviji *Zenit* predstavljen precej drugače, v poročilu, ki ga je napisal Poljanski osebno: kot piše v *Zenitu*, je Marinetti pojasnil, da je bil futurizem predhodnik in prekursor fašizma, Poljanski pa je nasprotoval ideji o njunih povezavah. Pritožil se je nad diskriminacijo Hrvatov in zaprtjem jugoslovanskih šol v Istri, pa tudi nad požigom Slovenskega doma v Trstu s strani fašističnih sil (Subotić, »Zenitism« 223–224).

V nasprotju z italijanskim futurizmom, ki je bil tesno vpet v takratna družbenopolitična gibanja, je Micić koncipiral zenitizem kot popolno revolucijo duha. V romanu *Barbarogenij decivilizator* zato Barbarogenij jasno zavrne tudi vsako družbeno revolucijo:

Kako decivilizirati svet, ki od nastanka Evrope ne počne nič drugega, kot da sam sebe denaturalizira, se je nekaj mesecev pozneje v Parizu vprašal Barbarogenij. O, moj bog! Da bi se svet vrnil v svoje naravno stanje, humane razmere ali na raven kultiviranih bitij ni dovolj ena revolucija, temveč več revolucij. Kar pa se mene tiče, se zgrozim nad tako imenovanimi družbenimi revolucijami, ki so narejene zgolj za krožnik juhe več ali za dva namesto enega kosa kruha (Micić, *Barbarogenij* 114).

(Krečič 69). Lado Kralj pa tolmači poetiko jugoslovanskih in ruskih avantgardistov v skladu z Marinettijevimi »negativističnimi gesli«, kot so totalitarnost, nihilizem, ekstremizem, k čemur prišteva tudi »barbarstvo«, ki ga povezuje z radikalnim patriotizmom, šovinizmom in rasizmom (Kralj 30). Pri tem gre za enodimenzionalno enačenje, ki odreka razliko predvsem ruskega futurističnega gibanja, ki je bilo zaznamovano z izrazito pacifistično in kozmistično miselnostjo ter elementi primitivizma in arhaike. Teoretičarka Nina Gurjanova v knjigi *The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde* (University of California Press, 2012) prepričljivo pokaže, da sta za italijanski futurizem značilni mehničnost in unifikacija stilov znotraj gibanja, česar ne najdemo niti v zgodnji ruski avantgardisti niti v jugoslovanskih avantgardističnih gibanjih.

Barbarstvo oziroma »barbarska epoha ljudske kulture« ni »vrnitev k divjaštvu, pa tudi ne vračanje na začetek«. Nova doba ni ne divja ne civilizirana. Ne gre po horizontali, ampak samo po vertikalni, ki je »zenitistična pot« (144). Ta pot pa je v tem Micićevem delu v francoskem izgnanstvu, kjer je doživel podobno razočaranje in nesprejetost kot v Zagrebu in Beogradu, zelo očitno ukoreninjena v srbstvo in srbsko kulturo. Micić v tem romanu poleg Evrope in kapitalizma kritizira tudi jugoslovanstvo in še posebej Hrvate, ki jim očita, da imitirajo Evropo.⁷ V *Barbarogeniju* piše o jugoslovanski brezizraznosti:

Čeprav sem bil politično na jugoslovanskih tleh – in nacionalno na srbskih! – po vsem, kar sem videl na ladji »Dubrovnik«, sem imel občutek, da plujem na ladji, ki ni imela niti lastne nacionalne fizionomije. Rekel bom celo, da gre tukaj za državo brez profila, brezosebno in brezizrazno. In vse to mi je ustvarilo naslednjo sliko: sliko razbitih jajc, s katerimi se še nikomur ne sanja, kako narediti umešana jajca – srbska umešana jajca, seveda (9).

Micić govori tudi o večvrednosti zgodovine srbskega naroda in upravičenosti Srbije do lastne, samostojne države in nacionalnosti:

In potem, degenerirati veliki srbski narod, ga zvesti na pleme, na vejo neobstoječe narodnosti – srbski narod ni veja, ampak pravo drevo, ena celota – izenačiti srbski narod z več slovanskimi plemeni, brez preteklosti in zgodovine, katoliškimi ali muslimanskimi v nekdanji Avstro-Ogrski, predstavlja več od največje napake, predstavlja neoprostljivo žalitev (89).

Tik pred začetkom druge svetovne vojne se je Micić z ženo Anuško vrnil iz Pariza v Beograd. Pariz, takratna evropska metropola, mu je bila podobno kot domače okolje nenaklonjena. Tudi tu ni našel razumevanja za svoje delo in nazore. V Beogradu je nato leta 1940 objavil literarno-politični časopis *Srbijanstvo*, v katerem je objavil tudi »Manifest srbijanstva«. Časopis – eno izmed poslednjih tiskanih Micićevih del – je bil prepovedan in ni doživel nikakršnega uspeha ali odziva.

Balkanski divjak kot imaginarni konstrukt Evrope

Micić je bil kritik inferiornega položaja Kraljevine SHS, ki ga je ta zavzela do Evrope, čemur se je najprej uprl s povzdigovanjem nadnacionalne balkanske, nato pa nacionalne, srbske kulture. Natančneje,

⁷ Podobna misel o hrvaški kulturi je izražena tudi v Micićevem članku »Papagaj in monopol 'hrvaška kultura'«, objavljenem leta 1923 v 24. številki revije *Zenit*.

avtor je kritiziral pravzaprav vse, kar je bilo v kulturi inferiornega in podjarmljenega ter se je zaradi svojega manjšega dosega in nižje vrednosti moralo zgledovati po večvrednem gospodarju – Evropi. Poleg internacionalizacije je pri Miciću torej vidna tudi strategija vzpostavljanja balkanskega, pozneje pa tudi srbskega kulturnega sveta kot večvrednega od evropskega. Vse to so strategije za osvobajanje Balkana od Evrope in za njegovo vzpostavitev kot celovite kulturne entitete z lastno ustvarjalno močjo.

Podoba balkanskega človeka kot barbara, človeka nebrzdanih močnih čustev, ki se zoperstavlja redu in civilizaciji, lahko zasledimo tudi danes. Marina Abramović na koncu predavanja ob svoji retrospektivi v Muzeju sodobne umetnosti v Beogradu pove sledeče: »Jaz sem z Balkana, in če živiš nekje daleč v svetu, imaš Balkan vedno v sebi. Balkan je na mostu med Vzhodom in Zahodom, na vsakem mostu pa pihajo zelo močni vetrovi. Mi smo produkt teh vetrov in vetrov, samih s seboj. Zato imamo energijo, da lahko noro ljubimo in sovražimo, da smo občutljivi, da pozabimo ... To so elementi mojega dela« (zapis po predavanju Marine Abramović, 28. 9. 2020, Muzej sodobne umetnosti v Beogradu).

Barbarogenij kot podoba balkanskega človeka, ki je na prepihu med Vzhodom in Zahodom, ima tako še vedno posebno mesto v socialnem imaginariju, ki določa kulturo in družbeno ureditev. Vsa besedila (tudi avantgardistična) so deloma programirana in vsak, ki pozna določeno kulturo in njen besednjak, lahko podoba dekodira oziroma neposredno interpretira. Cilj je torej ponazoriti in razložiti, na kakšen način funkcionira podoba kot simbolični jezik znotraj nekega literarnega sistema in socialnega imaginarija (Pageaux 11–12).

Dubravka Ugrešič Balkan izenači z ogledalom, v katerem se Evropa ves čas ogleduje in na ta način gradi svoj narcizem. Podobno trdi tudi Marija Todorova: »Tako kot Zahod je bil tudi Balkan primeren in še vedno je za odlaganje negativnih karakteristik, nasproti katerih smo postavili pozitiven in samozadovoljen odraz v ogledalu 'evropskega' in 'Zahoda'« (Todorova 287). Na zenitistične strategije balkanizacije in barbarizacije Evrope lahko v tem kontekstu gledamo kot na poskus, da se ta prostor iztrga poziciji »žrtve« Evrope, ki po Todorovi predstavlja središčni patos balkanskega diskurza in je bil ustvarjen skozi več stoletij.

V literaturi lahko oznako »barbar« za poimenovanje južnih Slovanov ali Slovanov nasploh prvič zasledimo na prelomu 18. in 19. stoletja v francoskih literarnih in publicističnih delih, ki oblikujejo mit o dobrem divjaku, barbaru ali primitivcu v potopisih in časopisnih člankih, iz katerih so gradivo za svoja dela kasneje črpali avtorji, kot so Charles

Nodier, Victor Hugo, Balzac, Nerval in George Sand (Sekeruš 195, 200). Gre za čas, ko Evropa odkriva vlogo in pomen neruskih slovan-
skih narodov – ta interes je bil torej politične narave, povezan z ohran-
janjem evropskega strateškega ravnovesja (194).⁸ V kontekstu romanti-
čnih načel je bilo prvotno navduševanje nad eksotičnim, divjim,
primitivnim življenjem, ki se ga civilizacija še ni dotaknila, pozitivno
predznačeno, hkrati pa so ravno te podobe kasneje postale argument,
»na podlagi katerega se je v skladu z razvojnimi teorijami taisto civili-
zacijo opredeljevalo kot zaostalo« (203). Prvotno idealizacijo »dobrega
divjaka« na začetku 19. stoletja zamenjata »barbar« in razvrednote-
nje romantičnega junaka, ki postane posledično manjvreden Drugi:
»Njegova drugačnost odbija. Idealizacija dobrega divjaka se spreminja v
občutek večvrednosti nad divjakom. Divjaki so najnižje na hierarhični
lestvici bitij. Manjkata jim gospodar in civilizacija« (202).

Konstruiranje Balkana kot neciviliziranega in nasilnega Drugega v
odnosu do Evrope se je v družbeno-političnem kontekstu po prvi sve-
tovni vojni samo še okrepilo, ko je pojem »balkanizacija« postal tudi
geopolitični termin, ki označuje »razpad velikih in uspešnih političnih
enot«, hkrati pa je pomenil tudi »sinonim za vrnitev na plemensko,
zaostalo, primitivno, barbarsko« (Todorova 3). Ta oznaka je bila ute-
meljena na preprostemu dejstvu, da je bil Balkan manj razvit od Evrope:

Ker geografski vzhod Evrope in svet, ki se nahaja vzhodno od Evrope, za-
ostajata za Evropo predvsem v gospodarski uspešnosti, je Vzhod postajal bolj
pogosto in velikokrat tudi izključno identificiran z industrijsko zaostalostjo,
pomanjkanjem naprednih družbenih odnosov in institucij, ki so značilne za
razvit kapitalistični Zahod, iracionalnimi in vraževernimi kulturami, ki niso
bile v stiku z zahodnim razsvetljenstvom. To je dodalo dodaten vektor v
odnosu med Vzhodom in Zahodom: čas, ko gibanje od preteklosti do priho-
dnosti ni bilo zgolj gibanje, ampak evolucija od preprostega do zapletenega,
nazadnjaškega do razvitega, primitivnega do kultiviranega (Todorova 11–12).

Besede oziroma leksikalne mreže so tiste, ki v določeni kulturi in dolo-
čenem času ustvarijo nek socialni imaginarij ali podobo o drugem – ta
pa nato ustvari hierarhizirano razmerje oziroma sistem oseb in določen
scenarij oziroma zgodbo (Pageaux 14–18), ki deluje in vpliva na kon-
struiranje identitet in družb. Ob tem se velja spomniti na temeljno per-
formativnost identitet, ki niso nikoli nekaj fiksnega, ampak so ustvar-

⁸ Glej tudi Roger-Pol Droit *Généalogie des barbares* (Odile Jacob, 2007) in Tzvetan
Todorov *On Human Diversity: Nationalism, Racism and Exoticism in French Thought*
(Harvard University Press, 1993).

jene s pomočjo ponavljajočih se »govornih dejanj« (po jezikoslovcu J. L. Austinu in kasneje filozofinji Judith Butler). Teorija performativnosti je že bila aplicirana na delo Ljubomira Micića, revijo *Zenit* in koncept barbarogenija (Glišić in Vujošević 732), in sicer v kontekstu premišljevanja možnih strategij, s katerimi bi bilo možno ustvariti nove označevalce za Balkan kot pozitivne, kreativne sile v normativnem diskurzu:

Najpomembneje je bilo, da so [zenitisti] želeli preoblikovati evropske klišeje o balkanski zaostalosti in agresivnosti, tako da so se poistovetili z »Balkanom« in ga predstavili kot tisto, kar so poimenovali s pojmom »Barbarogenij«. Ta novi tip človeka je bilo treba obravnavati kot figuro, katere svež, primitiven in ustvarjalni genij bo osvojil in pomladil utrujeno evropsko kulturo. [...] Hkrati pa je gibanje predstavljalo tudi svojevrsten in radikalen poskus, da bi se omajal pomen in položaj, ki ga je Balkan dodeljeval hegemonškemu zahodnoevropskemu diskurzu (Glišić in Vujošević 719).

Barbarogenij pri Miciću postane skupek vseh klišejev balkanske zaostalosti in agresivnosti. »Barbarogenij = Balkan« predstavlja figuro, ki bo vnesla ustvarjalnega genija in svežino, s katero bo pomladila utrujeno evropsko kulturo. Ob tem pa gre tudi za poskus, da bi se premagal hegemonški zahodnoevropski diskurz. Opazimo, da v teh delih ne gre za izražanje podobe Evrope, ki naj bi bila zasidrana v imaginariju kulture Balkana. Bistvo tega zenitističnega oziroma Micićevega poskusa je ravno v opozarjanju na žrtev, ki jo igra Balkan, in v kazanju njegove lastne podobe. V tem pogledu gre za avtostereotipizacijo, ki jo je Micić vršil izredno radikalno, da bi spodkopal manjvrednost in podredljivost Vzhoda oziroma Balkana. Micić ne ustvarja novega imaginarija, ampak uničuje obstoječega – uničuje tisto, čemur bi lahko rekli fobija Zahoda do Balkana, kjer je »tuja realnost pojmovana kot manjvredna v razmerju do izvirne kulture« (Pageaux 19). Avtor zelo jasno izreče, da je Evropa tista, ki ima problem, in ne Balkan.

Vendar pa lahko celo v spremni besedi romana *Barbarogenij Decivilizator* preberemo, da je to delo »projekcija primitivne balkanske kulture v evropski prostor« (Golubović, »Pogovor« 162), čemur lahko na tem mestu oporekamo. Pri Miciću je namreč Evropa tovrstno kulturo že dolgo sama projicirala na Balkan, avtor pa v svojih delih to sprevrča z namenom, da bi ustvaril novo vrsto kulture oziroma povzdignil Balkan na raven, ki si jo je prisvojila Evropa.

Podoba v literaturi se uporablja kot izraz za metaforične izraze, opise, ki kažejo na odnos do nekega predmeta ali osebe – so rezultat spominjanja in proizvod kulture, so torej »subjektivne, avtobiografske« (Sekeruš 194). Gre za metafore, v katere verjamemo, kot da so resničen

odsev sveta:⁹ »Takšna predstava ni le nekaj, kar preprosto obstaja, marveč je idejni konstrukt, ki je s stvarnostjo v zapletenem odnosu – le-ta postavlja pod vprašaj možnost resničnega razlikovanja med Jazom in Drugim ter celoten svet omeji na podaljšek in odsev tega Jaza« (prav tam). Podoba torej nastane tam, kjer se dve kulturni realnosti ključno razhajata, vendar pri tem nikakor ne gre za ukvarjanje z lažnostjo podob; »vsaka podoba je lažna, saj je predstava in ubeseditev določene realnosti« (11).

Junak Barbarogenij v romanu izrazi misel, da je pri tujih piscih prisotna iznakažena ali prirejena slika srbskega naroda. Barbarogenij Hipokritu, očetu svoje izbranke Srbice, reče:

Navdihovati se in brati tuje pisce, da bi pri njih našli, da so Srbi prostaki in klavci ovc, razbojniki in morilci ... to pa ne! ... Ne mislite, da sem enak kot vaši rojaki, ki svet Srbov gledajo skozi slabe knjige in tujo propagando. Ker vi temu pravite nacionalna in evropska vzgoja. [...] In zagotavljam vam, da so v večini knjig samo hipokritski pogovori, če mi oprostite, gospodar Hipokrit. Zato rad prerokujem, ne razbiram iz knjig, ampak iz življenja, ljudi, sebe (Micić, *Barbarogenij* 27–28).

Karnevalizacija ali nacionalni kompleks?

V našem razjasnjevanju, od kod prihajajo in kako se formirajo sile balkanskega človeka v jugoslovanski avantgardi, ki jih je Micić postavil v središče zenitizma, nam je ostala še ena negotovost, povezana z Micićevim eklekticizmom. Zanimivo je, da sta Micić in njegov brat Branko V. Poljanski po prepovedi *Zenita* v Beogradu in izgnanstvu Micića v Pariz v ljubljanski reviji *Tank* (1927) objavljala svoja dela v francoščini. Kar ponovno zastavlja vprašanje, kako zakoreninjena je bila v Miciću srbska kultura oziroma manifestacija te kulture v nacionalističnem smislu.

V delih Micića lahko najdemo provokacije in parodijo tako lastnega, srbskega naroda kot tudi Hrvatov, monarhije, marksizma in fašizma. Avtor izenači vse družbene in kulturne konstrukte. Njegova reinterpreteracija stvarnosti je polifona in vseobsežna, kar izpostavi tudi Irina Subotić, ko zapiše, da je zenitizem »zaznamovan s (postmoder-nističnim!) pluralizmom ali (bahtinovskim) večglasjem« (Subotić,

⁹ V zvezi s tem omenimo ključno knjigo *Metaphors We Live By* (1980) avtorjev Georgea Lakoffa in Marka Johnsona, ki preučujeta, na kakšen način metafora oblikuje naš jezik, mišljenje in delovanje, ne da bi se tega sploh zavedali.

»Odblesci«). Ob omembi polifonije lahko nadaljujemo, da pri Miciću govorimo tudi o Bahtinovi karnevalizaciji kot posebnem principu življenja, ki je posledica univerzalnega rušenja norm, preobračanja hierarhije in kršenja prepovedi. S tem je povezano tudi Micićevo iskanje korenin in zanimanje za srbsko zgodovino, kar dokazuje tudi avtorjeva zapuščina, v kateri izredno veliko knjig tematizira srbsko narodno zgodovino in identiteto (Subotić, »Pregled« 240–244). Manifestacije nacionalizma se lahko razumejo tudi kot plod kompleksa nižje vrednosti, ki je reakcija na dolgoletno potlačenost. Vračanje k tradiciji in nacionalni identiteti tako postane eden od načinov upora:

Zenitistični preobrat od »manjvrednega« do »večvrednega«, »nekultiviranega« do »civilizacijskega«, »perifernega« do »osrednjega« se zdi kot antikolonialna taktika, ki predstavlja možnost za izgradnjo novega sveta. Na ta način se je celo avantgardna in antitradicionalna retorika, ki se je začela kot »kozmična«, prisiljena vrniti k mitom o skupnosti, v kateri se ohranjajo tradicionalni vzorci samoohranitve kolektivne identitete (Pauly, »Nation«).

Ne gre za to, da bi avtor uničil arhetipe ali preprečil njihovo konstruiranje, temveč mit oziroma imagoško podobo poveča do skrajnosti in jo v romanu celo realizira v Barbarogeniju, kar deluje razdiralno in posmehovhalno, ironično. Avtorjeva strategija postane vse, kar ni v skladu s hegemonsko idejo resnice, objektivnosti, učinkovitosti in racionalnosti. Zelo zgovorna je definicija resnice, ki jo zagovarja Barbarogenij v romanu: »Resnica je zametek nenehnega upora proti provokacijam uniformne misli, proti strojnemu delovanju, ki mu pravimo civilizacija« (Micić, *Barbarogenij* 123).

Tudi teoretik Miško Šuvaković govori o Micićevih nomadskih ali anarhističnih strategijah, ki omogočajo nenehno spreminjanje pogleda, oblik izražanja, vrednot in ideologij: »Za Micićev zenitizem so bile značilne nasprotujoče si, eklektične in šokantne ideološke karakteristike in ga lahko v širšem smislu opredelimo kot anarhističen pristop z uporabo različnih strategij za provokacijo znotraj večjih ideologij panslavizma, nacionalizma, Nietzschejevega *Übermenscha*, boljševiske revolucionarne retorike, trockizma« (Šuvaković 25). Podobno tudi Irina Subotić meni, da je Micić zagovornik anarhoindividualizma (Subotić, »Odblesci«).

Metaforična figura barbarogenija, ki predstavlja balkanizacijo Evrope, je kontrastna slika *mainstream* procesa evropeizacije Balkana, ki poteka še danes. Politolog Žiga Vodovnik v svojem članku »Balkanizovati Evropo« omenja zenitizem kot primer iskanja evropske prihodnosti na ozemlju Balkana. Namesto »evropske poti« Vodovnik predlaga

ravno nasprotno – paradoksko pot, ki gre prek Micićeve »balkanizacije Evrope« (Vodovnik, »Balkanizovati« 66). Balkan in barbarstvo sta v tem primeru oznaki za pluralizem in nadnacionalno, predstavljata literarni strategiji, ki omogočata kulturno in individualno emancipacijo. Kulturnozgodovinski procesi vplivajo na politično imaginacijo, hkrati pa literarna imaginacija vpliva na obliko teh procesov, saj jih formira v besede in podobe. Čeprav pri avantgardističnih tekstih ne moremo govoriti o tem, da ti utrjujejo ali potrjujejo zavest o neki določeni identiteti, lahko sklenemo, da pravzaprav prispevajo k transgresiji identitet. Osnovanje nove države po prvi svetovni vojni in avantgardistična dogajanja v Evropi so tudi v južnoslovanskem prostoru ustvarila okoliščine za poskus vzpostavitve novih geopolitičnih in kulturno-umetniških silnic, ki se bodo postavile nasproti oblastnim silam militarizma in kapitala, sintentiziranih v podobi Zahoda. V južnoslovanskem prostoru, kjer je bilo iskanje lastne identitete od nekdanj problematično in brez jasne kulturno-zgodovinske opore, se ta iskanja usmerijo tudi v odkrivanje lastnih korenin in nacionalnega. Natalija Zlidnjeva vidi v zenitizmu karakteristično balkansko sliko sveta, ki ga v veliki meri označuje »mejnost kot princip«, torej raznorodne, avtonomne komponente, ki oblikujejo vitalističen in primitivističen koncept barbarogenija (glej Zlidnjeva, »El Lissitzky«).

Micić se v svojih delih zavzema za stanje nenehnega prerajanja, ki ga dosega s stalnim sprevačanjem pozicij moči, kar predstavlja njegovo strategijo osvobajanja, pa tudi proizvajanja resnice. V času monarhistične oblasti je bil Micić obtožen marksizma, kasneje, v času socialistične skupne države, pa je propagiral srbstvo in monarhiji zameril propagiranje jugoslovanstva. Lahko sklenemo, da ne glede na tovrstne obtožbe Micić pravzaprav zavzema ambivalentno stališče anarhizma, ki ne pomeni nihilizma ali destrukcije, temveč »gradi na kritiki vsega obstoječega« (Vodovnik, *Anarhija* 53) in sprevačanju obstoječih podob in vrednot. Micić je militanten, vendar ta militantnost ne pomeni nasilja: »Dejansko militantnost ne gre enačiti z nasiljem, prav tako kot anarhizma ni mogoče povezati z uničevanjem, če že, potem gre za uničevanje starih (napačnih) predsodkov, kar pa je najbolj konstruktivno delo, ki ga je mogoče opraviti« (25). Evrope tukaj ni treba razumeti kot geopolitične, temveč kot metafizično strukturo, kot idejo, podobo, ki se jo da »metafizično« uničiti. »[A]narhisti pojmujejo človeka, človeško naravo in družbo na osnovi koncepta *natura naturans* (v filozofskem smislu 'kot stvari lahko postanejo'), in ne na osnovi *natura naturata* (v zgodovinskem smislu, 'kot stvari so ali kot so to postale')« (53). Podobno kot anarhizem tudi zenitizem nosi v sebi princip eksaltacije oziroma vzne-

senosti: aktualno stanje človeka ga zanima predvsem zato, ker v človeku vidi potencial za to, kar bi človek lahko postal. Prav zato je Nietzsche, ki prek konceptualnega lika Zaratustre vzpostavi resnično kritiko evropskega nihilizma in zahodne kulture, temeljna referenca za razumevanje Micićeve ideje Barbarogenija: človek je tisto, kar mora biti preseženo.

LITERATURA

- Delak, Ferdo. »Mi«. *Tank* 1.3 (1927): 69.
- Delak, Ferdo. »Mladina, podaj se v borbo«. *Tank* 1.½ (1927): 5.
- Dović, Marijan. »Od autarhije do 'varvarskog' kosmopolitizma: rani avangardni pokreti u jugoslovenskoj umetnosti (1914 – 1929)«. *Avangarda: od dade do nadrealizma. Zbornik radova*. Ur. Bojan Jović, Jelena Novaković in Predrag Todorović. Beograd: Institut za književnost i umetnost, Muzej savremene umetnosti, 2015. 41–53.
- Droit, Roger-Pol. *Généalogie des barbares*. Pariz: Odile Jacob, 2007.
- Glišić, Iva, in Tijana Vujošević. »I am Barbarogenious: Yugoslav Zenitism of the 1920s and the Limits of Performativity«. *Slavic and East European Journal* 60.4 (2016): 718–743.
- Golubović, Vida. »Dopisovanje v zvezi z revijo *tank*. Černigoj – Delak – Micić«. *Tank: Reprint izdaje iz leta 1927*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987. 96–113.
- Golubović, Vida. »Pogovor«. *Barbarogenije Decivilizator*. Ljubomir Micić. Beograd: Filip Višnjić, 1993. 160–171.
- Gurianova, Nina. *The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2012.
- Krečič, Peter. *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*. Maribor: Založba Obzorja, 1989.
- Kosovel, Srečko. *Zbrano delo*. Vol. 2, 3. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS. 1946–77.
- Kralj, Lado. »'Jaz sem barbar' Barbarstvo kot motiv in ideologija v avantgardistični literaturi.« *Primerjalna književnost* 11.1 (1988): 29–41.
- Lakoff, George, in Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Micić, Ljubomir. *Barbarogenije Decivilizator*. Beograd: Filip Višnjić, 1993.
- Micić, Ljubomir. »Čovek i umetnost«. *Zenit* 1 (1921): 1–2.
- Micić, Ljubomir. »Duh Zenitizma«. *Zenit* 7 (1921): 3–5.
- Micić, Ljubomir. »Delo Zenitizma«. *Zenit* 8 (1921): 2–3.
- Micić, Ljubomir. »Iz dosijea o knjizi 'Aeroplan bez motora' Ljubomira Micića«. *Zli volšebnici. Polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917–1929*. Ur. Gojko Tešić. Beograd: Slovo Ljubve, Beogradska knjiga, 1983. 430–453.
- Micić, Ljubomir. »Manifest srbijanstva«. *Daj nam Bože municije: Srpska avangarda na braniku otadžbine*. Ur. Nikola Marinković. Beograd: Dinex, 2013. 111–129.
- Micić, Ljubomir. »Papiga i monopol 'hrvatska kultura'«. *Zenit* 24 (1923): 1–2.
- Pageaux, Daniel Henri. »Uvod v imagologijo«. *Podoba tujega v slovenski književnosti. Podoba Slovencev v tuji književnosti (imagološko berilo)*. Ur. Tone Smolej. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2002. 9–20.
- Pauly, Tzvetomila. »Nation, Tradition and Regionalism in The Avant-Garde Magazine Zenith«. Splet. 26. 5. 2020. <https://www.academia.edu/5026277/Nation_and_Tradition_in_the_Avant_Garde_Magazine_Zenith>

- Poljanski, Branko V. »Zakonik države Dada-Jok«. *Dada-Jok* (1922): 3–4.
- Sekeruš, Pavle. »Predstave o Drugem v francoski kulturi prve polovice 19. stoletja: razprava o južnih Slovanih«. *Podoba tujega v slovenski književnosti. Podoba Slovenije in Slovencev v tuji književnosti (imagološko berilo)*. Ur. Tone Smolej. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2002. 193–206.
- Subotić, Irina. »Zenitism / Futurism: similarities and differences«. *International Yearbook of Futurism Studies. Special Issue: Futurism in Eastern and Central Europe*. Vol. 1. Berlin: De Gruyter, 2011. 201–230.
- Subotić, Irina. »Zenit, Zenitism and Ljubomir Micić«. *Hendrik Nicolaas Werkman: Kunst is overal*. Ur. Doeke Sijens in Mariëtta Jansen. Groningen: Groninger Museum, 2015. 56–69.
- Subotić, Irina. »Pregled zaostavštine Ljubomira Micića«. *Ljetopis Srpskog kulturnog društva Prosvjeta XX*. Ur. Čedomir Višnjić. Zagreb: SKD Prosvjeta, 2015. 240–244.
- Subotić, Irina. »Odblesci ruske avangarde u jugoslovenskom zenitizmu«. *Arte media*. Splet. 26. 5. 2020. <http://www.arte.rs/sr/umetnici/teoreticari/irina_subotic-3972/tekstovi/odblesci_ruske_avangarde_u_jugoslovenskom_zenitizmu-1292/>
- Šuvaković, Miško. »Impossible Histories«. *Impossible Histories. Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Ur. Dubravka Djurić in Miško Šuvaković. Cambridge: MIT Press, 2006. 2–35.
- Todorov, Tzvetan. *On Human Diversity: Nationalism, Racism and Exoticism in French Thought*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Vodovnik, Žiga. *Anarhija vsakdanjega življenja*. Ljubljana: Založba Sophia, 2010.
- Vodovnik, Žiga. »Balkanizovati Evropu!«. *Zeničke sveske* 11 (2010): 64–78.
- Vrečko, Janez. »Barbarogenij, barbarsko in fašizem«. *Primerjalna književnost* 35.5 (2012): 261–270.
- Zlidnjeva, Natalija. »El Lissitzky kao ogledalo zenitizma«. *Srpska avangarda u periodici*. Ur. Vida Golubović in Siniša Tutnjević. Beograd: Matica srpska/Institut za književnost i umetnost, 1996. 425–430.

Zenithist Concept of a Barbarogenius as a Critique of the Western European Culture

Keywords: Yugoslav literature / literary avant-garde / zenitism / Micić, Ljubomir / imagology / Europe / the Balkans / cultural identity

The article presents the image of a Balkan man, *barbarogenius*, as conceived by one of the central representatives of the Yugoslav avant-garde, Ljubomir Micić (1895–1971). The concepts of barbarian-genius and balkanization/barbarization of Europe were developed in the *Zenit* (1921–1926) journal, and were also represented in Micić's poetry and prose (the novel *Barbarogenious Decivilizer*). Similar ideas can also be found in the work of Srećko Kosovel (1904–1926) and in the Ljubljana *Tank* journal (1927). This points to the formation of a specific local identity, which indicates the national context of the Yugoslav avant-garde. In this way, we can track the original thought and art-historical specifics of this avant-garde current, connected with particular socio-political events in the first decades of the twentieth century. Both internationalization/cosmopolitanism and radical exposure of national characteristics can be seen as strategies for the transgression of identities, and for the establishment of the Balkans as a pluralistic cultural identity with its creative power within the Yugoslav avant-garde.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.63.41.09

82.02"19"

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i3.08>

Misliti medkulturno literarno zgodovino na Slovenskem

Anja Skapin

Rožna dolina cesta XIX 7a, 1000 Ljubljana
<https://orcid.org/0000-0003-2701-5897>
anja.skapin@gmail.com

Razprava obravnava medkulturnost kot problematiko literatur v intra- in intersubjektivnem ter v intra- in interdiskurzivnem stiku, obenem pa osvetljuje nekatere možnosti za nadgradnjo slovenske literarne zgodovine in kanona. Osredotoča se na čas po osamosvojitvi, ko se je po eni strani povečalo zanimanje za raziskovanje preteklosti, po drugi strani pa so se že začele kazati smernice homogeno usmerjenega knjižnega (globalnega) trga. Slovenija se je po osamosvojitvi še vedno soočala z dvema prelomnicama: kako ohraniti lastno identiteto, kar je bilo takrat prvič povsem v rokah državne avtonomnosti; in kako poskrbeti za identiteto ter prepoznavnost malega naroda in male književnosti po padcu v hitro rastoči globalni knjižni trg. Na podlagi modela medkulturne literarne vede lahko vidimo, kako se lastno in tuje prepletata na vseh ravneh človekovega delovanja in posledično delovanja družbe ter kakšen vpliv ima to na izgradnjo dinamične identitete in dinamičnega literarnega kanona.

Ključne besede: literarna zgodovina / medkulturnost / literarni kanon / kulturni spomin / kulturna identiteta / tujost / tradicija / globalizacija

Literarna zgodovina ima tudi po osamosvojitvi funkcijo krepitev kulturnega spomina.¹ A namen pričujoče razprave ne bo iskanje referenčne funkcije literature kot narodotvornega sredstva (kar je bila redna praksa preteklih obdobj), temveč v utemeljevanju medkulturnosti, ki bi lahko slovenskemu prostoru ponudila jasnejšo sliko o identiteti in kulturnem spominu, s tem ko bi v razlikah vnovič našla sebe. Nadgradnja nacionalne literarne zgodovine z medkulturno perspektivo bi lahko poleg družbeno-kulturnih razmer in svoje povezave z literarno tradicijo raziskovala predvsem svoj osrednji predmet, tj. literaturo v njeni dinamični identiteti. Dinamične identitete pa ne gre misliti brez razmerja lastno/tuje, ki predstavlja osrednji delovalni princip, ki ga bomo aplicirali

¹ Razprava je nastala v okviru raziskovalnega projekta »Slovenska literatura in družbene spremembe: nacionalna država, demokratizacija in tranzicijska navzkrižja« (J6-8259), ki ga sofinancira ARRS.

na tri dvojice: spomin/pozaba, center/periferija, lokalno/globalno. Medkulturno literarno vedo bomo ponazorili na podlagi modela, ki obravnava medkulturnost na različnih ravneh delovanja: *intrasubjektivnost* (spomin, pisanje), *intersubjektivnost* (pripovedovanje), *intradiskurzivnost* (notranja dinamika kulture in kolektivni spomin; notranje delovanje slovenskega literarnega sistema), *interdiskurzivnost* (slovenska književnost in njeno razmerje do globalnega knjižnega trga). Videli bomo, da se vse plasti med seboj prepletajo in prehajajo druga v drugo. Vsem ravnam je namreč skupno to, da se odpirajo iz določene tradicije (naj bo to vpetost subjekta v zgodovinskost, kolektivni spomin ali pa literarni kanon), kar ni pomembno le za izgradnjo dinamične identitete, temveč tudi za omilitev kontingence in presežka smisla v hitro rastočem korpusu (globalne) književnosti.

Začeli bomo z razmerjem lastno/tuje, ki predstavlja najmanjšo enoto dinamičnega delovanja znotraj določene kulture. Ko se ukvarjamo s fenomenom tujosti, stoji v središču pogled na tuje, ki izhaja iz subjekta samega (iz njegovega sebstva), saj so strahovi, predsodki, nelagodja ob izkustvu tujega zgolj v nas samih. Tuje torej ni dojeto kot identiteta oziroma lastnost drugega, temveč kot druga stran razlike, drugi pol binarne dvojice lastno/tuje. Tujost ni niti kulturno niti geografsko pogojena, temveč se v našem primeru kaže kot gola oblika relacije, zato se bomo tudi v tej razpravi osredotočali na samo relacijo lastno/tuje in ne toliko na družbene, kulturne, etične in podobe razlike, saj lahko katerikoli odnos lastno/tuje analiziramo v kontekstu vsakokratnih družbenih pojavov in sprememb. Zato tudi medkulturnosti ne obravnavamo v luči kulturnih razlik in njihovega posredovanja, temveč jo razumemo kot sredstvo za ponovno vzpostavitev tistega temelja, ki pomeni posredovanje med lastnim in tujim – se ne polašča tujega zgolj zaradi samopotrjevanja in ne zatira tujega zaradi obrambe lastnega. Medkulturnost po nemškem fenomenologu Bernhardu Waldenfelsu² pomeni delovanje in mišljenje v smeri iskanja novih rešitev in odgovorov v občevanju s tujim. Medkulturnost kot model razumevanja tujega lahko v povezavi z literarno vedo razumemo kot radikalnokonstruktivistično refleksijo, katere funkcija ni več iskanje univerzalnega smisla, temveč iskanje možnega. Z radikalnim konstruktivizmom se literarnemu sistemu določi tri družbene funkcije: spoznavno-refleksivno, moralno-družbeno in hedonistično. Vendar pa ima literarni sistem še

² Vprašanje, ki si ga Waldenfels zastavlja, je: »Se tuje razrešuje na tleh hermenevtike ali pa je tuje prikladno ravno zato, da postavlja pod vprašaj samo hermenevtiko?« (Waldenfels, *Vielstimmigkeit* 67). Kot odgovor na to razvije koncept *radikalne tujosti*, saj lahko le z njo presežemo meje hermenevtike in jo postavimo pod vprašaj.

eno pomembno funkcijo, in sicer estetsko-avtonomno, ki ne dopušča instrumentalizacije literarnega besedila, saj je besedilo v prvi vrsti znakovna struktura. Pa ima literatura dandanes sploh še lahko vrednost sama po sebi?

V nadaljevanju bomo pogledali, kako se je spreminjal odnos do literature, in sicer s prehodom iz družbeno-ideološke v proizvodno-porabniško funkcijo literature, kjer bo v ospredju vprašanje kanona. Homogenizacija družbe temelji na določenih vrednotah, ki postanejo del kolektivne zavesti in okoli katere se tudi zgradi identiteta določene nacije. To je bilo še posebej izrazito v odnosu pisatelja do družbe (in obratno), kar je tipološko nazorno razdelal Marijan Dovič v monografiji *Slovenski pisatelj* (2007). Po Doviču je zadnji, še vedno aktualni tip literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem prostoru »pisatelj med umetnikom in proizvajalcem«, ki kaže na razpetost med avtonomnostjo literature in zahtevami oziroma povpraševanjem globalnega trga. Zato je v času globalizacije, ki je že v svoji osnovi zelo razpršen pojem, še toliko bolj pomembno, da reflektiramo razmerje lastno/tuje, sploh v povezavi s kolektivnim spominom.

Če se vrnemo k dinamični identiteti, naj apliciramo razmerje lastno/tuje na razmerje tradicija/inovacija, iz česar sledi, da vselej izhajamo iz lastne tradicije. To pomeni, da je naše razumevanje zaznamovano tako s tradicijo kot z zgodovinskostjo (naše razumevanje je odvisno od časa, v katerem živimo). V nasprotju s tradicionalno hermenevtiko Waldenfels napeljuje na to, naj se naučimo živeti s tujim, ne da si ga skušamo prilastiti. Njegova kritika logocentrizma govori tudi v prid dekonstrukciji, saj njegovo poudarjanje radikalno tujega meri na to, da tuje v logocentrizmu sploh nima svojega mesta. Za razumevanje medkulturnosti je najprej potrebna jasna predstava o lastni kulturi (samorefleksija), nato pa še zamenjava tradicionalne hermenevtike z medkulturno hermenevtiko, ki prinaša boljše zavedanje o kompleksnosti pojmovnega sveta. To pa potegne za sabo tudi pojem zgodovinskosti. Waldenfels se sprašuje, iz česa zgodovinskost pravzaprav sestoji in kje je njen izvor; ali obstaja zgodovina spoznavnosti ali zgolj zgodovina različnih perspektiv; in ali to pomeni, da isto zadevo zgolj drugače vidimo, ali da istočasno vidimo vsak nekaj drugega.

Ena (in do sedaj najzanesljivejša) rešitev, kako se izogniti temu kompleksnemu vprašanju, je ta, da se prilagodimo določeni perspektivi, kar poimenuje Husserl normalizacija videnja, iz česar se nato razvijejo institucionalni pomeni, ki bi jim lahko rekli tudi tradicije. Eden izmed takih institucionalnih pomenov je tudi literarni kanon. Vendar pa se je ta v zadnjih desetletjih znašel v ambivalentnem položaju, predvsem

v zahodnih družbah. Kanon, ki je vezan na razumevanje skupnosti nekega naroda in njenega odnosa do drugih skupnosti, je podvržen strogi kritiki že zaradi neupoštevanja (in posledično nerazumevanja) individualizmov in različnih manjših skupnosti znotraj obstoječe skupnosti, ki je ta kanon oblikovala. Vse pogosteje se pojavlja tudi vprašanje o sami smiselnosti kanona. Ali to pomeni tudi konec kulture, kot smo jo poznali do sedaj in v kateri smo se formirali? Ali moramo zavreči idejo o enem samem kanonu in sprejeti vzporedne kanone, ki jih bodo oblikovale različne kulture in skupnosti s svojimi sistemi vrednot? A kaj takšen razdrobljeni kanon pomeni za majhen narod, kot je slovenski, ki se je vzpostavil prav na podlagi literature? Eden glavnih problemov pisanja literarne zgodovine je (bil) namreč ta, da se ji pripenja različne neliterarne (pragmatične) funkcije, pozablja pa se na to, da lahko literaturo beremo tudi brez neke že vnaprej razvite tendence oziroma instrumentalizacije. Podobno meni tudi Dovič:

Vsaka zgodovina v praksi izhaja iz zadovoljevanja neke potrebe in ena najočitnejših takih funkcij zgodovine je bila politična, v devetnajstem in na začetku dvajsetega stoletja večinoma v zvezi z narodom in narodno identiteto. Na podlagi radikalnega konstruktivizma empirična literarna znanost ugotavlja, da je tudi vsaka literarna zgodovina pripovedni konstrukt, ki so mu kavzalnost, teleološkost in podobno od zunaj pripete kategorije (Dovič, *Sistemske* 75).

Položaj literarne zgodovine na Slovenskem je dal veliko misliti že raziskovalcem v zborniku *Kako pisati literarno zgodovino danes?* (2003), kjer so si bili avtorji precej enotni v tem, da je tradicionalna nacionalna literarna zgodovina zadeva preteklosti, da za literarno zgodovino in literarni kanon ni več nujna distinkcija med visoko in trivialno literaturo in da je besedilo dinamičen proces. Skratka, pojavila se je potreba po različnih literarnih zgodovinah, saj so postajale tudi zahteve bralstva vedno bolj različne. In tudi skoraj dve desetletji kasneje se perspektiva ni spremenila, kot piše Darko Dolinar v monografiji *Slovenska literarna veda od Trubarja do druge svetovne vojne* (2018):

Osnovno določilo literarne vede je to, da nekaj ve o literaturi in da si čez meje že dane vednosti prizadeva zvedeti o njej nekaj več. Njene različne smeri se določajo predvsem po tem, v kakšna razmerja stopajo z literaturo, pa tudi z drugimi vrstami misli o literaturi. Če (prezgodaj) pristanemo pri neki konkretni opredelitvi in s tem zanikamo vse druge, različne, a ravno tako možne in upravičene, nas lahko hitro zanese predaleč; bolje je ohraniti veljavnost splošnih sklepov o literarni vedi ne glede na njene delitve na smeri in šole (10).

Model medkulturne literarne vede in pisanja zgodovine izhaja onkraj preprostih binarizmov, kot so lastno/tuje, individualni/kolektivni spomin, centralno/periferno, lokalno/globalno, kar pomeni, da razume identiteto kot dinamično komponento, ki je kulturi imanentna. Po drugi strani pa so večperspektivnost, demokratizem in medkulturnost privedli do problema, ki še dodatno obremeni literarno zgodovino, in sicer izredno povečana literarna produkcija v zadnjih desetletjih. Literarni zgodovinarji so tu postavljeni pred težko nalogo, kaj izbrati v celotnem naboru, da bo preživel naš čas. Dobro podlago za tovrstno problematiko omogoča empirična literarna znanost, ki pri prenovi literarne zgodovine upošteva mnogo dejavnikov, ne samo literarnega besedila. S proučevanjem interdisciplinarnosti, njenega družbenega položaja in bralnih procesov (skupaj z bralčevim vrednotenjem) lahko bistveno izboljšamo aktualnost literarne vede in pripomoremo k (pre) oblikovanju literarnega kanona, ki bo večglasen in bo zajemal duha časa ter upošteval tudi vse obrobne poti, ki bodo na koncu pokazale na kompleksnost našega časa. Ena izmed možnosti aktualizacije literarne vede je prav medkulturna literarna veda, ki misli medkulturnost v fenomenološko-hermenevtičnem smislu, to pa predstavlja možnost razširitve slovenske literarne vede in znotraj nje predvsem literarne zgodovine s pomočjo medkulturne hermenevtike. Medkulturna hermenevtika odpira možnosti prav za spoznavno-refleksivno funkcijo literature, s tem ko prestopa tla tradicionalne hermenevtike in jo rekonstruira v smeri spoznavnoteoretskega konstruktivizma, ki spodkopava uniformirano perspektivo ter omogoča večperspektivnost. Tu pa je treba poleg literarne zgodovine omeniti še eno disciplino, ki precej izgublja na svoji funkciji, in sicer literarna kritika. Literarna kritika bi se morala osredotočiti na vrednotenje del tudi na podlagi odzivov (zahtevnejših) bralcev in tu se zdi razlikovanje med trivialno in netrivialno literaturo nujno, saj izpolnjujeta povsem drugačni funkciji: ena hedonistično, druga spoznavno-refleksivno. Tu ne govorimo o hermetično zaprti visoki literaturi, temveč želimo zgolj obuditi fenomenološko-hermenevtično izkušnjo, ki je lastna vsakemu bralcu, ter spodbuditi spoznavno-refleksivno funkcijo pred zgolj hedonistično. Živimo namreč v času, ko knjiga ni več naložba za prihodnost, temveč prej sredstvo za zadovoljitev trenutne potrebe, trenutnega impulza. Knjiga je postala nekakšna modna muha, vprašanje, ki se ob tem poraja, pa je: ali naj pride »hipna« knjiga sploh v kanon in kako naj se literarna zgodovina spopada s hiperprodukcijo. Raziskave in statistike slovenskega knjižnega trga kažejo, da je v Sloveniji več piscev kot bralcev, in že tu se kaže nezmožnost literarne kritike in zgodovine, da bi zaobjeli celotno literarno produkcijo (glej

Kovač idr., Rupar idr.). Zdi se tudi, da je sodobna književnost razpeta med dva pola: na eni strani imamo besedila, ki tekmujejo s pričakovani trga (*mainstream*), na drugi strani pa besedila, ki si prizadevajo za potujtveni učinek, torej za ohranitev literarnosti.

Nova (medkulturna) literarna zgodovina bi tako raziskovala ne le družbeno-kulturne razmere in svojo povezavo s tradicijo, temveč predvsem svoje bistvo – literarnost – v svoji dinamični identiteti ter njen pomen za človekovo bivanje (in delovanje) v svetu. Literarna zgodovina zato ne bi stremela k enotni zgodbi, temveč k večperspektivnosti, ki bi odpirala možnost za medkulturni dialog. Prenova literarnozgodovinske paradigme bi bila nekakšna sinteza sistemske teorije in radikalnega konstruktivizma ter sprotne produkcije pomenov ob izkustvu tujega in s samorefleksijo (medkulturna hermenevtika). V ospredje raziskovalnega besedila bi se tako vrnil bralec kot (kritično) razmišljujoči subjekt v prostoru in času, v vedno novih, drugačnih razmerah, kar bi imelo vpliv tudi na identiteto literarnega dela. Empirična literarna znanost, ki ima za svojo teoretsko podlago sistemsko teorijo in radikalni konstruktivizem, se do literature vrednostno ne opredeljuje, zato pridejo v obravnavo vse vrste besedil od visoke do trivialne literature in v različnih pojavnih oblikah. Radikalni konstruktivizem naj bi prinesel nove koncepte razumevanja, ki naj bi se odmaknili od tradicionalne hermenevtike, češ, da tematizira samo »pravi« pomen besedila in zato izgublja kritičnost. Besedilo ni nosilec smisla, temveč mu je pomen dodeljen glede na določeno komunikacijsko situacijo; vsako spoznanje pa je konstrukt. Konstruktivnost je možna, če obravnavamo branje kot enkratni dogodek, ki prinese vedno nove smisle. Na tem mestu pa dobi ponovno pozornost fenomenologija s svojo metodo »k stvarjem samim«, v našem primeru natančneje fenomenologija tujega, ki zahteva *produktivno responzivnost* po Waldenfelsu, ker v središče tudi ne postavlja več samega smisla besedila, temveč odgovore, ki jih besedilo od nas izzove. Lažno razumevanje oziroma poenostavljanje tujosti zato ne pride v poštev, saj izključuje drugačno vrednotenje, obenem pa teži k univerzalizaciji edine prave interpretacije (ravno tiste, ki se jo očita tradicionalni hermenevtiki). Po drugi strani pa se medkulturna hermenevtika ukvarja ravno s potencialom drugosti literature same, saj je besedilo v prvi vrsti znakovna tvorba z estetsko-avtonomno funkcijo. Medkulturno hermenevtiko bi tako lahko razumeli kot nadgradnjo tradicionalne hermenevtike s to razliko, da se ne oklepa absolutnega subjekta, temveč sprejema tudi vse stranpote, ki jih prinašajo drugi v relaciji s subjektom. Razprtje vmesnosti, ki je pogoj za medkulturno hermenevtiko, osmišlja medkulturno srečevanje, medkulturna herme-

nevtika pa pomeni interpretacijo tega srečanja. Tomo Virk pravi, da kolikor smo osredotočeni na srečevanje z drugim in interpretiramo srečevanje in ne samega drugega, s tem ohranjamo njegovo drugost (prim. Virk, *Primerjalna* 129). Interpretacija srečanja s tujostjo je vedno soočenje z določeno obliko tujosti, ta oblika pa je odvisna od vsakokratnega branja. Ravno zato tudi ne moremo govoriti o besedilu kot zaključeni celoti in ga ne moremo in ne smemo omejiti zgolj na njegovo referenčno funkcijo. Interpretacija je proces, ki je odvisen od dinamične identitete bralca ter njegove dovzetnosti za tujost. Medkulturna hermenevtika se tako na eni strani ukvarja s potencialom drugosti literature, po drugi strani pa z vlogo bralca, ki mu je pri recepciji dodeljena aktivna vloga. Ta aktivna vloga pa je največkrat povezana prav s samorefleksijo lastne perspektive ob izkustvu tujega. Literatura bi morala zato v prvi vrsti služiti kot prostor samorefleksije, ki črpa iz vmesnosti in kaže na najpristnejšo človekovo interakcijo s svetom.

Medkulturnost je bila v zgodovini v slovenskem prostoru ves čas nekakšen *modus operandi*, le da se ga nihče ni dobro zavedal oziroma se s tem vprašanjem ukvarjal, saj je bilo v ospredju to, da so Slovenci v strahu pred izgubo identitete vse upe polagali v lastno kulturo in literaturo, pri tem pa samo poglobljali njeno referenčno funkcijo. Podobno misel najdemo pri Jančarju:

Novodobna slovenska duhovna, kulturna in v nekem smislu celo politična zgodovina se začne v znamenju izgnanstva. [...] Vsaka ideologija, vsaka ekonomija, vsak demografski sunek od drugod je etnijo razdelil, njen del navezal nase in drugega zavrgel, jo kot celoto razmajal in razredčil. To pa pomeni, da je zgodovina slovenskega eksila tudi zgodovina globoke notranje nesvobode Slovencev. [...] Nobeno zgodovinopisje in nobena statistika ne moreta več izračunati in sešteti količine slovenskega eksila, še manj pa kvalitete njegovega človeškega obsega (Jančar, *Terra* 39–40).

Ukvarjanje z nacionalnim vprašanjem bi bilo morda bolj plodovito, če bi se osredotočili na ustvarjalnost posameznika. Literatura, ki je Slovincem služila kot nadomestek za nacionalno ideologijo, je bila tako prikrajšana za tisto plat, ki bi lahko ponudila bolj poglobljeno sliko o vprašanju identitete malega naroda. Z analizo različnih refleksij bi lahko pokazala na tisto dogajanje, ki se je odvijalo v najbolj intimni sferi razmišljujočega subjekta, pahnjenega v določeno (osebnostno) krizo, s tem pa bi se razprl *intrasubjektivni* medkulturni aspekt slovenske književnosti.

Spomin: med *intra-* in *intersubjektivnostjo*

Zvrsti, kot so avtobiografija,³ dnevnik, pismo, memoari ipd. se preko spomina kažejo kot *intrasubjektivna* oblika književnosti, kjer je v ospredju razmerje lastno/tuje. V nadaljevanju se bomo posvetili predvsem avtobiografskemu avtoreferencialnemu diskurzu, kjer bomo skušali pokazati, da je meja med dejansko zgodovinsko resničnostjo, individualnim spominom, kolektivnim spominom in konstrukcijo realnosti precej zabrisana. V prej omenjenih zvrsteh se kaže potreba človeka po nenehnem razumevanju sebe in to je tisto, kar človeka žene k pripovedovanju in pisanju, saj se mu zdi, da bo lahko s pripovedjo izrekel zadnjo besedo in s tem dobil nadzor nad svojo preteklostjo. A zatakne se že pri samem procesu pisanja, pri katerem črpamo iz spominske shrambe, ki je ne glede na raznolikost, intenzivnost in veličino dogodenega precej omejena in fragmentarna. Človek svojega spomina ne more obvladovati, tako kot ne more obvladovati svojega življenja. Življenje namreč predstavlja nekakšen vseobsegajoči red v vseh svojih razsežnostih oziroma v dekonstruktivističnem smislu: življenje posameznika zajema vse, kar se je zgodilo, kar bi se lahko zgodilo in kar se bo zgodilo. In ravno zato je za človeka največja tujost prav življenje samo, poskus ubesedovanja vseh njegovih razsežnosti pa lahko postane osrednje pisateljsko vodilo. Realni dogodki se preoblikujejo že v samem procesu spominjanja, ko je meja med realnimi dejstvi in zgodbo že precej zabrisana. Če ponovno vzamemo za primer Jančarja, ki v svoji zbirki popotnih zapiskov in premislekov z naslovom *Postaje* reflektira ravno to vmesno stanje, ko je pisal in obenem črpal iz svoje spominske shrambe:

Še pisec teh vrstic je moral, preden je napisal te vrstice, kar nekaj dni in noči obujati spomin na mladega pisatelja, že skoraj na nekoga drugega, ki je potoval po državi, ki je ni več, v skupini avtorjev iz države, ki je prav tako ni nikjer več, iz pozabe je skušal iztrgati stavke, ki jih nihče več ne bere. Vse je naenkrat tako daleč v meglicah sanjske pokrajine, Berlin, Dresden, šala s prevajalko, še ironija z bombami, ki padajo na Beograd (186–187).

Podobno refleksijo vmesja najdemo tudi pri Kovačiču: »Med tistim, *kar bom napisal*, ko razmišljam in hodim po svoji sobi gor in dol, in

³ Tu ne gre toliko za avtobiografije v prvotnem pomenu besede, ampak bolj za dela, ki reflektirajo avtobiografsko ozadje, torej vpetost subjekta v sam proces nastajanja besedila. Pri taki obliki avtoreferencialne refleksije se tudi najbolje pokažeta vmesnost, ki se jo reflektira, in zavedanje o krhkosti spomina. Sploh pri Kovačiču gre pogosto za prepletanje avtobiografske snovi in avtoreferencialnosti prav v smislu prej omenjene refleksije procesa pisanja oziroma ustvarjalnega procesa.

trenutkom, ko *primem* stol in sedem, da *tisto napišem*, je to napisano že *drugačno*« (33; poudarki v originalu).

Kar je bistveno za *intrasubjektivni* aspekt pisanja, je misliti »sebe kot drugega«,⁴ torej zmožnost zamisliti si, da smo tudi mi zgolj Drugi. Spomin kot refleksijska konstrukcija odpira prostor dialoga s samim sabo, kjer se vzpostavlja narativna identiteta na podoben način kot pri branju. Pri spominjanju pride do dinamičnega odnosa med spominom in pozabo, ravno tako kot pride pri branju do dinamike med bralcem in besedilom. Narativna identiteta po Ricoeurju je namreč vsaka identiteta, ki se vzpostavi skozi posredovanje pripovedi in nastaja ob srečanju z Drugim. Pripovedna identiteta je zato tudi dinamična identiteta, saj je že samo življenje uperjeno proti (pripovedni) fiksaciji. Vsaka pripoved pa je vedno tudi *intersubjektivna*, saj je vanjo vedno vključen Drugi. Ko pišemo, vedno pišemo za druge; ko pripovedujemo, vedno pripovedujemo drugim. In tudi ko pripovedujemo ali pišemo sebi ali zase, to le pomeni, da sebe dojemamo kot Drugega, kar pa sodi med najvišje stopnje samorefleksije.

A kaj se zares dogaja, ko pišemo in skušamo priklicati spomine? Avtobiografski spomin je zelo krhek, saj spomine, ki jih držimo le zase, jih ne obnavljamo ali preverjamo pri drugih, težko prikličemo, ne da bi jih ob tem že preoblikovali. Avtobiografija, čeprav naj bi bila najbolj intimno in zanesljivo povezana z avtorjem, je podvržena mnogim dejavnikom: od prilagajanja resnice zavoljo boljše zgodbe in trenutnega stališča interpretacije (tj. naše zgodovinskosti) do prekrivanja s spomini drugih in (nezavednega) prilaščanja spominov drugih kot svojih lastnih. Življenjska pripoved je konstrukcija, spomin in fikcija pa sta si bliže, kot se zdi na prvi pogled. Ko se skušamo sami spomniti nečesa, kar zadeva nas same, kaj kmalu zaidemo v »produktiven dialog« s samim sabo, kjer polnimo bele lise z lastno domišljijo, z lastnimi rešitvami ali z zanašanjem na kolektivni spomin. Spomin namreč ni temelj zavesti, ampak zgolj ena izmed možnih perspektiv zavesti; čistega spomina ni. Je dinamičen in lahko rečemo, da funkcionira podobno kot branje, le da je spomin usmerjen v dinamično identiteto, ki prehaja v preteklost, branje pa v dinamično identiteto, ki prehaja v prihodnost. Oba procesa pa se odvijata s točke tu in zdaj, iz vmesja, ki se nahaja med lastnim in tujim. Oba procesa – tako individualni spomin kot branje – imata sposobnost premeščati in spreminjati dano realnost. Pri spominjanju gre ravno tako za prepoznavanje in razumevanje drugosti, le da smo mi sami

⁴ Ricoeurjeva formulacija »sebe kot drugega« pomeni sposobnost dojeti sebe kot eno izmed stvari narave, okolice (glej Ricoeur).

obenem tudi pripovedovalci oziroma pisci, ki imamo v spominu zapisane določene sheme, in bralci (teh lastnih shem spomina), ki moramo zapolniti prazna (pozabljena) mesta. Tudi pri spominjanju se spopadamo z neko vrsto tujosti, zato je spomin dober primer Freudovega reka, da »nismo gospodarji niti v lastni hiši«. Fragmentarnost in izmuzljivost življenja se namreč izražata z vsakim trenutkom, ki postane »nezaobjeta« preteklost, tj. preteklost, kateri nismo mogli pripeti določenega smiselnega okvirja. Fragmentarnost življenja, ki se (in verjetno najbolje) odraža tudi v fragmentarnosti literature, je posledica večplastne vpetosti subjekta v svet. Iz tega lahko zaključimo, da ne bo človek nikoli celovit, čeprav se njegova težnja po obvladovanju svojega življenja kaže v prizadevanju zastaviti svoje življenje kot pripoved. Človekovo ravnanje je namreč uperjeno k nekemu smislu in namenu, kar pomeni, da se ravna proti cilju. Človek si bo vedno prizadeval za pripisovanje smisla in cilja dejanjem ter dogodkom – kar nima konca, namreč tudi nima smisla. Vendar pa identiteta, ki jo človek gradi med pripovedovanjem, ne more biti nikoli zares dokončna, saj gre pri procesu pisanja/pripovedovanja vedno le za raziskovanje (in iskanje) sebe. Kot se svet okoli nas stalno preoblikuje in spreminja, je ravno tako tudi s subjektom in njegovim življenjem. Pisanje (pripovedovanje) zato ne pomeni nič drugega, kot vstopati v tujost odsotnega časa.

Zgodovina, kot jo predlaga Foucault, je nekakšen absolutni pojem, mi pa bi jo z Waldenfelsovo terminologijo⁵ lahko označili kot radikalno tujost. To pomeni, da preteklih dogodkov ne moremo (s)miselno obvladati – ne tistih lastnih, še manj pa tistih, pri katerih sploh nismo bili prisotni. Preteklost kot senca lebdi nad našim spoznavnim redom in je njegova radikalna tujost v vseh potencialnih, neodkritih, zamolčanih pomenih – kot življenje samo v vsej svoji razsežnosti. Iz tega lahko sklepamo, da pisanje zgodovine ne more biti povsem objektivno, saj je vselej konstrukt, zgolj eden izmed pripetih pomenov. Še bolj pa to velja za pisanje literarne zgodovine, saj literatura že sama po sebi ne teži k absolutni resnici.

Individualni spomin je konstrukt, ki nastaja s pomočjo lastnega nezanesljivega spomina, pričevanj drugih in domišljjskega polnjenja spominskih lukenj, ko poskušamo spominske fragmente povezati v smiselno celoto. Zaradi pričevanj drugih in tudi zaradi lastne vpetosti v zgodovinskost je individualni spomin vedno tudi kolektivni spomin.

⁵ Študije Bernharda Waldenfelsa večinoma obravnavajo teme s področja fenomenologije tujega. Tujost klasificira po treh stopnjah – normalna/vsakdanja, strukturna in radikalna/ekstraordinarna tujost –, ki jih natančno opredeli v knjigi *Topographie des Fremden* (1997).

To je tista tanka linija med *intrasubjektivno* in *intersubjektivno* ravno, saj je lastno vpetost v svet nemogoče misliti neodvisno od drugih:

Človek je navsezadnje ekstremen produkt vsega, kar imenujemo odvisnost človeka od človeka, ker vseskozi ustvarja človeka po človeku. To ni nikakršna filozofija, samo vizija konkretnosti. Človek je povezan s človekom, človek stremi k človeku, v vsakem trenutku se eden ustvarja pod pritiskom drugega in se oblikuje drugače, kot je hotel, tako da je nemogoče govoriti o fiksnem statistično stanovitnem bitju, ampak bolj o medčloveških »napetostih in prenapetostih«, ki vsakogar v slehernem trenutku »determinirajo in definirajo« (za nekaj časa ali kdaj za vselej) (Kovačič 115).

Kolektivni spomin je Jan Assmann razdelil na komunikativnega in kulturnega, kjer je komunikativni spomin nekaj, kar si delimo s (še živečimi) sodobniki (in kamor sodi tudi generacijski spomin), medtem ko je kulturni spomin že nekaj simbolnega, torej zadeva *absolutne* preteklosti. Halbwachs, ki je razvil koncept kolektivnega spomina, pravi, da individualni spomin ne more niti obstajati in niti funkcionirati brez kolektivnega spomina skupine, katere del je. Okolje posameznika se namreč neprestano spreminja – selitve iz kraja v kraj, hitrejša in pogostejša potovanja, ekonomske migracije, menjavanje krogov prijateljev in sodelavcev ipd. Z vsemi temi menjavami in spremembami izginjajo tudi kolektivni spomini, ki posameznika vežejo na določeno skupino. Zgodi se, da zaradi tega blede tudi individualni spomin, ki ga je treba zavoljo ohranitve stalno osveževati in usklajevati s spominom ostalih članov skupine, saj lahko le na podlagi tega pretekle dogodke tudi rekonstruiramo. Vse težje se je s kolektivnimi spomini spopadati v času globalizacije, ko se morajo lokalne razmere prilagajati (ali celo podrežati) globalnim razmeram, ko pride do t. i. glokalizacije in ko je pojem identitete še bolj vprašljiv. Vedno nove identitete in kolektivitete, ki v tem procesu nastajajo, morajo biti še posebej pozorne pri izbiranju spominskih repertoarjev. Literarna zgodovina, ki ima po osamosvojitvi tudi funkcijo krepitve kulturnega spomina, igra zato v slovenskem kulturnem prostoru še vedno pomembno vlogo – kolektivni spomin namreč vzdržuje živo vez med generacijami.

Kulturni spomin je oblika nove kulturne zgodovine, saj se je – kot je ugotovil tudi Peter Burke v *Kaj je kulturna zgodovina* (2007) – drastično povečalo zanimanje javnosti za zgodovinski spomin, kar je »odziv na vse večjo hitrost družbenih in kulturnih sprememb, ki ogrožajo identitete z ločevanjem tega, kar smo, od tega, kar smo bili« (76). Z vidika literature kot komunikacijskega sistema je literarni kanon poglavitni vzvod za oblikovanje kulturnega spomina, kot je ugotavljal že Assmann, ki

je dejal, da predstavlja kanon celoto neke družbe in njen vrednostni sistem, v katerega so vključeni posamezniki te družbe in kot njeni člani gradijo identiteto. Burke se je spraševal, »ali bo to, kar prihaja, še bolj radikalno gibanje ali pa bomo, prav nasprotno, priče približevanju bolj tradicionalnim oblikam zgodovine« (116). In meni, da prihodnost ne bo zgolj preprosto nadaljevanje preteklosti, temveč se moramo pripraviti na morebitne poskuse vračanja v preteklost. Ena izmed možnih usmeritev kulturne zgodovine bi bila lahko oživitve zgodovine visoke kulture, kjer zgodovina ljudske kulture verjetno ne bi izginila, bi pa soobstajali obe, s povečanim zanimanjem za njune medsebojne vplive. Za primer poda recepcijo nekaterih velikih kulturnih gibanj pri različnih družbenih skupinah in pravi, da vsak poskus vrnitve v preteklost prinese nekaj novega, kar lahko opazimo pri nekaterih nedavnih poskusih oživitve tradicije, a tudi redefiniranja tradicije kažejo na to (prim. Burke 116–119).

Zavedanje o lastni tradiciji (tudi identiteti) je zato bistveno za ohranitev kulturnega spomina in kolektivne identitete, preko katere se definira tudi vsak posameznik. Za aktivno in medkulturno udejstvovanje v svetu je torej pomembno, da v zrelem zavedanju o lastni identiteti izhajamo iz tradicije in jo prenavljamo. V časih zlomljene tradicije, ko se mora človek odločiti, kateremu redu bo sledil in pripadal, pride do ponovne oživitve in zanimanja za tradicijo in kanon ter vzgojo prek njega. V situacijah, ko se moramo odločati med različnimi možnostmi, lahko ponudi kanon najboljšo ali celo edino smer, s tem pa pomaga pri izgradnji ali ponovni (iz)najdbi identitete. Kanon lahko ponudi tudi moralno strukturo, s pomočjo katere se nauči človek ponovno vzpostaviti vrednostni sistem in sistem vrednot. Assmann je definiral kanon kot »princip formacije in stabilizacije identitete, ki je obenem tudi osnova za individualno identiteto in obenem princip nove oblike kulturne koherence« (53). Literarna zgodovina se mora zato dialoško odpirati tako nazaj z refleksijo obstoječega kanona (tradicije) kot tudi naprej v medkulturnem dialogu med tradicijo in njeno prenovo.

Identiteta: med *intra-* in *interdiskurzivnostjo*

Osamosvojitve Slovenije, ki je prinesla dokončno narodno utrjenost in vse pogoje za nadzor tudi nad avtonomnim dogajanjem v literarnem polju, je časovno sovpadla ravno z valom postmoderne, za katero je značilno preseganje dihotomije med visoko in nizko literaturo ter povečano zanimanje tudi za trivialno književnost. Sprva, takoj v času

osamosvajanja, je s povečanim zanimanjem za raziskovanje preteklosti literarna zgodovina začela upoštevati doslej še neznane in neupoštevane drugosti, ki jih najdemo pretežno na obrobju literarnega polja. Drugačni pogledi na slovensko literarno preteklost na eni strani in zanimanje (ter vključevanje v literarni kanon) za obrobne ter neevropske književnosti na drugi strani so začeli kazati na razvijanje intra- in interkulturene zavesti. Na prvi pogled se je zdelo, da bo vstop na globalni trg še dodatno vzpodbudil večji pretok medkulturnih stikov in izmenjav ter povečal tudi možnost za uveljavljanje obrobnih avtorjev. A zgodilo se je, da so postali centri prevladujoči tudi na globalnem literarnem trgu, kar pa je imelo za posledico tudi uvoženi kulturni kapital. Vse je tudi v veliki meri odvisno od promoviranja v centralnih deželah – če je neko delo dobro sprejeto med kritiki in bralci v določeni centralni deželi, bo imelo večjo možnost za pridobitev sredstev za prevod v jezik periferne dežele, kar zopet potrjuje vlogo centralnih jezikovnih kultur pri kanonizaciji avtorjev. A preden preidemo na razmerje lokalno/globalno, ki ga bomo poimenovali tudi *interdiskurzivna* raven medkulturnosti, naj najprej problematiziramo *intradiskurzivno* raven, kjer si bomo na kratko pogledali razmerje med centralnimi in perifernimi elementi znotraj slovenskega literarnega sistema (tj. *diskurza*).⁶ Videli bomo, da se tudi znotraj perifernega literarnega sistema, kot je slovenski (če gledamo slovenski literarni sistem na zemljevidu svetovnih literarnih sistemov), vzpostavlja nekakšna hierarhična lestvica. Eden izmed vodilnih perifernih elementov znotraj slovenske književnosti sta izseljenska in priseljska književnost, s katerim se je ukvarjala Janja Žitnik Serafin v delu *Večkulturna Slovenija* (2008), ki pravi, da Slovenija močno zaostaja pri kulturni integraciji priseljencev, težišče svoje raziskave pa postavlja v odnos matične kulture do izseljenske in v odnos večinske kulture v Sloveniji do priseljskih kultur (priseljenci iz delov nekdanje Jugoslavije). Njena raziskava pokaže, da je v Sloveniji od leta 1990 dalje zaznati skokovit porast zanimanja za zdomske književnosti (podobno velja tudi za vključitev zdomske književnosti med temeljna dela slovenske literarne zgodovine) in finančno podporo zdovski revialni publicistiki, medtem ko stanja priseljske kulture ne opisuje tako zelo rožnato (poleg slabe prepoznavnosti tudi izključenost iz temeljnih del slovenske literarne zgodovine). Prva antologija manjšinske in priseljske književnosti v Sloveniji je, denimo, izšla šele leta 2014. Avtorji te antologije ustvarjajo v svojem maternem jeziku, in sicer italijanskem, madžarskem, makedonskem, slovaškem, bosanskem,

⁶ Raba Foucaultovega koncepta diskurza.

hrvaškem, srbskem, romskem in angleškem jeziku. Avtorjev morda ne moremo priznati za slovenske avtorje, če ostanemo pri golem vprašanju jezika, lahko pa jih priznamo kot avtorje slovenske kulture, saj so del slovenske medkulturnosti in lahko ponudijo drugačen pogled na slovenski prostor in njegovo identiteto, s tem pa dodajo medkulturno perspektivo tudi slovenskemu literarnemu kanonu. *Medkulturna literarna zgodovina* je namreč bistvena tudi za razumevanje lastne kulture. Zakaj? Če damo na stran vse kulturne, jezikovne in etične razlike, je mogoče *migrantski*⁷ književnosti določiti tri glavne lastnosti:

(1) Pisci, njihov material in načini pisanja niso tako zelo drugačni, le zahodne kulture se lotevajo iz druge perspektive in očarajo prav s tem pogledom od zunaj. (2) Migrant je danes zanimiva figura zaradi vseh sprememb, ki se pojavljajo v kulturnih obzorjih vsepovsod, ter zato, ker je večina ljudi pod vplivom tako lokalnih kot tudi globalnih sil. Živimo v svetu, kjer smo, če nekoliko karikiramo, vsi nekakšni migranti, ker se je svet zaradi medijev, migracij in sprememb gospodarskega reda tako spremenil. (3) Nazadnje, pisanje migrantov se zdi zelo spretno pri formalni evoluciji, in sicer z uporabo različnih glasov in kombinacij zahodne tradicije in lokalnih literatur (Thomsen 248–249).

Ko mislimo razmerje med centralnim in perifernim, ne moremo mimo Lotmana. Vsaka struktura je sredotežna, kar pomeni, da se vedno opira na nekakšen center, naj bo to (kolektivna) zavest, razum, identiteta, bog ipd. Vedno gre za iskanje središča, ki ga v sami strukturi pravzaprav ni (od koder izhaja tudi Derridajeva dvojica prisotnost/odsotnost). Struktura središča namreč stalno razpada, pri tem pa prihaja do ponovne iznajde določenih struktur oziroma njenih rekonstrukcij. V tem procesu znova lahko najdemo medkulturnost, če izhajamo iz predpostavke, da nobena kultura oziroma struktura ni homogena. Lotman je pokazal, da je razmerje centra in periferije eden najustreznejših načinov, kako razložiti delovanje kulture: samo mejne strukture omogočajo

⁷ Medkulturna literarna zgodovina kot raziskovalna disciplina medkulturne literarne vede raziskuje odnose med posameznimi nacionalnimi literaturami in vplive, ki so jih te deležne pri različnih literarnih ter kulturnih prenosih. Raziskovalno področje medkulturne literarne zgodovine vključuje tudi tako imenovane medkulturne literature; to so vsa tista besedila, ki tematizirajo in na različne načine obravnavajo kulturne prestopne (prestopne meja lastne kulture). Sem sodijo postkolonialna literatura, migrantska literatura, manjšinska književnost in pa izseljenska književnost. Pri medkulturni književnosti gre predvsem za dela avtorjev etničnih manjšin. Izraz medkulturna književnost je v tem kontekstu še relativno nov. Izrazi, ki se uporabljajo za literature avtorjev, ki pripadajo določeni kulturni manjšini, so številni in raznoliki – od zdomske, migrantske in migracijske književnosti do književnosti v medkulturnem stiku, medkulturne literature, inozemske književnosti ipd. (prim. Leskovec, *Einführung* 18).

prehajanje tujega prostora v semiosfero. Semiotični procesi potekajo na periferiji kulturne sfere, ti procesi pa so za razliko od procesov v jedru bolj dinamični. Razmerje med centri in periferijo se zato stalno spreminja, saj se z vdorom tujega v obstoječi semiotični prostor pojavi nov, drugačen prostor. Center, ki se ima mnogokrat za jedro napredka in inovativnosti, pozablja, da se vsaka inovacija sprva znajde na robu sistema, nato postopoma prehaja do centra, vmes pa se staplja s tradicijo ter jo prenavlja (rekonstruira). V centru se nato nakopiči prečiščena oblika tujosti (novosti), ki prenovi temelje centralnega delovanja sistema. Periferija je torej tista, ki prinaša drugačno videnje ter na podlagi tega tudi nova dognanja.

Lotmanov princip lahko preslikamo tudi na literarno zgodovino: ob upoštevanju perifernih prostorov lahko literarno zgodovino in kanon obogatimo z vsemi prezrtimi platmi. Kot je predlagal že Virk v prispevku z naslovom »Aporije literarne zgodovine danes«, temeljijo najperspektivnejše oblike literarne zgodovine na dialektiki kontinuitete in diskontinuitete, kar bi lahko bila Kosova *Primerjalna zgodovina*. Inovacija namreč vedno izhaja iz tradicije, ki jo prenavlja, kar pomeni, da lahko novo perspektivo opredelimo le na podlagi že obstoječe tradicije, saj v njej vedno že smo in se iz nje odpiramo. Nova perspektiva se nato počasi sedimentira, kar po Lotmanu pomeni postopno prehajanje novih dognanj v zgodovinskost kulturnega spomina. Tam, kjer je literatura v kulturnem spominu igrala (in še vedno igra) pomembno vlogo, se vezi s tradicijo enostavno ne da in tudi ne sme pretrgati. Tu želimo opozoriti predvsem na morebitne pasti literarne globalizacije, in sicer da bi se oblikovalo povsem novo bralno občinstvo, ki bi segalo čez okvirje nacionalne književnosti. Ob tem se ne bi spremenila le družbena funkcija literature, ki bi predstavljala poenotenje literarnega okusa, temveč bi se zmanjšala ali pa celo izgubila sama tujost literature, tj. njena literarnost. Zato je še toliko pomembneje, da mislimo medkulturno perspektivo, ki zajema prav to refleksijo lastnega položaja. Zdravorazumska dinamika med centrom in periferijo (in samorefleksija) se kaže tudi v tem, da znamo opaziti šibkosti prevladujoče paradigme in opozoriti na hegemonijo, ko se ta začne povzdigovati v neko vsesplošno določilo. To pa pomeni, da perifernih sistemov ne označujemo kot zastarele, centre pa povzdigujemo v edine nosilce smisla. Pred nami se riše precej kompleksnejša slika družbe, ozaveščanje kompleksnih situacij, ki jih izrisuje svet okoli nas, pa pomeni prestop čez dihotomije, kot sta denimo center in periferija. Prednost trenutnega duha časa je ta, da se to dogaja zdaj in da še ni vzpostavljen noben kanon, zato je treba tudi kompleksnost obravnavati drugače. Prihodnost literarne zgodovine in

posledično kanona kot dela svetovne književnosti lahko vidimo prav v medkulturnosti, saj gre tu bolj za spremembo načina poučevanja in vrednotenja literature, kot pa za nabor izbranih literarnih del. Podobne misli najdemo tudi pri drugih raziskovalcih:

Prepričan sem, da bi morali zavreči tako toge nacionalne kanone, ki narekujejo programe mnogim evropskim izobraževalnim ustanovam, kot tudi poskuse, da bi predlagali, oziroma vsiljevali, univerzalni, oziroma zahodni, kanon literarnih mojstrov, kot je to predlagal Harold Bloom. [...] V našem *Zemljevidu evropske književnosti* zato predlagamo nekakšno »evropsko knjižnico«, okvirne sezname knjig, ki se navezujejo na tematike, vsebovane v delu, izbrane po našem okusu in preferencah, odprte za vse možne dodatke in dopolnitve, bralcu pa ponujene v obliki odprtih polic knjižnice, razporejene po tematikah in različnih interesnih področjih (Ceserani 178–179).

Malo prej smo omenili poenotenje literarnega okusa: premik h globalni družbi ima velik vpliv tudi na pisatelje, kar se kaže v podobnosti in »univerzalnosti« tem piscev po svetu. Poleg tega imamo danes tolikšen dostop do literature, kot ga nismo imeli nikoli do sedaj, še vedno pa ostaja mnogo omejitev pri enakomernem kroženju literature. Kljub spremenjeni družbeni paradigmi je tudi sodobni pojem glokalizacije, ki se osredotoča na priznavanje različnih kolektivnih identitet, podvržen asimetriji moči. Pri mnogih obrobni pisarjih je tudi moč zaznati »komercializacijo«, saj imajo občutek, da morajo zavoljo večje prepoznavnosti in večje distribucije pisati za izvozni trg. S tem se seveda izgubljata tujost in specifičnost literature, tj. literarnost, ki sta neposredno povezani z maternim jezikom, v katerem avtor misli, čuti, doživlja. Komercializacija je v nekaterih primerih povezana celo s tem, da se pisci na pobudo založnikov odpovedujejo pisanju v maternem jeziku, kar pa lahko privede do opustošenja besedilnega sveta.

Drugi element, ki kroji usodo slovenskega kanona in že prehaja na *interdiskurzivno* raven in ki smo ga osvetlili že uvodoma, pa je trenutni položaj pisatelja, ki ga je Dovič klasificiral kot »pisatelj med umetnikom in proizvajalcem«. Pisatelj se namreč znajde na meji med avtonomnostjo literature in povpraševanjem trga, kjer prihaja do zmanjševanja proračunskih sredstev za kulturo in do kapitalističnega modela založništva, ki daje kvantiteti izdajanja knjig prednost pred kvaliteto. Projekt, ki ga izvaja raziskovalna skupina poznavalcev slovenskega knjižnega trga in založništva, je v predzadnjih raziskovalnih izsledkih, ki so izšli v knjižni raziskavi *Knjiga in bralci V: bralna kultura in nakupovanje knjig v Sloveniji*, prinesel med drugimi tudi ugotovitev, da se knjiga »vse bolj premika iz medija intelektualnega izziva v medij zabave [, kar

je] morda dobra novica za knjižno industrijo, nemara pa slabša za kulturno politiko« (41). Seznam najbolj branih ali prodajanih knjig ima večkrat prednost pred strokovno kritiko ali nagrado. V zadnji raziskavi *Knjiga in bralci VI*, ki velja za leto 2019, pa so ugotovili, da Slovenija nima nekega skupnega branja, saj se vedno bolj vključuje v globalno skupnost, kjer se pretežno bere v angleškem jeziku. Blatnik piše, da je postalo založništvo povsem gospodarska dejavnost, »v medijih [se] išče predvsem zabavo in novice o družbeni realnosti [se] spremlja površno, ne da bi preverili njihovo verodostojnost. V takih okoliščinah je resno ogrožena svoboda misli, brez svobode misli pa je svoboda izražanja brez vrednosti« (Rupar idr. 50). Bralna dejavnost upada, prodaja knjig, ki je nekoč veljala za strokovno dejavnost, se spreminja v drugorazredni hobi, strokovne literarne kritike pa so zamenjali literarni blogi in število zvezdic na spletnih straneh multinacionalk. Problem današnjega časa pa je tudi ta, da enostavno nimamo in niti ne moremo pričakovati enotnega kriterija, na podlagi katerega bi smeli soditi o kvaliteti literarnega dela. Ravno v ta namen bi morali strogo ločiti med globalno in svetovno književnostjo, kjer zadeva prva splošno (*mainstream*) bralstvo uspešnic, druga pa ima še vedno neko vrednost v smislu kritičnega pogleda na literaturo in oblikovanju kanona. In tu se zdi bistveno, da ločujemo tudi med hedonistično in spoznavno-refleksivno vlogo literature. Slednja namreč govori v prid temu, da se literaturi vrne tisto primarno vlogo, ki bo pomaknila na stran tako politično-ideološke kot tudi ekonomsko-politične tendence ter obudila kar malce zanemarjeno fenomenološko-hermenevtično podstat. To pa pomeni, da bo kot tujost nagovarjala bralca od znotraj, on pa bo lahko zaradi tega bolje deloval tudi navzven. In čeprav se trenutno zdi, da nam pri obvladovanju količine vsega napisanega ne moreta pomagati niti literarna zgodovina niti kritika, pa nam morda lahko pomaga ravno ta razmislek: vedeti moramo, kdo smo kot ljudje, kdo so naši predniki, in poznati moramo zgodbe, ki so nam jih pripovedovali, da jih lahko iz skupne medkulturne zapuščine delimo naprej. Zato je pomembno, da začnemo medkulturno literarno zgodovino graditi na *intrasubjektivni* ravni, ki je neločljivo povezava z *intersubjektivno*, ta pa vedno vključuje pogled Drugega, naj bo to pogled *sebe kot drugega*, pogled na drugega ali tuji pogled. In morda gre prav v tej smeri iskati tudi tisto vrednost literature, ki jo ima lahko ta sama po sebi.

LITERATURA

- Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck, 2002.
- Burke, Peter. *Kaj je kulturna zgodovina*. Prev. Matjaž Šprajc. Ljubljana: Založba Sophia, 2007.
- Ceserani, Remo. »Drawing a Map of a Literary History of Europe«. *Studying Transcultural Literary History*. Ur. Gunilla Lindberg-Wada. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2006. 169–179.
- Dolinar, Darko. *Slovenska literarna veda od Trubarja do druge svetovne vojne*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2018.
- Dolinar, Darko, in Marko Juvan, ur. *Kako pisati literarno zgodovino danes?*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2003.
- Dović, Marijan. *Sistemске in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004.
- Dović, Marijan. *Slovenski pisatelj*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2007.
- Halbwachs, Maurice. *Kolektivni spomin*. Prev. Drago B. Rotar. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.
- Jančar, Drago. *Postaje*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2018.
- Jančar, Drago. *Terra incognita*. Celovec: Založba Wieser, 1989.
- Kos, Janko. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.
- Kovač, Miha idr. *Knjiga in bralci V: bralna kultura in nakupovanje knjig v Sloveniji*. Ljubljana: UMco, 2015.
- Kovačič, Lojze. *Kristalni čas*. Ljubljana: Beletrina, 2016.
- Leskovec, Andrea. *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*. Darmstadt: WBG, 2011.
- Lotman, Jurij M. *Kultur und Explosion*. Prev. Dorothea Trottenberg. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010.
- Ricoeur, Paul. *Sebe kot drugega*. Prev. Nastja Skrušny Babin. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2011.
- Rupar, Patricia et al. *Knjiga in bralci VI: bralna kultura in nakupovanje knjig v Sloveniji v letu 2019*. Ljubljana: UMco, 2019.
- Thomsen, Mads Rosendahl: »Migrant Writers and Cosmopolitan Readers«. *Studying Transcultural Literary History*. Ur. Gunilla Lindberg-Wada. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2006. 244–250.
- Virk, Tomo. »Aporije literarne zgodovine danes«. *Slavistična revija* 54.4 (2006): 811–829.
- Virk, Tomo. *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja: kritični pregled*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2007.
- Waldenfels, Bernhard. *Topographie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997.
- Waldenfels, Bernhard. *Vielstimmigkeit der Rede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1999.
- Žitnik Serafin, Janja. *Večkulturna Slovenija: položaj migrantske književnosti in kulture v slovenskem prostoru*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008.

Thinking Intercultural Literary History in Slovenia

Key words: literary history / interculturalism / literary canon / cultural memory / cultural identity / the alien / tradition / globalization

This contribution addresses interculturalism as an issue of literatures in intra- and intersubjective as well as in inter- and interdiscursive contact, while also shedding light on some possibilities for expanding Slovenian literary history and its canon. It focuses on the after independence era, when on the one hand there was an increased interest in exploring the past, and on the other, the directions of a homogeneously oriented (global) book market were beginning to emerge. After independence, Slovenia is still facing two turning points: how to maintain its identity, which at the time was completely in the hands of state autonomy; and how a small nation and a small literature to be visible after the fall into the rapidly growing global book market. Based on the model of intercultural literary science, one can see how the self and the alien interweave at all levels of human action, and what impact this has on the construction of a dynamic identity and a dynamic literary canon.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.0

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i3.09>

Linguistic Silence and the Alienation of Female Characters in *Ulysses* and *The Blind Owl*

Maryam Najafibabanzar

Bilkent University, Department of English Literature, Main Campus, G Building G 216-A, 06800, Ankara, Turkey

<https://orcid.org/0000-0001-7117-5383>

mary.najafi@bilkent.edu.tr

This article intends to demonstrate how female characters in Ulysses and The Blind Owl are deprived of full means of communication and expression. The connection with the concern with alienation in these two novels is that it is in the representation of female language that they show how characters—female characters and by extension women in general—are alienated from and marginalized by the masculine voices of the novels' narrators and focalizers. It is noticeable that the narrative style of Ulysses and The Blind Owl, although very innovative and experimental, still allocates almost no space to female voices and language, with the major exception of Molly Bloom's interior monologue. With the benefit of more recent perspectives, Molly's narrative can be read as deriving in some ways (the lack of punctuation being one major indication) from the semiotic and subverting the established discipline of language use (the symbolic), thus, as an example of écriture féminine.

Keywords: English literature / Joyce, James / Iranian literature / Hedayat, Sadeq / women characters / *écriture féminine* / feminist literary criticism

Apart from the terminating interior monologue of Molly Bloom in *Ulysses*, women characters in both *Ulysses* and *The Blind Owl* are rendered silent or are involved in very few conversations.¹ In other words, female characters are most of the time linguistically alienated from the narratives of the story. With that one exception, they are given very few occasions to speak and almost no voices in which to represent or express themselves; they appear in a few or no conversations and they

¹ This article is based on the author's Ph.D. thesis titled *Literary Encoding of Modernist Alienation in the Language and Spaces of James Joyce's Ulysses and Sadeq Hedayat's The Blind Owl*, defended in 2018 under the supervision of Margaret J. M. Sönmez at Middle East Technical University, Ankara, Turkey.

have no independent narration of their own. Meanwhile, female characters in both *Ulysses* and *The Blind Owl* are very much spoken of, and reported about by the male protagonists and other characters. Cixous's notion of *écriture féminine* and Kristeva's distinction between the symbolic and the semiotic in language are applicable to analyses of female characters' silence in these two novels. These two theorists' ideas are mentioned briefly and in so far as they inform the silenced voices of these female characters, and as in regard to their speaking share in the novels, not in regard to the act of writing or the writers of these two novels. For this reason, theoretical explanation of *écriture féminine* and the semiotic-symbolic binary are not provided in enormous details. The connection with these novels' concern with alienation is that it is in the representation of female language that these two novels show how characters – female characters and by extension women in general – are alienated from and marginalized by the masculine voices of these novels' narrators and focalizers.

In this article a brief sketch of the feminist study of linguistic silence is presented. These ideas have mostly developed decades after the writing of these novels but they provide tools with which the critic can understand what texts of any age do with their female voices and silences. Thus, the focus will be to examine the linguistic alienation of the two main female characters in *Ulysses* and *The Blind Owl*, Molly Bloom and the ethereal/harlot-like girl, as well as to investigate the language of some more minor female characters, such as the old woman selling milk to Stephen and Mulligan in the opening chapter of *Ulysses*, Gerty McDowell and Stephen's sister, Dilly, in the same novel and the old nanny in *The Blind Owl*.

Before moving to the theoretical discussion about the linguistic alienation of the female characters in these two novels, a brief introduction to James Joyce and Sadeq Hedayat, as two prominent modernist authors, will shape a more tangible context for this article. Although in regard to length and significance *The Blind Owl* is only a novella, about 100 pages, in comparison with *Ulysses*, there are certain similar modernist features in these two novels, and yet the context against which modernism is shaped in Ireland and Iran are essentially different. As a result, the socio-political societies represented in *Ulysses* and *The Blind Owl*, as well as character representations, are accordingly distinct.

Modernist writing is "noted for its experimentation, its complexity, its formalism and for its attempt to create a 'tradition of the new'" (Childs 15), which are among the outstanding modernist characteristics available in *Ulysses* and *The Blind Owl*. Joyce's *magnum opus* is

famous for its modernist features, and Sadeq Hedayat's fiction is evidently modernist in style through-and-through, and avant-garde in its daring complications of language, content and structure that were both highly experimental and ground-breaking in terms of Iranian literary conventions at that time.

The modernist novel's subversive and destabilizing narrative techniques and nonconformist formal construction, and its radically unconventional treatment of the concepts of time and consciousness are distinguishing factors of both Joyce's *Ulysses* and Hedayat's *The Blind Owl*. These characteristics of modernist fiction are reflected in and through the novels' presentation of the main characters' consciousnesses. It is noticeable that in *Ulysses* and *The Blind Owl* the narrative style, although presented in very innovative and experimental modernist examples, such as using stream of consciousness and interior monologues which actually allow space for subversive treatment of characters such as Molly Bloom or the heroine of *The Blind Owl*; still these two novels allocate almost no space for female voices and speech; with the major exception of Molly Bloom's interior monologue. The modernist novel is usually inward-looking and often – as in Joyce's and Hedayat's work – aims to present a self-conscious individual's flux and flow of consciousness, including its fleeting and almost unconscious drifts, digressions and seeming unconnectedness. In this way, alienation, as one of the themes of modern life, reverberates in the innovative narrative techniques of modernist fiction. The innovative and mostly inward-looking narrative techniques focus on individuals' consciousness, often more so than on their actions; as found, for example, in Joyce's modern *Odyssey*, which emphasizes one day of Dublin life, where nothing special happens in action, but the audience gets involved with the consciousness of the characters and their senses of alienation and fragmentation. *The Blind Owl*, on the other hand, is not set in an urban location, rather in an isolated and unfriendly environment, as defined by the protagonist of the novella, The City of Rey. Here again, the audience is involved with the inner thoughts of the characters, and that the heroine is not even heard properly in such an estranged situation.

Just to elaborate on the conceptual similarities and differences between these two novels, it is valuable to note that Joyce and Hedayat are aware of their own experiences of their settings and reflect modernism differently in their novels accordingly. There are distinct local elements to be found in *Ulysses* and *The Blind Owl*, and dissimilarities between the Irish and Iranian experiences and responses toward the experience of the modern. For instance, one difference may be seen

in Joyce's explicit dissatisfaction with the economic problems prevalent in the colonial semi-modern Dublin, while Hedayat's novel makes few observations about economics but is, rather, filled with a sense of doomed isolation and depicts a lack of communication and human contact in society. These writers are conscious of the fact that the modern life experienced in their individual environments has something characteristic about it. Thus, it seems that Joyce tries to capture a flavor of Dublin's distinct modern ways of living while Hedayat attempts to reflect a not necessarily industrialized Iran's life in the City of Rey. Although Joyce and Hedayat venture to capture a local experience of encountering modern life, which has its own flavor, in terms of the forces underlying the modern societies they depict, their modernism is not necessarily very different from that of other places.

Joyce's modernism shows itself in the innovative and avant-garde literary styles and forms in his fiction. Besides, his fiction is distinctive in its representation of various issues of the individuals like their senses of exile and alienation, in the Dublin of the early twentieth century. On the other hand, in Hedayat's well-known literary production *The Blind Owl* Katouzian observes that the modernist characteristics dwell in its techniques and framework, as well as in its western or even universal subject matter (13). Although Hedayat was very well-read in ancient and classical Persian literature, he was a cosmopolitan intellectual who was influenced by the so-called Western literature too. Katouzian indicates that "there may be 'affinities' with Nerval, Rilke, Poe and many others; there are occasionally resemblances of ideas and expression" (12). Marta Simidchieva similarly finds that Hedayat's work is "closely aligned with European avant-garde literature of the early twentieth century" (20).

One of the factors commonly found in Hedayat's work is the idea of alienation and a related focus on isolated characters, fragmented minds, and consciousness. Hora Yavari has remarked on these elements, presenting a psychoanalytical interpretation of Hedayat's novels which singles out the modernist elements that have been discussed in the preceding paragraphs and she notes that

in *The Blind Owl*, arguably for the first time in the history of modern Persian literature, we see the unconscious sphere of the psyche as being *structurally* produced in a literary text. Hedayat embraces fragmentation, self-division, and self-alienation in *The Blind Owl*, all of which are characteristic experiences of his age, pushes them to a new extreme in Persian culture, and turns the account of his self-encounter into a mirror in which the split-in-two Iranian self of the period looks and recognizes himself. (52–53)

Thus Hedayat's notable position in Persian literature arises from the fact that he was the first Persian writer to give voice to the unconscious of an individual and to present it through a narrative technique that replicated a direct access into a character's mind. Hedayat's nonconformity in his literature as in his career reflects his general political and social dissatisfaction and rebelliousness (Jahanbegloo 140). However, and still, what he depicts as female characters in this novel remains a cliché representation of harlot/angel binary.

Among the modernist elements that connect the fictions of Joyce and Hedayat are the recurrence of alienated and exilic figures along with the themes of isolation, pessimism, and loss of belief in conventional values and social norms. These two authors' reactions to the oppressions prevalent in their countries, whether they stemmed from tradition, a colonizer or a despotic ruler's tyranny, were to reflect this sense of alienation through characters in more or less modernized societies. The social changes that resulted from the arrival of modern forces and changes (modernization), by destabilizing many traditional certainties in political and social issues, reinforced this sense of individuals' alienation. Therefore, Joyce and Hedayat's preoccupation with the fragmented mind of their characters, their isolation, and alienation can be seen to have accrued from what was actually going on in their countries: Ireland and Iran. Psychological, social, and political alienation can be found in *Ulysses*, *The Blind Owl*, and in the works of the other early modernist writers, internationally. However, these two novels represent characters who are unattached to their social surroundings, and are in some ways living on the margins of their societies, and they show trends of normlessness, isolation, and alienation within the communities that they describe. Female characters' narrative share in these two novels, an extreme case of alienated characters in Joyce's and Hedayat's societies owning no distinct voice from the outset, will be the subject of the analysis in this article.

Linguistic alienation and silence: A feminist approach

Cameron starts her argument in *Feminism and Linguistic Theory* with the claim that "the idea that language is abused by the powerful to conceal or distort the truth appears throughout the Western intellectual tradition" (6). According to feminist theories of language and linguistic silence, there are at least two relevant theories that could refer to and explain the linguistic alienation of the female characters in *Ulysses* and

The Blind Owl. According to Cameron, one group has “suggested that ‘femininity’ means in a sense being outside language or marginal to it. This might explain the alienation of many women from prevailing forms of (rational, unified) discourse” (14).

In opposition to this group, other theorists believe that our language, just like many other things in our life, “has become so fragmented that we cannot talk in these abstract terms (‘language’, ‘women’, ‘femininity’); we need a less global, less Utopian feminist account of language” (14). Within the first group’s ideas, the controlling or dominant power over language seems to be the male, leaving women alienated from it. Silence is thus an outcome of this gendered linguistic alienation. This notion is often applicable to the female characters in these novels’ setting of the very male-dominated colonial Ireland and Iran; in both of these geo-political and cultural settings we may uncontroversially claim that communicational means, including language itself, were appropriated by the dominant male voice.

Three major feminist theories about language allow us to provide theoretical explanations for what caused the women characters in the Joyce’s and Hedayat’s novels to be/render muted. Cameron summarizes these theories as follows:

Radical feminist linguistic theories hold that language determines (or in a weaker formulation, places significant constraints on) our thought and perception, and thus on our reality. A second theme is that men control language as they control other resources within a patriarchal society. Men determine how language is used and what it means; and consequently language enshrines a male and misogynist view of the world. Thirdly, radical theorists assume that women are placed at a disadvantage as language-users. They may use the “male” language, thus falsifying their experience and perceptions. This is “alienation.” Or they may try to express themselves more authentically, in which case, they will soon encounter a lack of suitable linguistic resources, and fall silent. (130)

Probably all of these, and certainly the last of these three envisaged situations, would seem to be most relevant to the cases of Joyce and Hedayat’s female characters’ silence and linguistic alienation in *Ulysses* and *The Blind Owl*. Anyhow, however it is theorized, the fact is that these novels show their female characters being deprived of full means of communication and expression.

Kristeva and Cixous’s theories of female language are concerned with the subversive effects of feminine writing or language. This article refers to these two theorists only occasionally, and in so far as the voices of the female fictional characters are concerned in these two

texts. According to this, Kristeva makes a distinction between two different phases of language acquisition and meaning production, “semiotic” and “symbolic.” The semiotic, as Kristeva herself explains, is not as structured as the symbolic, that is related to the fatherly language; rather, it is “unnamable, improbable, hybrid, anterior to naming, to the One, to the father, and consequently, maternally connoted to such an extent that it merits ‘not even the rank of syllable’” (Kristeva 133). Put differently, “the semiotic is a realm associated with the musical, the poetic, the rhythmic, and that which lacks structure and meaning” (Schippers 26–27) and it is associated with the subversive force. This is what we can observe in the utterances of Hedayat’s heroine and some other characters in *Ulysses*. Kristeva’s theory of distinction between the symbolic and the semiotic is based on Freud’s view of women as “castrated” and experiencing “absence” and “lack” in Lacan’s phraseology. In the same way, Cixous believes that writing and language are totally phallogentric and thus,

until now, far more extensively and repressively than is ever suspected or admitted, writing has been run by a libidinal and cultural-hence political, typically masculine-economy; that this is a locus where the repression of women has been perpetuated, over and over, more or less consciously ... that this locus has grossly exaggerated all the signs of sexual opposition (and not sexual difference), where woman has never her turn to speak-this being all the more serious and unpardonable in that writing is precisely the very possibility of change, the space that can serve as a springboard for subversive thought, the precursory movement of a transformation of social and cultural structures. (879)

Female characters in these two novels are deprived of the means of expressing themselves, it is speaking here rather than writing (to which Kristeva and Cixous refer to more often). Molly’s narrative can be read, with the benefit of these more recent perspectives, as coming in some ways (the lack of punctuation is one major indication of this) from the semiotic and subverting the established disciplines of language use (the symbolic), thus, as an example of *écriture féminine*. In other words, in texts like *Ulysses* we can claim “it is in modernist forms themselves that the repressed maternal feminine unconscious of Western culture actually emerges into representation” (Dekoven 179).

In the following analysis of the two novels’ female characters’ silence and linguistic alienation, these poststructuralist theories will be used to help explain the relations between silence and alienation, and why it should appear so especially as a feature of female, rather than male, characters. For these characters the silencing points to the inferiority or

marginality of the female in masculine dominated discourses, and that gendered alienation is encoded in the language and silences of females in these texts.

Molly Bloom's silent presence

In *Ulysses*, there is a variety of female characters who appear in conversations, however few, and they have social and economic roles outside of the domestic setting, such as singing (Molly Bloom), a photography student (Milly Bloom), and a babysitter like Gerty MacDowell. Molly's interior monologue in bed, which comprises the final chapter of the novel, is a special case which requires a separate treatment. However, Molly is up until this point almost completely silent throughout the novel, except for the mention of her major means of public, professional and oral communication which is her singing. We learn that she is not in control of her vocalizations even here. The fact that she does not know the meaning of some words or the songs she performs, also signifies the point that she, and perhaps any female, is linguistically excluded from the male-dominated culture and entertainment industry in Dublin, even though she is the most essential contributor to that industry. Similarly, although she is the object of conversations of Bloom and Boylan, she is not present in any of the dialogues and conversations reported during the day.

Kiberd believes that Joyce's discontent with previous writing styles shows itself in Chapter 14, "Oxen of the Sun," that contains "pastiche" of many styles, which are there, at least in part, as Kiberd states, "in order to clear the way for a return to oral tradition with Molly Bloom. (This is one possible meaning of the massive full-stop at the close of the penultimate chapter.)" (xxxvi). Molly's murmuring-like, interior thoughts, which are not structured in a conventional novel writing tradition, consist of only eight full stops, with no other punctuation, jumping from one topic to another without any verbally indicated transitory words or phrases. Molly's language use is not similar to what was known as well-structured standard composition, but a less standardized, more fluid structure that displays the subversive form of *écriture féminine*. Molly's narrative and her language use, in addition to her identification as a singer, is a kind of "articulation, a rhythm, but one that precedes language" (McAfee 19). She allows her mind to ramble through various subjects and mixes and merges topics and sentences nonstop, in a fluid, true "stream" of consciousness. In one part

of this interior monologue Molly remembers going to confession and is again, as in the “metempsychosis” (77) instance, annoyed that people do not use simple and direct language, thinking that

I hate that confession when I used to go to Father Corrigan he touched me father and what harm if he did where and I said on the canal bank like a fool but whereabouts on your person my child on the leg behind high up was it yes rather high up was it where you sit down yes O Lord couldnt he say bottom right out and have done with it what has that got to do with it and did you whatever way he put it I forget no father and I always think of the real father what did he want to know for when I already confessed it to God he had a nice fat hand the palm moist² (875)

The whole chapter consists of these apparently structure-less flashbacks mixed with other thoughts in Molly’s mind and her language indicates the fluidity of her thoughts. This intriguing narrative style makes this chapter very attractive and complex as well. The text finally allows her a voice, of sorts, and in showing it as a silent voice in her mind only, implicitly acknowledges the irony that Molly’s truest utterances, her deepest confessions, can only be heard when she has no audience, no male confessor to overhear and re-formulate her expressions into a male discourse. The male dominance over language is not only emphasized in Molly’s memories of the confession scene, but also foreshadowed in Chapter 14, where Gerty thinks “there ought to be women priests that would understand without your telling out” (*Ulysses* 476).

The aloof position of Molly’s narrative, while she is thinking about the most private things in her mind and desires, creates a sense, in the novel, that she has been excluded from the reported events of the day, while at the same time she has been a significant part of the story for the whole day, being a constant presence in Bloom’s mind and in thus accompanying his wandering around Dublin. She is thus narratorially subsumed (in all the novel except her last chapter) to and within her husband’s voice, just as she and the other women are subsumed in what the novel depicts as an overwhelmingly male-driven culture, even when she is in her singing role. However, she has no say on and no control over the stories of her flirting and infidelities that pepper the entire novel. It is in her interior monologue only that Molly exposes her concerns about various things including, for example, her concern about Leopold Bloom’s secret correspondences with other women (873), and again it is just in this interior monologue that she reveals a motherly

² There is no full stop in the original text.

lament that Milly sent her a postcard only while she wrote a letter for Bloom (898), and it is in this most private moment and thought process that she mourns for their dead son, Rudy (while she is thinking of Stephen Dedalus) (921).

Molly Bloom's narrative style is the last and perhaps the most radical of the novel's exploration and exposition of different styles and registers, and presents a very personalized and unique insight into the character expressing herself; it not only reveals her as a character who had up until now remained unexplored, but also emphasizes that she is an example of what Spivak refers to as the "subaltern" in a masculine world of conversations and communications. Both the content and the form of this extraordinary passage encodes the depth and complexity of a female experience of being alienated from the male-dominated world (or discursive fields) of Dublin as she experiences it; it reveals the extent to which she has been misread, misunderstood and misrepresented in a narrative that has hitherto been provided by Bloom and other male characters in the novel. The semiotic language and apparently unstructured narrative of Molly is subversive of all the symbolic language that represents her to her outer world, as to the readers. It places readers in the privileged position of hearing a voice that is otherwise always silenced.

In *Ulysses* there are other female characters who are shown to be underprivileged either linguistically, socially or educationally; for instance – as we have already seen – Stephen Dedalus's younger sister, Dilly Dedalus who, while her family is in great poverty, seeks French books to learn the language. There is also the case of an even more textually disempowered (silenced) female, Martha, Bloom's secret pen friend, with whom he corresponds only in writing and carries on a fantasy affair. The novel allows her no voice except in these letters, which are kept inaccessible to the readers, except for the last one received by Bloom. In this letter Martha asks for the meaning of a word, like Molly who had asked Bloom about the meaning of some words in her song. She writes to "Henry Flower" (Bloom's penname), "please tell me what is the real meaning of that word" (Joyce 95), implying again a linguistic incompetence among women, or at least that men and women have different vocabularies. Gerty McDowell, the lame girl who is babysitting on the shore, while Bloom is watching her from afar and masturbating, also does not have a decipherable verbal language for, as she is at some distance from him and reported only through Bloom's stream of consciousness, she is represented as speaking indistinct words, which cannot be heard clearly, and therefore cannot be reported.

In Chapter 13, “Nausicaa,” readers encounter Gerty MacDowell on the sea shore at Sandymount. Although it is possible that the entire episode or chapter is a complex of embedded free indirect reports (the narrator indirectly reporting what Bloom is indirectly thinking that Gerty is thinking), the first parts mostly appear to be a simple, though complex enough, presentation of third-person free indirect reporting of Gerty’s thoughts, which take the verbal form and style of the artless terms of badly-written romance magazine stories, articles and advertisements. These descriptive paragraphs are evidently an intermingling of the third-person narrator’s observations (noticeable with the exclamation “Leopold Bloom, for it is he” (Joyce 478), about halfway through the chapter) with an indirect report of the interior fantasy-monologue of Gerty (no one else would know or be interested in many of the minute and intimate details of her life that are inserted). These observations, up until Gerty is described as leaving the shore with her friends, are all presented in the characteristic language of magazine romances, which is clichéd, childish and commonplace in content, style and tone. Gerty is daydreaming and barely speaks a word, and, as Kiberd states, her interior monologue is mocked throughout the episode, because she seems to be talking to herself in a language which is not hers, but the language of the women’s magazines from which she reads about relationships and fashion.

Her mind has become so infected by the conventions of her favorite magazines that it is hard to tell when she is sincere in the expression of feeling and when she is simply impersonating the kind of woman she thinks she ought to be (Kiberd xli).

This mockery of magazine style language further denotes the fact that Gerty, as the third person narrator in this chapter also implies, has been deprived of a decent education, “had kind fate but willed her to be born a gentlewoman of high degree in her own right and had she only received the benefit of a good education” (Joyce 453). Thus, the language she is employing to express her emotions to herself does not belong to her at all, indicating that even the language of her thoughts is alien to her, and perhaps she is also, thus, alienated from her own inner life.

Gerty is textually and verbally, though not physically or socially, depicted as a lonely character among the chattering group of the young by the sea. As she daydreams she catches sight of Bloom in the distance, and weaves him into her fantasy of the aristocratic suitor in love with her.

Wonderful eyes they were, superbly expressive, but could you trust them? People were so queer. She could see at once by his dark eyes and his pale intellectual face that he was a foreigner ... Here was that of which she had so often dreamed. It was he who mattered and there was joy on her face because she wanted him because she felt instinctively that he was like no-one else. The very heart of the girl-*woman* went out to him, her dreamhusband, because she knew on the instant it was him. She was a womanly woman not like other flighty girls, unfeminine, he had known, those cyclists showing off what they hadn't got and she just yearned to know all, to forgive all if she could make him fall in love with her, make him forget the memory of the past. (Joyce 465)

Still in the style of a romance novella, she thus fantasizes that this older man (Gerty's friend Cissy disrespectfully calls him an "Uncle Peter") is "her dreamhusband." The use of such a style, which is commonly associated with "low," "cheap," and trivial reading material for the young and uneducated, associates Gerty's thoughts with these qualities – commonplace, unoriginal and, above all, uneducated.

This chapter also presents its main female character as an inarticulate, supremely physical being who is the object of the male gaze (of Bloom). Furthermore, she sees herself in these terms too, her own thoughts and actions concentrating upon her looks, her form, and her clothes, and Bloom's observations of her being limited to her body and sexual potential, as we learn in the second part of the chapter, that returns to an intermingling of third person narration and Bloom's interior monologue:

Tight boots? No. She's lame! O!

Mr Bloom watched her as she limped away. Poor girl! That's why she's left on the shelf and the others did a sprint. Thought something was wrong by the cut of her jib. Jilted beauty. A defect is ten times worse in a woman. But makes them polite. Glad I didn't know it when she was on show. Hot little devil all the same. Wouldn't mind. (Joyce 479)

For this female character, then, the novel gives her only the language of body, or other people's words. The novel, and both her and Bloom's fantasies, present her as a silent icon of woman-as-body, and woman as the object of male gaze.

In other parts of the novel and in particular in this same chapter, there are further examples of phrases and words which conform to the notion of Kristeva's semiotic and that could also be attributed to a feminine language, which is both alienated and alienating in the sense that it is pre-linguistic and does not present an equivalent or a one-to-one

meaning for each word. In other words, the semiotic is, metaphorically speaking, a developmental liminal space; it is the semiotic that occurs before the symbolic. The words in the semiotic, as briefly mentioned earlier, are (or are like) the “glossolalias, rhythms, and intonations of an infant who does not yet know how to use language or refer to objects” (McAfee 19). We see how this is reflected in the language of Gerty and two other girls, Cissy Caffrey and Edy Boardman, who are baby-sitting. Cissy is encouraging the baby to say papa – “Say papa, baby. Say pa pa pa pa pa pa pa” (464). The baby manages to say, “Haja ja ja haja” and “Habaa baaaahabaaa baaaa” (464). These female characters are shown as naturally communicating with infants, using a kind of semiotic, non-symbolic language. Thus, through their verbal language, and above all through the textual manipulation of their language in this novel, women are quite literally infantilized, as well as being almost wordless in the narration of *Ulysses*, for they are represented as almost entirely alienated from the language of men, and have no effective means of verbally communicating their own thoughts. They are alienated even from their own thinking processes by the necessary molding of their thoughts that occurs when having only the vocabulary of male-formed discourses to use for expression. The same limitations can also be phrased as freedom, however, for these female characters are presenting a language beyond the symbolic language through their silences or through not following the same language rules. That is, they might be subverting the patriarchal communicative language as they are alienated from its communication zone.

Silence of an ethereal girl

The fact that the female character in *The Blind Owl* is not heard almost anytime during the story, or when she talks it is as if she speaks unconsciously in a dream (*BO* 96) is thus theoretically similar to the murmuring style of Molly’s interior monologue or to the verbal silencing of Gerty (and the other two girls on the beach, who are observed by Bloom but are not heard clearly). In fact, just like Gerty’s disturbingly clichéd reported thoughts, women in *The Blind Owl* (as in other writings of Hedayat such as “The Doll Behind the Curtain” and “Three Drops of Water,” “Laleh,” “Alaviyeh Khanoom”) are depicted in crudely-drawn stereotypical ways, as either an ethereal angel-like person, or a harlot type. In fact, it is very difficult to find any attempt at characterization in Hedayat’s female characters; they are more often

than not types rather than credible individuals. When it comes to the depiction of female characters, Hedayat's writings seem to be fixated with these two types. In this novel, the inability of the narrator to see or imagine women beyond these caricatures is part of the characterization of the narrator/protagonist: the story takes us into the mind of a very unwell person, someone who (among his other difficulties) can only perceive other humans as objects in his imagination, and for him the types of objects that women are can be either angels or whores. His ethereal girl, whom he calls an angel, not a human being, and his depiction of his cousin/wife as, apparently, the whore type (the text does not make clear whether she has been promiscuous or not), are the outstanding examples of this characterization. In these kinds of depictions, Hedayat/protagonist narrator seems to fall into the category of the male modernist misogynists, and despite the forceful presence of female characters in the novel he shows an obsession with femininity and a "reactive misogyny" (Dekoven 176). This kind of (mis)representation, as revealing as it might be, encodes in itself the alienated spot from which these female characters come.

The female characters in *The Blind Owl* do not have names, for reflecting the narrator's unwillingness or inability to see women as equally independent human subjects, they are not nameable; as the narrator himself says "I did not know what to call her" (21). Two of the three women characters, whether it is the ethereal girl or the cousin/wife (who are almost undistinguishable, with their similar eyes and wearing the same black dress), do not speak nor do we see them in any conversation in the novel, except once when we hear the wife, apparently to her lover/visitor, saying, "have you come? Take your scarf off." We are told that "her voice had a pleasant quality, as it had had in her childhood. It reminded me of the unconscious murmuring of someone who is dreaming. I myself had heard this voice in the past when I was in a deep sleep" (96). It is as if she is speaking in her dreams, not to a real person. Other than this example, the wife/harlot is reported only when she is spoken of. For example, it is the nanny who tells the protagonist that his wife is unwell or that she is pregnant or that she is preparing clothes for the baby who is going to be born (70); we hear nothing from her mouth. The protagonist states that the nanny complains about his wife and reports to him that

"Oh yes, my daughter" (she meant the bitch) "was saying this morning that I stole her nightdress during the night. I don't want to have to answer for anything connected with you two. Anyway, she began to bleed yesterday. ... I knew it was the baby. ... According to her, she got pregnant at the baths." (93)

On another occasion, his wife's brother reports what his sister has told him about the protagonist's illness and inheritance: "Mummy³ says the doctor said you are going to die and it'll be a good riddance for us. How do people die?' I said, 'tell her I have been dead for a long time'" (94). The muteness of the protagonist's wife could signify her reluctance to speak, for which there is hardly a clue, or it could signify her alienation from the means of communication that is language. In other words, she is silent because she is not heard or cannot express herself with what is available as language; and mainly it also signifies that the narrator/protagonist is so entirely alienated from all those aspects of life that involve young women (desire, love, friendship, companionship, living and changing beauty) that he is unable to give them voices in his mind: in his mind desirable women are mere images, objects of his distorting perception but not humans with expressive and communicative capabilities. It is noticeable, in connection with this, that not only do these women (for they are two in his mind, if not in any reality that might exist outside of it) share silence, but that they also share a single appearance and beauty – and it is the same appearance and beauty as that which he sees and reproduces in an age-old series of replicated pencil-case paintings. They have no real time or beauty, just the timeless comfort of form and line, as he put it.

The character of the nanny in Hedayat's novel represents a very superstitiously religious, illiterate and shallow person, and whatever she says seems like nonsense to the protagonist. She is given by the narrator more space and voice than the other female characters, perhaps to reflect the speech of only the least educated or intelligent of the female characters in his life. For instance, he states that the nanny, who is nursing him too, would

talk about the miracles performed by the prophets. Her purpose in so doing was to entertain me but the only effect was to make me envy her the pettiness and stupidity of her ideas. Sometimes she retailed pieces of gossip... Sometimes she would fetch me home-made remedies from the neighbours or she would consult magicians and fortunetellers about my case. (70)

Although she may be doing nothing more than her nursing duties and what she does is limited by her age and knowledge, the narrator/protagonist looks down on her and her actions with contempt, degradation, and humiliation. Thus, if the nanny has some space and voice in the narration, it is perhaps to feed the contemptuous emotions of the

³ Apparently, the wife's brother calls his own older sister "Mummy."

narrator. "How had that woman, who was so utterly different from me, managed to occupy so large a zone of my life?" (66). On the other hand, the wife (who is smarter) shies away from him, either in coming near him, having a marital relationship with him, or taking care of him now he is very ill.

If the bitch my wife had shown any interest in me I should never have let Nanny come near me in her presence, because I felt that my wife had a wider range of ideas and a keener aesthetic sense than my nurse had. Or perhaps this bashfulness of mine was merely the result of my obsession. (69)

The wife is both absent (she is only present in the memories of the narrator) and silent, and keeps silent all through the story, and that could perhaps also be the result of her sense of alienation from the narrator's language with which he struggles to express his own, not someone else's, thoughts and emotions. The female characters' sense of social and linguistic alienation in Hedayat's novel can be decoded through their silence in the text.

An improbable but approachable comparison

Female characters silence or women's linguistic alienation or linguistic marginalization at least prove to be a good case for comparing and contrasting the idea of alienated characters and alienating languages in *Ulysses* and *The Blind Owl* as was discussed in this article. It seems that all of these mentioned women characters are marginalized in the sense that their language and language use is mostly associated with the semiotic, thus, distant from the male standard language of their society, standing at a liminal space, between symbolic and semiotic. Modernism in Ireland and in Iran, in spite of many cultural, social, and geopolitical differences, showed some similarities in these literary works, precisely in the representations of female characters in these two literary work. That is, similarities were found firstly in their usage of non-standard language, where fragmented and broken communication further indicates socially alienated figures and characters who are allowed to express themselves in interior monologues and stream of consciousness, rather than through dialogue.

The major difference between female characters in these two novels is that, women in *The Blind Owl* are not represented in public communication, since, in fact, the setting does not include many public spaces at all. However, this statement is strictly accurate because women char-

acters are not shown in any active communicating situations. As mentioned before, it seems that there is a repetition, or at least a confusion between the characters in the novel; the wife, cousin, the ethereal girl, and in some parts, the young Hindu dancer who is introduced as the protagonist's mother, are all the same character. We hear very little from these characters in conversation except for what the nanny or the narrator reports from them. They are in many ways silent, while they have a great impact on the narrator's life and psychological state. The only voice audible is the nanny's, and she is introduced as an illiterate, superstitious, and shallow character. In this novel, too, like *Ulysses* language use and narrative style are used to encode the marginalization of women, in spite of the fact that they are definitely present in the course of the story. In other words, the story to a great extent belongs to them, even while they are absent from the narrating and speaking zones.

Besides, it seems that, specifically in *The Blind Owl's* case, women are kept silent – or rather, they are not provided with equal number of incidents to express themselves. This linguistic alienation and silence of women in both novels shows itself in the character of Molly: except for her final monologue, we cannot directly see her in actual interpersonal relations and conversations anywhere in the novel. Another female character whose speech is not directly represented is Gerty MacDowell. In her case she is talking in her mind or is reported by a third person narrator only; a third woman who is not allowed a voice in Joyce's novel is Bloom's secret correspondent lover, who is presented through writing only. The wife/cousin/beloved character of *The Blind Owl* is also shown in no conversation, just in very brief murmurings. There is no direct speech from this character apart from these murmurings, her utterances are always mediated by being reported through the mind or memories of the male protagonist.

This short article thus showed that in both novels women's language and language use were treated as marginalized cases and where their voices were mentioned they were frequently associated with the non-grammaticalized, semiotic phase of language (such as Molly's singing, using sounds whose meanings are not understood, and ungrammatical stream of consciousness, and like the murmurings of the beloved in Hedayat) rather than the symbolic which is associated with the disciplined and standard language use. It seems that all of these mentioned women characters are marginalized in the sense that their language and language use is mostly associated with the semiotic, thus, distant from the male standard language of their society, standing at a liminal space, between symbolic and semiotic. Thus, women's language and

voices in these two novels, one can claim, came from the liminal space between semiotic and symbolic. In these two novels, marginality, social alienation, and powerlessness of women characters are encoded in their silence and the language they express themselves with that is coming from the semiotic or is associated with *écriture féminine*.

WORKS CITED

- Cameron, Deborah. *Feminism and Linguistic Theory*. London: St. Martin's Press, 1992.
- Childs, Peter. *Modernism*. New York: Routledge, 2008.
- Cixous, Hélène, Keith Cohen, and Paula Cohen. "The Laugh of the Medusa." *Signs* 1.4 (1976): 875–893. Also on web.
- Dekoven, Marianne. "Modernism and Gender." Michael Levenson, ed. *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 174–193.
- Hedayat, Sadeq. *The Blind Owl*. Trans. Desmond Patrick Costello. New York: Grove Press, 2010.
- Jahanbegloo, Ramin. "Hedayat and the Experience of Modernity." Homa Katouzian, ed. *Sadeq Hedayat: His Work and His Wondrous World*. New York: Routledge, 2008. 136–143.
- Joyce, James. *Ulysses*. London: Penguin Books, 2000.
- Katouzian, Homa, ed. *Sadeq Hedayat, His Work and His Wondrous World*. New York: Routledge, 2008.
- Kiberd, Declan. "Introduction to Ulysses." James Joyce. *Ulysses*. London: Penguin Books, 2000.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon Samuel Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.
- Levenson, Michael H. *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- McAfee, Noëlle. *Julia Kristeva*. New York: Routledge, 2004.
- Schippers, Birgit. *Julia Kristeva and Feminist Thought*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Neslišnost jezika in odtujenost ženskih likov v romanih *Uliks* in *Slepa sova*

Ključne besede: angleška književnost / Joyce, James / iranska književnost / Hedayat, Sadeq / ženski liki / ženska pisava / feministična literarna veda

Razprava prikaže, kako so ženski liki v romanih *Uliks* in *Slepa sova* oropani sredstev za polno izražanje in sporočanje. Romana povezuje z odtujenostjo to, da z načinom reprezentiranja ženskega jezika pokažeta, kako pripovedovalci in fokalizatorji obeh romanov like – ženske like in ženske na splošno – odtujujejo od moških glasov in jih tako marginalizirajo. Opaziti je, da pripovedna sloga v *Uliksu* in *Slepi sovi* kljub svoji inovativnosti in eksperimentalnosti še vedno odmerjata zanemarljivo malo prostora ženskim glasovom in jeziku, z redko izjemo notranjega monologa Molly Bloom. V luči sodobnega razumevanja je mogoče Mollyjino pripoved brati, kot da na nek način izhaja iz »semiotičnega« (kar nakazuje predvsem odsotnost ločil), kot nekaj, kar subvertira ustaljeno disciplino jezikovne rabe (oz. »simboličnega«), in zato kot primer »ženske pisave«.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.091:305-055.2

821.111.09Joyce J.

821.222.1(55).09Hedayat S.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i3.10>

The Search for Meaning and the Illusion of Escaping: Martin Walser's *Runaway Horse* – a Novella about the Midlife Crisis

Sabina Osmanović

University of Montenegro, Faculty of Philology, Danila Bojovića bb, Nikšić, Montenegro
<https://orcid.org/0000-0002-1518-3386>
sabina.o@ucg.ac.me

This article is an analysis of Martin Walser's novella Runaway Horse (1977) about the midlife crisis. It describes the search for meaning of a man in his mid-fifties, his imprisonment in futility and the illusion of a possible flight from this abyss. With this novella, Walser embarked on the broad field of philosophy, the ambiguity of postmodern existence and the questioning of traditional lifestyles. In addition, Walser is one of the first writers to artistically address the challenges and crises of age—especially in times of demographic change and the “aging of society,” a highly controversial topic. The question that runs through Walser's novella is: how to live and how to love? Walser does not offer simple answers to all these questions, but he exacerbates the problems that we perceive only vaguely in our everyday life, at the highest level in literature and philosophy. That is why Walser's characters appear so credible and why Runaway Horse represents a palpable example of the expressive power of literature.

Keywords: German literature / Walser, Martin: *Runaway Horse* / midlife crisis / search for meaning

Many of the greatest minds in literary history have written their masterpieces driven by various reasons such as inner conflicts, the race against time and illness, existentialist crisis and so on. Friedrich Nietzsche's work was created in the course of such a struggle, as was the “In search of lost time” by Marcel Proust and other works of genius minds.

Although Martin Walser's oeuvre did not emerge from such a dramatic state of creation, his writings are also the result of what he called “a response to a lack” (Walser, “Sprache, sonst nichts”)—the attempt to come to terms with his inner problems and conflicts through the

process of writing. The novella *Runaway Horse* marks an important turning point in Walser's writings, who till then fought a hard battle with the literary critics. Walser's bestseller depicts the search of meaning of the protagonists in their mid-fifties and the struggle that accompanies this stage of life. In psychology this kind of phenomenon is defined as the "midlife crisis."

This paper discusses the novella *Runaway Horse* (1977) by Martin Walser in the light of the midlife crisis. The first part introduces a brief history of the phenomenon midlife crisis, followed by the origins of the story that present the link to it. Furthermore, the paper attempts to analyze the different interpretative approaches and motifs that appear in the novella and question their significance for "decoding" it. In one hand we have the literary motive that represent the possible parallels to Goethe's *Wahlverwandschaften* (1809) and on the other hand the potential influence of the philosophers Søren Kierkegaard and Friedrich Nietzsche, mentioned several times in the story.

The phenomenon of the mid-life crisis

The popular term midlife-crises was first coined by the psychologist Elliot Jaques in 1965. In his essay "Death and the midlife-crisis" he analyzed the lives of creative geniuses and identified changes of style and decline in productivity "around the age of 35" (Jaques 502). Thus, he came to the conclusion that "the paradox is of that entering the prime of life, the stage of fulfilment, but at the same time the prime and fulfilment are dated" (506). The "crucial feature" of the mid-life phase, so Jaques, "is the reality and inevitability of one's eventual personal death" (506).

The psychologist Ursula Lehr defined the physical and psychological changes in this phase of life as follows, comparing the respective changes in midlife crisis with those of puberty:

Psychoanalytical literature as well as literature about developmental psychology often describe youth as a stage of life especially rich in conflict. After this phase of "storm and stress," there is said to be a stage of stabilization, of settling down. Only with the climacteric, in the fifth respectively the sixth decade of life, it would in turn be replaced by a new phase of crisis. Here we speak of a "midlife crisis" (Lehr 145).¹

¹ Sowohl in der psychoanalytischen Literatur als auch in der entwicklungspsychologischen Fachliteratur wird immer wieder das Jugendalter als besonders konfliktfrei-

Both phases have in common wide-ranging hormonal changes: the beginning and the end of the reproductive age. Apart from the changes in the hormone balance, there are also far-reaching changes in the social environment that should not be forgotten (145–146). Thus, the midlife crisis is a painful moment of self-awareness when the individual realizes for the first time that its bodily fitness starts to decline and that the energetic years are already behind him.

Only today's expectations concerning the quality of life, professional success and social recognition make the concept of the midlife crisis even conceivable. These high claims are the basis of disappointment and the feeling of personal failure if, in the end, the high hopes and dreams about the future cannot be fulfilled. The physical fitness slowly decreases and the limits of one's own aspirations become visible. Especially men of that age became increasingly aware that the future was no longer an endless field of possibilities. At this point, there is a new phase of self-awareness in many people, often accompanied by self-doubts or even deep crises of meaning.

In the German language, the notion of the midlife crisis emerged in the late seventies. In 1977, Hermann Schreiber, a columnist for the German weekly *Der Spiegel* published a voluminous book entitled *Midlife-Crisis: die Krise in der Mitte des Lebens*, which triggered a real boom, so that the newly discovered "crisis of masculinity" was on everyone's lips (Kiesel 125). Since the term of the midlife crisis was coined it turned into a broadly recognized concept that found a place in everyday vocabulary as well as in pop culture and literature.

The German author Martin Walser has probably deliberately jumped on the latest trend with his novel *Runaway Horse* (1977). There are important issues linked in the *Runaway Horse*: "self-confidence" or identity crisis, relationship and "sexuality crisis," and "balance crisis" that can be subsumed under the term "midlife crisis." The protagonists of this novel experience these "symptoms." When being asked if he consciously choose to deal literary with the current flow, the author—not surprisingly—denied it. Walser once countered such speculations rather shrewdly:

When those two books, *Jenseits der Liebe* and *Runaway Horse* were discussed, there was always the talk about the midlife crisis. I cannot help it. I was simply

cher Lebensabschnitt geschildert, dem dann – nach diesen "Sturm- und Drang-Jahren" – eine Phase der Stabilisierung, des Zu-Ruhe-Kommens folge, die erst wieder im Klimakterium, im 5./6. Lebensjahrzehnt, durch eine neue Krisenzeit abgelöst werde. Man spricht hier von einer "Krise der Lebensmitte."

at an age when you write such books and those people who brought up this talk about the midlife crisis most probably were at that age too. They might call it midlife crisis whereas I call it *Jenseits der Liebe* and *Runaway Horse* (qtd. in Kiesel 125-126).²

The speculations did not end here. It was also suspected that Walser had also taken up another current topic of late “postmodernity”: “the ‘postmodern’ state of mind, which manifests itself among other things in a tendency towards non-commitment and change of roles, towards hedonism and the aestheticization of life” (Kiesel 126). These characteristics were embodied in the figure of Klaus Buch and *Runaway Horse* appeared as a book of reflection on the “postmodern way of life.” This interpretation might seem a little superficial. Hedonism and the urge for an increased aestheticization of life are by no means phenomena that only apply to postmodernism.

The ups and downs of cultural trends and fashion regularly involve the questioning of social ideals and the goals of life set by the outside world. The prime example of this is the so-called “literary decadence” of the late nineteenth century. If postmodernity was limited to the characteristics cited above, one would soon encounter great difficulties with regard to the demarcation from other epochs of cultural history. In *Runaway Horse*, Walser addresses these phenomena, but he also goes beyond that. Postmodernity is moving towards differentiation and is a response aimed at greater plurality on the tendencies towards uniformization of the preceding modern age. In this sense, there is little to suggest that Klaus Buch can be seen as a representative of “postmodernity.” By contrast, the life crises of the other protagonists involved are typically “postmodern.” Although they are materially secured and can fulfill practically any wish, they are nevertheless threatened by an inner emptiness, feel crushed in the “machine” of society, and have thoughts of escape.

Furthermore, there is also the philosophical aspect embodied in Walser’s writing, which might be helpful in interpreting the novel. In 1972, while doing research for a study about irony, Walser started reading Søren Kierkegaard. Kierkegaard’s work *Either/Or*, published in

² Als die zwei Bücher “Jenseits der Liebe” und “Ein fliehendes Pferd” besprochen wurden, da wurde immer von dieser *midlife crisis* geredet. Da kann ich ja nichts dafür. Ich bin halt auch in dem Alter, in dem solche Bücher entstehen, und die Leute, die dieses Gerede von *midlife crisis* heraufgebracht haben, sind wahrscheinlich auch in dem Alter. Sie nennen das halt mal *midlife crisis*, ich nenne es halt “Jenseits der Liebe” und “Ein fliehendes Pferd.”

1843, became the main point of reference of existential analysis and even influenced writers and philosophers like Camus, Sartre, Koeppen, Dürrenmatt, and others. There is no wonder that the enthralling philosophical writing could have had an impact on Walser.

In *Either/Or*, the philosopher presents two different ways of life: the aesthetical and the ethical. At the aesthetical level, the individual takes pleasure in happiness, youth and sensuality which attempt to form a synthesis with the feelings like unhappiness, melancholy, and desperation. At the ethical level, the individual openly acknowledges its desperation. In addition, the ethicist “possesses calmness and assurance because its duties are within itself and not outside” (Kierkegaard 213). Kierkegaard describes these two concepts as following:

[T]he aesthetical in a man is that by which he is immediately who he is; the ethical is that whereby he becomes what he becomes (150).

And:

By this I do not intend to say that the man who lives aesthetically does not develop, but he develops by necessity not by freedom, no metamorphosis taken place in him, no infinite movement whereby he reaches the point from whence he becomes what he becomes (189).

As well as:

For he who lives aesthetically sees only possibilities everywhere, they constitute for him the content of the future, whereas he who lives ethically sees tasks everywhere (211).

Furthermore, he stresses that, “every aesthetical life view is despair” (189), and in contrary to it, “the ethicist simply carries through the despair” (192). The principal difference between an ethical and an aesthetical individual, so Kierkegaard, is that “the ethical is transparent to himself and does not live *ins Blaue hinein* as does the aesthetical individual” (216). By acting consciously, and only by choosing itself as an absolute choice, the individual achieves its freedom (188).

As far as Walser’s works are concerned, Kierkegaard’s philosophy offers an interesting insight for *Runaway Horse*. Martin Walser’s main character in *Runaway Horse* cannot stand being confronted with the successful, energetic life of a former friend from school whom he happens to meet on a holiday. He seems to have realized everything of which he himself can only dream. In the end, however, all this turns out to be a mere facade. His former friend struggles with a much worse

midlife crisis than he himself does. The two concepts of Kierkegaard can be applied in analyzing the two antipodal characters, Klaus Buch as an aesthetic individual and Helmut Halm the ethic individual, however, none of them succeeds to choose themselves as an absolute choice and achieve freedom in the Kierkegaardian sense.

The origins: A horse that wants to escape the midsummer nightmare

The novella *Runaway Horse* was written in the summer of 1977, while the then fifty-year-old Martin Walser wrote a much more extensive, but far less significant novel called *Seelenarbeit*. The author himself called it “a summer work that hisses away quickly (eine rasch wegzischende Sommerarbeit)” (Höbel).

But the “hissing away work” became his first real bestseller. Through this novel he succeeded in winning not only the readers but also the critics, thus it became a bridge between him and the “others,” the critics who assigned him the place in the literary business that he was entitled to. Even his long standing “disputing friend” Marcel Reich-Ranicki did not hesitate to praise the book in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* and to describe it as “a highlight of the German prose (ein Glanzstück deutscher Prosa)” (Reich-Ranicki, *Martin Walser* 91). He praised Walser as a “master of observations and psychology (Meister der Beobachtungen und der Psychologie),” as a “virtuoso of language (Virtuosen der Sprache)” and was enthusiastic about “his most mature, most beautiful and best book (sein reifstes, schönstens und bestes Buch)” (79). He had “overcome the gossip and regained eloquence (die Geschwätzigkeit überwunden und die Beredsamkeit wiedergewonnen),” his prose “had a seductive or even overwhelming power (eine verführerische oder auch bezwingende Kraft)” (Magenau 353). Strange that these words were uttered by the same man who two years earlier (in 1976) had written a review for F.A.Z. about the book *Jenseits der Liebe* saying that “there were no more sparks in these ashes (in dieser Asche keinen Funken mehr gebe)” (Reich-Ranicki, “Jenseits der Literatur”).

Many critics did not praise the book for its stylistic values, but believed that they had to praise Walser for the fact that, in contrast to his earlier books, he had largely abstained from political statements, “Martin Walser apparently no longer has the ambition to change the world with poetry. He only wants to show a part of this world. You

shouldn't ask more from literature,"³ uttered Reich-Ranicki (Reich-Ranicki, *Martin Walser* 91). Walser could not remain indifferent to this statement and defended himself in the Swiss *Weltwoche* against such "poisoned praise":

Should the book be just apolitical, simply because there is no boss, no bad entrepreneur here? It is grotesque. When I look at the novella, it does not seem to me to be a private finding of how these two men, Halm and Buch, produce appearances in different ways, live competitive attitudes that in a way eat up a person (Magenau 354–355).⁴

The real engine for this narrative was him "being insulted at this time (Beleidigtsein in dieser Zeit)" (qtd. in Kiesel 116) and *Runaway Horse* allowed him to let out all the anger. In a conversation with the American Germanist Anton Kaes, published in 1984 in the magazine *German Quarterly* under the title "Portrait Martin Walser," Walser reveals what had "irritated" him and prompted him to write such a book:

It was a reaction to a real or imaginary attack from the outside. Can one live the way one lives? To what extent can one feel refuted by others? How weak is one actually? I used to ask such questions for a few years, so to speak in silence. Then, one summer, in 1977, it was too stupid for me and then I responded quickly, wrote a statement, a statement against the attack, a defense against the attack against the counterattack, and so on. It turned out that the attacker was just as weak as the attacked person: that is why it just ended up being so good (Kaes 435).⁵

³ Martin Walser hat offenbar nicht mehr den Ehrgeiz, mit der Dichtung die Welt zu verändern. Er will nur ein Stück dieser Welt zeigen. Mehr sollte man von Literatur nicht verlangen.

⁴ Sollte das Buch nur unpolitisch sein, einfach, weil es hier keinen Chef, keinen bösen Unternehmer gibt? Das ist grotesk. Wenn ich die Novelle anschau, dann scheint mir das kein privater Befund zu sein, wie diese beiden Männer, Halm und Buch, auf verschiedene Weise Schein produzieren, Konkurrenzhaltung leben, die gewissermaßen die Person auffressen.

⁵ Es war die Reaktion auf einen wirklichen oder eingebildeten Angriff von außen. Darf man so leben, wie man nun einmal lebt? Wie sehr muß man sich durch andere widerlegt fühlen? Wie schwach ist man eigentlich? Solche Fragen pflegte ich ein paar Jahre lang, ertrug sie sozusagen schweigend. Dann, eines Sommers, 1977, war es mir zu dumm, da reagierte ich und schrieb schnell eine Position hin, den Angriff auf diese Position, die Verteidigung des Angriffs gegen den Gegenangriff der Position usw. Es stellte sich dann heraus, daß der Angreifer genauso schwach war wie der Angegriffene: deshalb ging es gerade noch so gut aus.

Whereas his previous book *Jenseits der Liebe* had turned out to be a low point—Walser got caught up in everyday conflicts and the perspective on the “big picture” of human life was barely visible—the opposite happened in the case of *Runaway Horse*, marking a turning point in Walser’s writing. With this narrative, the author had found the subject of midlife crisis that he portrayed so masterfully in the years that followed. The complicated relationships between the protagonists, the gaping between being and appearance, the desperate search of the parties involved to get their lives under control again, and also to find orientation and support in each other, all this makes *Runaway Horse* a masterpiece that allowed Walser’s extraordinary writing abilities shine in its full pathos. The novella was also a novelty in terms of reception: if the author had fought hard battles with the critics until then, which at times bordered on personal insults, the literary public now unanimously praised him. This represented a completely new situation for the hitherto politicizing and polarizing Walser.

Storylines in the turmoil of the midlife crisis

What is it all about? We could say: it is about the self-realization of an intellectual in the Germany society, about his attempt to evade its pressure and influence, it is about the loneliness and alienation of the individual in the midst of our everyday life, about his failure and collapse (Reich-Ranicki, *Entgegnungen* 184).⁶

This summary by the literary pundit Marcel Reich-Ranicki offers a good starting point to the plot of the novella. As we will see, Walser this time refrains from direct political comments. Instead, he describes the whole thrust of existential emptiness that life keeps at the ready for us, once the traditional challenges like marriage, children, and finding a job have been overcome. Strangely, it is exactly the success in those areas of life, the creation of a stable, middle-class existence, which triggers a crisis of meaning.

The protagonist Helmut Halm still has about half of his life ahead. However, after having fulfilled the traditional expectations of society, he is haunted by a feeling of emptiness. What new aims can there still

⁶ Worum geht es? Man könnte sagen: um die Selbstverwirklichung des Intellektuellen in der bundesdeutschen Gesellschaft, um seinen Versuch, sich ihrem Druck und Einfluß zu entziehen, um die Vereinsamung und Entfremdung des Individuums inmitten unseres Alltags, um sein Versagen und Scheitern.

be in life? Unconsciously, he yearns for a new beginning in order to escape from the monotony of everyday life. At the same time, this very monotony offers him a sense of safety he does not wish to sacrifice entirely. His life still is quite comfortable after all. The confrontation with a nightmare having come true, a—seemingly—always energetic and active friend from his schooldays, shatter his image of himself as well as his expectations of his future.

Sabine and Helmut Halm, a German couple, like in the past eleven years, spends their holidays in a resort at lake Bodensee. Helmut is thrilled by the unspoiled countryside and passionately likes bird watching. Despite all the beauties of nature, “the most splendid thing about this vacation relationship was its annually increasing but totally detached familiarity” (Walser, *Runaway Horse* 6).

Familiarity instead of passion, love instead of infatuation, routine instead of butterflies in the stomach. What essentially might be regarded as signs of a healthy relationship suddenly feels like a restraining monotony, because the personification of a completely different lifestyle shows up. Klaus Buch, a friend from old school and college days, enters the quiet holidays of the couple, because this year he too spends his holidays there together with his wife Helene. In almost all respects, he is the exact opposite of Helmut. He presents himself as a decisive and successful winner who has achieved pretty much everything in life and now fully enjoys himself. Thereby, he shakes the quiet idyll of the Halms and stirs memories of their long-lost youth. His mere presence reminds Helmut of what he could have achieved in life, but did not due to his lack of energy and ambition. Klaus is a loud and extroverted character and he shows Helmut every single second how boring and devoid of meaning Helmut’s life has become. He awakens him from his lethargy, but this does not make him yearn for a new beginning in life as he is gripped by a feeling of deep desperation. Escaping from this existence devoid of meaning would have been possible, it may indeed still be possible, but he would have to sacrifice everything which has made his life so far this cozy and quiet. Is Klaus a role model for Helmut? Yes and no.

At first glance, the two men seem quite different. Helmut is married, he has two children and he is an established graduate secondary school teacher. Klaus Buch, on the other hand, works as a journalist, is divorced and lives together with the by far younger Helene. While the Buchs rush from one sporting activity to the next, the Halms prefer having a quiet day, reading or watching people from a street side café. These differences become even more obvious by the manner Walser

describes the clothing, the physique and the complexion of the skin of the two couples. The Buchs “appear erotically monopolizing and intimidating at the same time” (Bohn 152). Thereby they raise the fear within Helmut not to be able to fulfill the expectations of society concerning youthfulness, sportiness, strength, and sexual potency, the fear not to be able to keep up with Buch’s lifestyle. On the other hand, he does not even want to, at least most of the time, although at some moments he feels a kind of conflicting admiration for Klaus. His wife Sabine regards the other couple as a refreshing change, an attitude that only increases the unspoken fears of Helmut. An erotic tension is palpable, yet at the same time it reminds Helmut that his wife might take things into her own hands and start an affair with the so much more energetic and youthful Klaus. Distrust, jealousy, and a kind of frustration take hold of him. Klaus Buch fills the, until then, quiet everyday routine of the Halms with activities like a dinner of the two couples, a sailing tour, and hiking. What he sees as Buch’s hyperactivity unnerves Helmut, yet he does not dare to opt out in order to not lose face in front of the others and, above all, his wife. He gets pushed into a role he does not fit in, but he is afraid of appearing to be “an old bore” if he openly addresses the issue or even takes the consequences.

Finally, the novella reaches its climax in two scenes. The first one shows Klaus Buch breaking in a runaway horse. Courageous and forgetting about the risks involved, he simply jumps on the back of the animal and succeeds in forcing his will upon it. There too, the author conjures an interesting picture. Klaus corresponds to the image he wants to project. At the same time, he forces the horse into the constraints of its daily routine, of which the animal wanted to break out. Klaus shows courage bordering to recklessness, but in the end, it is he who prevents the horse from breaking out of the boredom of its existence. Trying to escape from the prison of everyday life, that is exactly what the lifestyle of the Buchs had stood for until then. By contrast, this is exactly Helmut’s greatest fear: the flight from his orderly routine that Klaus does not stop suggesting to him. Now, ironically, it is Klaus who reigns in the animal yearning for freedom. At that moment, Helmut is not yet conscious how symptomatic this scene is for the pitiful existence of his friend: “he was seen to grab the mane, and the next moment he was sitting astride it. The horse galloped off again. But Klaus kept his seat. A small, compact figure. As if part of the horse” (Walser, *Runaway Horse* 61). For the last time in the novella, Klaus is the shining hero. He reflects about his own situation and identifies with the horse: “You know, if there’s something I can identify with, it’s a runaway horse.

That farmer made the mistake of approaching the horse from the front and talking to it. You must never stand in the path of a runaway horse. It must have the feeling that its path remains unobstructed. Besides: You can't reason with a runaway horse" (62–63).

Klaus dreams about escaping, but he is unable to try it all by his own. An inner resistance, the part of him that breaks the horse, also prevents him to break out of his oppressive existence. Yet, at this point in the novella, no one grasps this parallel. The Buch's tissue of lies has not yet been uncovered. Even Helmut is impressed by what his friend has done. According to Volker Bohn, there is a connection to the letter Helmut has started writing after having met the Buchs for the first time during their holiday. He had written it in order to avert the nightmare of an affair and it contains the following words: "Yes, I am running away. I know. Whoever tries to stop me will..." (21). The letter never gets finished, however, because Helmut had written it in a way that "acquired a tone that made it impossible for him to send it" (21).

The runaway horse is the central symbol of the novella, one which even owes its name to it. It is the main symbol and leitmotiv of the whole story (see Kiesel 120). In the context of this thesis, it symbolizes the dream of men around fifty to regain their former energy and to take a chance to gain a new kind of freedom. Yet the horse also stands for the futility of this venture. Where should it escape to? Would it even be able to survive on its own after years and years of captivity? A short illusion of freedom, youthfulness, and the satisfaction of inner longing, but one that could never ever last for long.

A point worth noticing is that through the plot structure, Walser tempts the reader to misinterpret the symbol at first. In the arts, since antiquity, tamers of horses have represented heroes who, through their strength of will and their force overcome nature. In the moment of capturing the runaway horse, Klaus seems to be such a supreme hero, shaping his life according to his dreams. Only after his lies get uncovered, we realize that he is in fact a deeply insecure person, dreaming of starting anew, but always hesitating at the very last moment. The incarnation of the midlife crisis in its worst form is therefore not Helmut, but Klaus Buch himself. The extroverted man has chosen the quiet and timid Helmut to be his companion when they finally try to get away of it all. Klaus is capable of driving the horse back to its staples, but he is unable to ride it and head for new direction. What Klaus and the horse have in common is not so much their boundless yearning for freedom, but their incapability to shape their lives according to their wishes and ideals.

The second scene in which the plot culminates is the sailing tour in a stormy afternoon on lake Bodensee. The two men go sailing without their wives. For the first time, Klaus talks openly to Helmut about his hopes and his plans. He suggests to him to start a new life on the Bahamas, breaking off all bridges behind them: "If for once two men were to join forces, they would carry off a tremendous victory. If each of them remained alone, each would have to wangle his own miserable way through life" (Walser, *Runaway Horse* 80). This plan shows how much the two men still have in common. They are both "immature and wretched intellectuals to whom the only solution to any kind of trouble always seems to be flight (unreife und bemitleidenswerte Intellektuelle, für die als Lösung ihrer Schwierigkeiten immer nur die Flucht in Betracht kommt)" (Reich-Ranicki, *Entgegnungen* 187). In his exuberance, Klaus becomes more and more foolhardy and behaves like a "rodeo rider" (Walser, *Runaway Horse* 84) in the gathering storm. Trying ever more risky maneuvers, he puts himself and Helmut in danger. The situation escalates dramatically as water streams aboard. Helmut knocks the tiller out of Klaus's hands, they lose control of the boat and Klaus goes overboard. Helmut is able to save himself, but Klaus remains missing. Helmut is too overwhelmed by the situation to grasp the whole extent of what has happened. Slowly but steadily he realizes that his unloved friend has died.

After Klaus has disappeared, Helmut in a way takes over Klaus's role. In order to get to grips with what has happened, Helmut convinces Sabine to buy new jogging suits and bicycles, because he feels the need "to get moving again" (93). Just as the Halms want to go biking, Helene comes to visit them. Drinking Calvados and smoking, she tells them openly about her life with Klaus. Helene had been a student of music, but when she met Klaus, she had to choose between him and her studies. She admits Helmut and Sabine into her confidence and tells them, that she was never allowed to live her life as she had wanted to. Helene had given up everything for Klaus and ended up in complete isolation with him. Finally, the truth about Klaus comes to light: "He didn't have much of a life,' Hella said, 'it was just one long grind. Every day ten, twelve hours at the typewriter. [...] Everything he did was a terrible effort. That's why he tried to give everyone the impression that he didn't work at all [...] and then always the feeling that whatever he was doing was a fraud'" (98).

In his professional life, Klaus was unable to start anew and to live a life that would have satisfied him deep inside. As a result, he dreamt

of getting away from it all. He needed Helene as a confirmation that he was still up to the expectations of society, especially sexually, that he was not a failure, but still “he wasn’t the lowest form of dirt but a supersupersuperman” (100). Right in the middle of her confidences, Klaus turns up suddenly and leaves the Halms together with Helene, without saying another word to Helmut or Sabine.

This abrupt ending leaves many questions unanswered. We do not know what will become of Helmut and Klaus and we are left with no clue about what influence these events are going to have on Helmut and Sabine. Helmut wants to leave the holiday resort as quickly as possible and tries to convince Sabine by using a formula for the last time he had coined especially for her: “‘Oh Sabina. My one and only. Sabina,’ he said. ‘Don’t,’ she said. ‘You’re right,’ he said, ‘on the train, Sabina, on the train’” (107). It means that he is going to “stop” in the train, because in the train he starts to narrate the story. In other words, he gives up the *endless repetitions* in favor of one *single* look back, the final account (see Bohn 165). The novella ends with Helmut sitting in the train and writing down the story of Helmut and Sabine:

‘Now I’ll start,’ he said. ‘I’m sorry,’ he said, ‘but it’s just possible that I’ll be telling you all about this fellow Helmut, this woman Sabina.’ ‘Go ahead,’ she said, ‘I don’t believe I’ll believe all you say.’ ‘That would be the solution,’ he said. ‘So, here goes,’ he said. ‘It was like this: Suddenly Sabina pushed her way out of the tide of tourists surging along the promenade and headed for a little table that was still unoccupied’” (Walser, *Runaway Horse* 108–109).

The last sentence of the novella is a word-by-word repetition of the first one. By that, Helmut in a way seems to become the author of the story he starts telling, the author had written, and the reader has just finished reading (see Bohn 166).

Goethe’s *Wahlverwandschaften*: a motive or interpretive aberration?

Literary studies—or more precisely literary scholars—sometimes run the risk of overinterpreting literary texts through comparative literature reviews. The literature offers such an abundance of motifs and parallels that almost every storyline can be linked to an earlier work. However, the cognitive value of such parallels is questioned at the latest when it is no longer plausible to understand how the author was influenced

by such earlier works. Unfortunately, *Runaway Horse* could not escape such (over)interpretations.

In 1983, Waltraud Wiethölter used the name “Otto” in Walser’s novella to relate it to Goethe’s *Wahlverwandschaften* (1809). She believes that both works have structural as well as material similarities. Wiethölter compares the arrangement of the characters and events that appear in Goethe’s *Wahlverwandschaften* in the “parable speeches” of the fourth chapter in the manner of chemical divorce and union processes with Walser’s chess game metaphor (qtd. in Kiesel 143). The point to which she focuses the most is Otto: in Goethe’s *Wahlverwandschaften*, Otto is the child of the couple Eduard and Charlotte, but bears the features of the captain that Charlotte had thought of during the conception, and the eyes of Otilie, whom Eduard was in love with. Towards the end of the novel, in a moment of confusion, Otilie drops the child into a lake where it drowns. Wiethölter claims that the name Otto in Walser’s novella is more or less a conscious reminiscence of Goethe’s novel. On the other hand, she understands the use of the name “Otto” as a reference to describe *Runaway Horse* as a “novella of a novel (Novelle eines Romans)” (144), more precisely, as “contemporary amendment (zeitgemäße Novellierung)” (144–145) of *Wahlverwandschaften*, which accordingly takes on parodic features.

Wiethölter’s thesis sounds interesting, especially since the mutual attraction of the four people underlines this. Walser’s Helmut is drawn to Helene and Sabine to Klaus, which also reflects the lifestyle of the Halm couple. However, the parallels do not end here: Helmut’s quest for peace, loneliness and closeness to nature resembles in one form or another Edward and Charlotte’s seclusion in their castle. Last but not least, the restlessness and irritation of the Halms could also represent a literary reference to Goethe’s main protagonists and the appearance of the other pairs, the Buchs and the Hauptmanns or Otilies. The motive of *Wahlverwandschaften* is obvious, but the parallel to the dog’s name seems very daring. Walser, too, did not leave the assumption of *Wahlverwandschaften* piracy on its toes and flatly contested Wiethölter’s theses—from the imitation of *Wahlverwandschaften* to the allegation of their amendment and parody.

Her theory, although interesting, does not seem well grounded. She deserves the credit for referring to *Wahlverwandschaften* as a motive, but this does not mean that Walser actually parodied Goethe. The fateful link between Helmut and Klaus has something deeply human that does not necessarily require literary interpretation.

The constellation between these two fundamentally different characters, which are inspired by the desire to change their future, finds enough examples in everyday life. The only proof of Wiethölter's theory is and remains dog's name Otto in Walser's novel.

Philosophical motifs: Kierkegaard as a way out of a meaningless existence

Two philosophers are mentioned several times in *Runaway Horse*: Søren Kierkegaard and Friedrich Nietzsche, but it is a question what significance they have for the novella.

Nietzsche's *Also Sprach Zarathustra* is mentioned three times in connection with Helmut Halm and the fact that he had already read the book when he was fifteen (Walser, *Runaway Horse* 13). This repeated mention would only make it plausible to suspect any literary-philosophical influences. Walser himself said on the subject that instead of Nietzsche, any other youth reading of the protagonist could have been mentioned (qtd. in Kiesel 127–128). The narrative structure of the novella is also striking since it begins with the same sentence with which it ends: "Suddenly Sabina pushed her way out of the tide of tourist surging along the promenade and headed for a little table that was still unoccupied" (Walser, *Runaway Horse* 109). This could be an allusion to Nietzsche's "idea of eternal return," but it is easy to run into the risk of a literary "over-contextualization" that was already mentioned above. The novella *Runaway Horse* moves in a circle, its beginning and its end are identical. During the course of the novella, the wishes and dreams of Helmut Halm become more obvious, but they have by no means come any closer towards their realization. Therefore, the beginning and the end do not seem to me to be just an original element of style, but they reflect the hopelessness of the situation the protagonists face. The end of the novella remains open. It may well be that Helmut finally decides to free himself from his "incognito," but it may be as well that the "eternal hourglass of life" will continue to get turned over again and again. At the beginning of the novella, there are a few lines that should not be overlooked:

From time to time one comes across novellas in which certain persons expound opposing philosophies. A preferred ending is for one of these persons to convince the other. Thus, instead of the philosophy having to speak for itself, the reader is favored with the historical result that the other person has been

convinced. I regard it as a blessing that in this respect these papers afford no enlightenment. (Martin Walser, *Runaway Horse* epigraph page).⁷

This quotation from Kierkegaard's "Preface" to *Either/Or* at the beginning of Walser's book is certainly no coincidence because Kierkegaard is Walser's second big "love" after Kafka. Now, the question arises whether the confrontation between the antipodes Helmut and Klaus is just a juxtaposition of two forms of the midlife crisis, or whether further references to cultural history can be read out of them. Such interpretations always bear the risk to over contextualize a literary work. Following the concept of *l'art pour l'art*, it should be permitted to just let a work stand as it is. Still, there are some indications for a deeper link between the constellation of the main characters in *Runaway Horse* and the existentialist philosophy of Søren Kierkegaard who furthermore is cited repeatedly in the course of the novella.

Kierkegaard's existential analysis turns out to be useful in understanding Walser's novella if we recall the two concepts of aesthetical and ethical life:

To him who lives aesthetically applies the old saying, 'to be/or not to be', and the more he is allowed to live aesthetically, the more requirements his life makes, and if merely the least of these is not fulfilled, he is dead. He who lives ethically has always a way of escape when everything goes against him; when the storm broods over him so darkly that his neighbor cannot see him, he nevertheless has not perished, there is always a point he holds fast, and that is... his self (Kierkegaard 212).

We can interpret the two male protagonists as representatives of Kierkegaard's ways of life. Klaus Buch who finally becomes conscious of his desperation is in the role of the esthetic, whereas Helmut Halm is a melancholic and, in the end, repentant ethicist. Helmut is unsatisfied with his current existence. He is well aware that life should be more than doing a frustrating job and—during the holidays—always visits the same holiday resort and finds distraction in hobbies, which by themselves are mere distractions from his deep inertia. For many years, Helmut saw this even as an ideal to strive for, but now he slowly

⁷ Man trifft zuweilen auf Novellen, in denen bestimmte Personen entgegengesetzte Lebensanschauungen vortragen. Das endet dann gerne damit, daß der eine den andern überzeugt. Anstatt daß also die Anschauung für sich sprechen muß, wird der Leser mit dem historischen Ergebnis bereichert, daß der andre überzeugt worden ist. Ich sehe es für ein Glück an, daß in solcher Hinsicht diese Papiere eine Aufklärung nicht gewähren.

doubts whether life should not be more than this completely static leisureliness. Klaus, on the other hand, tries to escape from this feeling through hyperactivity—however, without success. It is not only due to Helmut's fear of failure that he refuses to imitate his former friend's lifestyle. He is far too mature a personality to be deluded by ever new adventures. Still, he does not reach Kierkegaard's level of ethical life, because he still has not drawn the necessary conclusions from his inner void in order to make the dramatic changes in his life necessary to reach this next and higher level. Helmut still sees some positive aspects in this emptiness. Although he is far closer to becoming an ethicist than Klaus, he is still caught in a kind of limbo which does not offer any stability or a way out. It is therefore almost unavoidable that not only his life, but the novella itself move in a circle (see the identical initial and last sentences mentioned above).

However, the question remains whether it is legitimate to label Walser's protagonists this explicitly with Kierkegaard's typologies of life. There still remain some inconsistencies. According to Kierkegaard, the individual develops ethically, he becomes that which he becomes; for even he allows the aesthetical within him to possess validity (which for him has not at all the same meaning as for the man who lives aesthetically) it is nevertheless dethroned (190). If we interpret, for example, Halm as an ethicist with regard to this philosophical concept, Halm's derisive turning away from society with all its superficial values still does not mean that he has found a new set of coordinates for a new beginning necessary in order to become a true ethicist (see Kiesel 131). This question remains unanswered. The only thing that perhaps speaks for the meaning of Kierkegaard are the above mentioned four lines at the beginning of the book. The two protagonists portray opposing ways of life and views, but none of them succeeds in convincing the other or granting enlightenment neither to each other nor to the reader.

Conclusion: On the way to new shores of life

Walser offers neither simple answers nor a *deus ex machina* for the crisis of meaning Helmut is facing. Instead, he describes two disoriented men who try two radically different strategies in order to find a way out of their midlife crisis. Imprisoned in a society striving for machine-like perfection, Helmut—like Klaus—has the impression that life is drifting past him. The contrary mechanisms by which they try to escape, reflect their different characters. The extroverted Klaus attempts

to provoke waves of emotion by ever-new activities and dangers. On his sailing tour with Helmut, he runs completely unnecessary risks, because only in the face of danger and confronted with nature's untamed wildness, he once again feels "alive." While sitting for hours on end in front of his typewriter, Helene later confesses, he was totally unable to feel what it meant to be living. Instead, he was only functioning as a respected—though deeply unhappy—member of society. Realizing his dream of starting anew on the Bahamas certainly would at first provide him with a rush of emotions.

Kierkegaard's aesthetics cannot run away from the existential narrowness of their lives, because wherever they might go, it will always accompany them on their travels. Helmut on the other hand is one step ahead on his way to become an ethicist. He has understood that it does not suffice to exhaust the mind through relentless bodily activity in order to fight the existential void of the midlife crisis. He therefore searches for a new meaning in life by reading and by enjoying the silence. Anyway, he, too has not yet reached his inner aim, he has not even clearly recognized it, which renders his search still more difficult. The accident of his unloved friend shakes him deeply, but it does not shatter the vicious circle of consciously living a life lacking a deeper meaning. Walser does not even attempt to offer us any way out of this dilemma. Yet this is precisely the beauty of the novella. It is impossible to overcome a crisis with a ready-made panacea; each and every one of us has to find his or her own individual way. Be it as it might, Walser has not just given us a wonderful example of the expressive power of literature.

Klaus Buch's hyperactivity turns out to be nothing more than a great delusion. While Helmut still struggles with himself in order to reach the freedom of a true ethicist, at the end of the novella he at least undertakes some interesting steps leading in this direction and pointing towards a solution. On the one hand, he himself suggests becoming more active, though this happens right after Buch's disappearance and might therefore be just a distraction to ease the pain of guilt. On the other hand, however, he moves in a direction that is one of the central themes of this paper: he starts coping with the events of those fateful five days by writing. Here, we find obvious parallels to *Montauk* by Max Frisch and *My life as a Man* by Philip Roth. The act of writing always holds a prominent place in these novels, but the hope of finding a new meaning is of different importance to the respective authors. Max, the protagonist of *Montauk*, sees writing as the ideal solution, while to Philip Roth's Tarnopol, it offers rather *Useful fiction* than a

path to deliverance. Walser leaves open what a role writing will play in coping with the terrible events of the few days just past. Yet the fact that Helmut leaves behind his former lethargy and takes a new path already underlines that his whole existence is about to change. Instead of fleeing aimlessly like the runaway horse into a new life without any perspective for the future, the difficult confrontation with his own limitations and with alternative ways of living provide him with an input to reflect and to become creative.

Runaway Horse may still offer to the reader a useful impulse for coping with problems and inner conflicts in life. The author leads us through a decisive section of the road ahead. By illustrating the monotony of the conventional lifestyles of the present, he prepares the reader to search for an individual way out of it.

WORKS CITED

- Bohn, Volker. "Ein genau geschlagener Zirkel. Über Ein fliehendes Pferd." *Martin Walser*. Ed. Klaus Siblewski. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. 150–168.
- Hage, Volker. "Die Verteidigung der Blindheit." *Der Spiegel* 19 July 2004: 136.
- Höbel, Wolfgang. "Ein Schlappschwanz sieht rot." *Der Spiegel* 8 January 2007. <<https://www.spiegel.de/spiegel/a-458270.html>>
- Jaques, Elliott. "Death and the mid-life crisis." *International Journal of Psychoanalysis* 46.4. (1965): 502–514.
- Kaes, Anton. "Porträt Martin Walser: Ein Gespräch Mit Anton Kaes." *The German Quarterly* 57.3 (1984): 432–449.
- Kierkegaard, Søren. *Either/Or*. Vol. 2. Trans. Walter Lowrie. London: Oxford University Press, 1944.
- Kiesel, Helmuth. "Deutungsansätze zu 'Ein fliehendes Pferd'." *Martin Walser: Ein fliehendes Pferd*. By Martin Walser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. 112–137.
- Lehr, Ursula. *Psychologie des Alterns*. Heidelberg: Quelle&Meyer, 1972.
- Magenau, Jörg. *Martin Walser: eine Biographie*. Hamburg: Rohwolt, 2005.
- Reich-Ranicki, Marcel. *Entgegnungen: zur deutschen Literatur der siebziger Jahre*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982.
- Reich-Ranicki, Marcel. *Martin Walser: aufsätze*. Zürich: Ammann, 1994.
- Reich-Ranicki, Marcel. "Jenseits der Literatur: Martin Walsers Roman 'Jenseits der Liebe'." *Literaturkritik* 6 June 2010. <<https://literaturkritik.de/id/14427>>
- Walser, Martin. "Sprache, sonst nichts." *Die Zeit* 30 October 1999. <https://www.zeit.de/1999/40/199940.sprache_.xml>
- Walser, Martin. *Runaway Horse*. Trans. Leila Vennewitz. New York: Holt; Rinehartand Winston, 1980.
- Walser, Martin. *Ein fliehendes Pferd*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002. 11–101.

Iskanje smisla in iluzija pobega: *Pobegli konj* Martina Walserja – novela o krizi srednjih let

Ključne besede: nemška književnost / Walser, Martin: *Bežeči konj* / kriza srednjih let / iskanje smisla

Članek analizira novelo *Runaway Horse* [Pobegli konj] (1977) Martina Walserja o krizi srednjih let. Opisuje iskanje smisla človeka v srednjih petdesetih letih, njegovo brezplodno eksistencialno ujetost in iluzijo o morebitnem begu iz tega brezna. Walser se je z novelo podal na široko polje filozofije, znotraj katerega raziskuje dvoumnost postmoderne eksistence in dvom v tradicionalni način življenja. Poleg tega je eden prvih pisateljev, ki se je na umetniški način lotil zelo kontroverzne teme – starostne krize in s tem povezanih izzivov, zlasti v času demografskih sprememb in »staranja družbe«. Vprašanje, ki se v noveli vztrajno zastavlja, je, kako živeti in kako ljubiti. Walser ne ponuja enostavnih odgovorov na vsa ta vprašanja, temveč izostruje težave, ki jih v vsakdanjem življenju le bežno zaznavamo, na najvišji literarni in filozofski ravni. Zato se zdijo njegovi liki tako verodostojni in zato je *Pobegli konj* tako očiten primer izrazne moči literature.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.112.2.09Walser M.
DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i3.11>

NAVODILA ZA AVTORJE

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

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

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

Naslovu razprave naj sledijo **ime in priimek, institucija, naslov, država, 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 izločeni 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.

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) 43.3 (2020)

Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost
Published by the Slovene Comparative Literature Association
https://ojs.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost/index

Glavni in odgovorni urednik *Editor:* Marijan Dović

Tehnični urednik *Technical Editor:* Blaž Zabel

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), Vladimír 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 3. novembra 2020. *Sent to print on 3 November 2020.*