

Primerjalna književnost

PKn (Ljubljana) 45.3 (2022)

RAZPRAVE / ARTICLES

Marko Juvan: **Kako misliti svetovno literaturo z njenega obrobja?**

Ponovna ocena

Sergej Valijev: **Prolog Sofoklovega *Filokleta***

Blaž Božič: **Platonov sod: o sinkretističnem motivu Platona-Diogena v
gazeli 17 osmanske pesnice Fitnat Hânım**

Neven Jovanović: **A Multiform YouTube Homeric Rhapsody from 2020**

Ana Jarc: **Identiteta neidentitete v znanstveni fantastiki**

Mirko Starčević: **Zvenska plast poezije in odskočnost ritma v pesniških
delih Gerarda Manleyja Hopkinsa**

Erika Primc: **Obračanje na Drugega v duhovni poeziji Jude Halevija in
Gorazda Kocijančiča**

Julie Rak: **Mediation, Then and Now: Ang Tharkay's *Sherpa* and
*Memoires d'un Sherpa***

Blerina Rogova Gaxha: **Literature as Testimony: The Poetics of Memory in
Poetry**

IN MEMORIAM

Darko Dolinar (1942–2022)

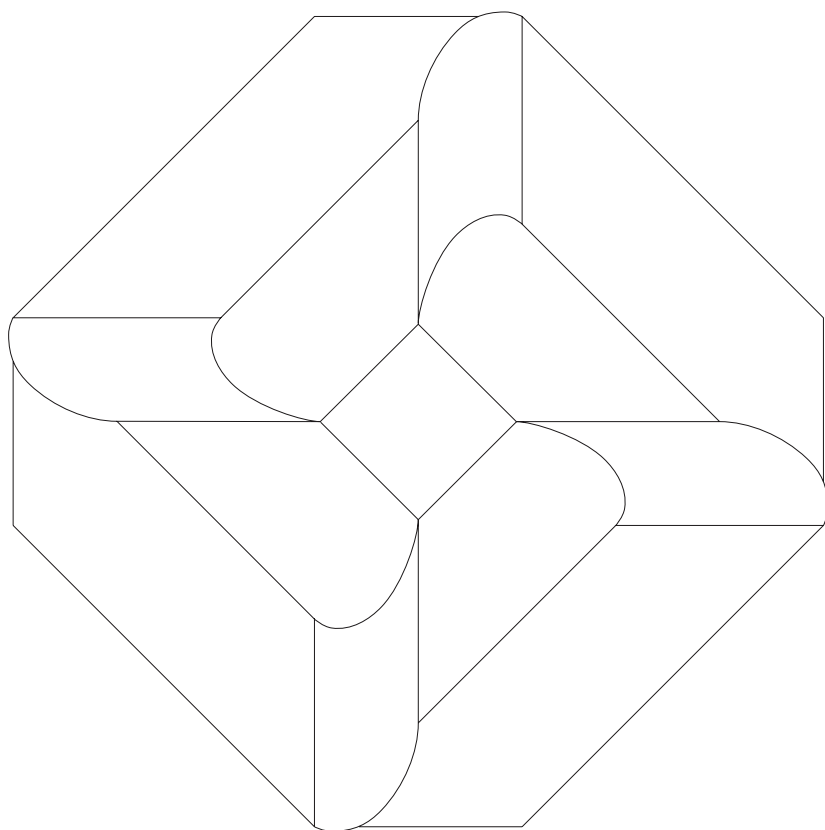
RAZPRAVE / ARTICLES

- 1 Marko Juvan: **Kako misliti svetovno literaturo z njenega obrobja?**
Ponovna ocena
- 19 Sergej Valijev: **Prolog Sofoklovega *Filokteta***
- 37 Blaž Božič: **Platonov sod: o sinkretističnem motivu Platona-Diogena v**
gazeli 17 osmanske pesnice Fiṭnat Ḥānım
- 53 Neven Jovanović: **A Multiform YouTube Homeric Rhapsody from 2020**
- 65 Ana Jarc: **Identiteta neidentitete v znanstveni fantastiki**
- 85 Mirko Starčević: **Zvenska plast poezije in odskočnost ritma v pesniških**
delih Gerarda Manleyja Hopkinsa
- 103 Erika Primc: **Obračanje na Drugega v duhovni poeziji Jude Halevija in**
Gorazda Kocijančiča
- 125 Julie Rak: **Mediation, Then and Now: Ang Tharkay's *Sherpa* and**
Memoires d'un Sherpa
- 145 Blerina Rogova Gaxha: **Literature as Testimony: The Poetics of Memory in**
Poetry

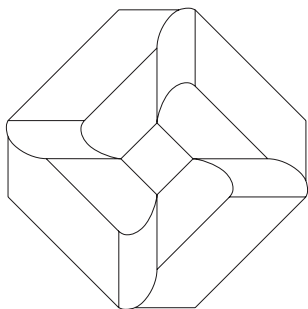
IN MEMORIAM

- 161 Marko Juvan: **V spomin dr. Darku Dolinarju (28. 4. 1942–4. 9. 2022)**

Primerjalna književnost



Razprave / *Articles*



Kako misliti svetovno književnost z njenega roba? Ponovna ocena

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

Svetovna literatura je pojmovno vzniknila v dobi industrijskega kapitalizma na začetku moderne globalizacije, ki je v 19. stoletju vzpostavila sistem tržno pogojenega obtoka besedil med jeziki in deželami. K zgodovinskosti pojma svetovne književnosti sodi tudi njena kanoničnost. V normativnem horizontu svetovne književnosti so akterji posameznega (nacionalnega) literarnega polja, posebej če je to periferno, dojemali svoj partikularni položaj v razmerju do domnevne univerzalnosti literarnega. Pascale Casanova in drugi teoretiki svetovne književnosti kot enega, a neenakopravnega sistema poudarjajo idejo konsekracije. Z njo metropola literarnemu izdelku z obrobja omogoči dostop do globalne estetske potrošnje. Čeprav ne moremo zanikati vodilne vloge metropol, ne gre podcenjevati manj vidnega »kapilarnega svetovljenja«, prek katerega dela s periferij svetovnega literarnega sistema po stranskih poteh pisateljsko-prevajalskega mreženja, butičnih založb ter literarnih festivalov in revij najdejo odziv v ožjih, poznavalskih krogih bralcev-ustvarjalcev onkraj meja svojega matičnega jezika in književnosti. Svetovni literarni sistem, določen z neenakostmi kapitalizma in globalizacije, je torej dominantna raven svetovne literature, a v njegovi senci delujejo druge ravni, na katerih se razmerja med centri in periferijami postavljajo drugače. Na to kažeta dva primera svetovljenja slovenskega modernizma: Florjan Lipuš in Tomaž Šalamun.

Ključne besede: svetovna književnost / literarni kanon / svetovni literarni sistem / posvetitev / kapilarno svetovljenje / Lipuš, Florijan / Handke, Peter / Šalamun, Tomaž

Zgodovinskost in kanoničnost svetovne književnosti

Na propedevtični ravni mora vsak nov teoretski obrat na novo postaviti osnovno vprašanje definicije svojega predmeta.¹ Enako velja za ponavljajoče se vprašanje: kaj je svetovna književnost? Kolikor vem, nanj še vedno ni jasnega odgovora, čeprav ga je Dionýz Ďurišin v naslovu svoje knjige zastavil v devetdesetih letih (prim. Domínguez), David Damrosch pa mu je – ne da bi slovaškega predhodnika že poznal – sledil z naslovom svoje razvpite monografije *What Is World Literature*. Iz kanonizirane »trojke« sodobnih raziskovalcev svetovne književnosti (Casanova, *The World*; Moretti; Damrosch, *What Is*) vendarle lahko izluščimo okvirno definicijo: svetovna književnost je sistem, ki z interakcijo med posameznimi literarnimi polji in s prevajanjem ustvarja kanale za transnacionalni obtok literarnih del, katerih recepcija in kulturni vpliv postane trajno vpeta v literature in jezike zunaj njihovih domačih okolij.

Pod vtisom aktualnih diskusij, zaznamovanih z globalizacijo, pa svetovne književnosti ne gre poenostavljeno sploščiti v prezentistično podobo sodobne globalne književnosti, v kateri založniški konglomerati distribuirajo uspešnice, prevedene v svetovne jezike. Takšni predstavi nasprotujejo že Goethejevi zasnutki tega pojma v dvajsetih letih 19. stoletja (prim. npr. Goethe, »Appendix«; »Some Passages«), njegovi znameniti pogovori z Eckermannom (Eckermann 249–251) ter Marxov in Engelsov *Komunistični manifest* iz leta 1848 (Marx in Engels 99–100). Ko so vpeljevali idejo svetovne literature, so si jo namreč vsi predstavljali kot epoho, ki je šele v nastajanju, njeno novost pa videli v okrepljeni, pospešeni in globalni interakciji med jeziki in literaturami. Medtem ko je Goethe svoj ideal duhovne izmenjave ter medsebojnega razumevanja kultur prek književnega obtoka v prihajajoči dobi idealistično utemeljil na tih predpostavki o središčnosti evropskega antično-klasičnega estetskega izročila, sta Marx in Engels evrocentrizem te dobe materialistično razkrila na ravneh gospodarske baze, ki s kapitalističnim proizvodnim načinom zahteva širitev čez meje nacionalne ekonomije, in ideološke nadstavbe, to je globalni širitvi meščanske podobe sveta kot orkestraciji gospodarske ekspanzije Zahoda. Svetovna književnost torej ni današnja globalna literatura. Je namreč zgodovinska kategorija – kot pojem in kot realnost, ki jo ta pojem označuje.

¹ Prispevek je avtorjev prirejeni samopreved plenarnega predavanja, ki ga je imel na 23. kongresu Mednarodne zveze za primerjalno književnost (ICLA/AILC) 25. julija 2022 v Tbilisiju. Predavanje je povzelo, razvilo in dopolnilo nekaj glavnih argumentov avtorjeve monografije *Worlding a Peripheral Literature* (Palgrave Macmillan, 2019).

Goethejeva kozmopolitska zamisel o svetovni književnosti kot obči dobrini človeštva je nastala iz posebnega položaja in trenutka v meddržavni strukturi novoveškega svetovnega-sistema. V širšo evropsko javnost je prišla po napoleonskih vojnah, in to iz nepovezanih, napol obrobni nemških dežel, ki so se v primerjavi z italijansko, špansko, francosko in britansko književnostjo počutile zamudniško. Kot kaže znamenita Goethejeva napoved iz pogovora z Eckermannom,² se je izraz »svetovna književnost« (*Weltliteratur*) po vzoru pojma svetovne zgodovine oblikoval kot antiteza »nacionalni književnosti« (*Nationalliteratur*), izrazu, vpeljanemu le nekaj desetletij prej. V svoji izvorni opredelitvi se izraz potemtakem nanaša na dobo industrijskega kapitalizma in začetka moderne globalizacije, ko so se ustvarile razmere za nastanek tržno podprtega sistema intenziviranega kroženja besedil med jeziki in deželami. Takšna svetovna literarna interakcija med jeziki, narodi in civilizacijami je po Goethejevem prepričanju ponudila priložnost mednarodne uveljavitve tudi (pol)obrobnim, dozdevno zamudniškim književnostim, kakršna je bila nemška.

Zaradi zahodnega estetskega diskurza, ki je kot prvina meščanske ideologije podpiral proces oblikovanja svetovnega literarnega sistema, so bila v dolgem 19. stoletju potujoča dela (izvirna ali prevedena), ki so se zdela umetniška, obravnavana kot literarna, ne glede na njihov izvor ali primarno funkcijo. Goethejeve metafore, ki primerjajo mednarodni literarni promet s svetovnim trgom, so simptomatične, prav tako Marxova in Engelsova dobesedna vzporednica med svetovno literaturo in globalno širitvijo kapitalističnega produkcijskega načina (prim. Cheah 63–65). Omenjene povezave med literaturo in ekonomijo nakazujejo, da je metadiskurz o svetovni literaturi od Goetheja naprej osmišljaj in celo programiral novo družbenozgodovinsko realnost, v kateri je literatura zakročila prek etničnih, jezikovnih in kulturnih meja bolj množično kot kadar koli prej. Intenzivno kroženje se je razvilo pod globalno prevlado zahodnih književnosti, ki so jo omogočili kolonialna oziroma imperialistična ekspanzija industrijskega kapitalizma, vzpon tiskarske kulture, liberalizacija cenzure in vse večji delež prevodov v celotni literarni produkciji.

Ne glede na mednarodni literarni obtok, ki v zadnjih letih priteguje pozornost literarne vede kot posledica njene izpostavljenosti diskurzu globalizacije (Gupta 123–148; Juvan, »Posvetnost svetovne« 1–4), zgodovinskost svetovne književnosti predpostavlja tudi njeno latentno

² »Nacionalna literatura zdaj ne pomeni več veliko, na vrsti je doba svetovne literature in vsakdo mora zdaj prispevati, da se ta doba pospeši.« (Eckermann 251)

ali manifestno kanoničnost, to je vzornost, namenjeno posnemanju: »Svetovna književnost ni in ne more biti konglomerat knjig, ki naključno na široko krožijo po mednarodnem knjižnem trgu, kakor tudi niso knjige na seznamu uspešnic, ki jih promovirajo izdajatelji in mediji za komercialni profit ali iz ideološkega interesa. Svetovna literatura je integrirani korpus kanoničnih del literarnih tradicij sveta.« (Zhang 123). Res je sicer, da sta ideja in praksa svetovne književnosti delno posledici spremenljive uspešnosti besedil na svetovnem tržišču. Vendar pa svetovna književnost od Goetheja naprej poleg tega uteleša univerzalni standard literarne vrednosti. Poleg izrazov kanon in klasika, ki sta grškega oziroma latinskega izvora in sta od antike naprej neločljiva od ideje spiska vzornih del, namenjenega pouku in vzgoji, so se delno ekvivalentni pojmi pojavljali tudi zunaj Evrope in Zahoda, denimo *jing* in *sūtra* (Zhang 120–121).³ Svetovni kanon ima bodisi obliko zamišljenega olimpskega prostora del, ki presegajo svoj kraj in čas, bodisi meri na hiperkanoničen repertoar dejanskih del, ki so dosegla mednarodno priznanje, ker naj bi zastopala občečloveške (estetske) vrednote (prim. Damrosch, »World Literature«; Carravetta; Kirby).

Kanonična funkcija svetovne književnosti je v Evropi po razsvetljenstvu spremljala nastajanje modernih nacionalnih književnosti, saj so te prek nje reflektirale, snovale in modificirale svojo notranjo strukturo, vrednost in kanon, zlasti s primerjanjem svojih t. i. nacionalnih pesnikov z mednarodnim literarnim Olimpom (prim. Nemoianu). Individualnost so mlade literature uveljavljale tako, da so si v nastajajočem svetovnem literarnem prostoru prizadevale najti ustrezno mesto (bodisi imaginarno ali dejansko), zlasti v razmerju do sosednjih, regionalno pomembnih ali hegemonih literatur.

Svetovni literarni proces vključuje nenehno preoblikovanje globaliziranega repertoarja velikih del in njegove divergentne vpise v posamezne literarne sisteme, a obenem presega variantnost, saj se njegove usedline reproducirajo v transnacionalnem kulturnem spominu. Poleg Damroschevega kriterija za delo svetovne književnosti, to je aktivne prisotnosti dela v (večjih) tujih literaturah (Damrosch, *What Is*

³ »Kitajska beseda *jing* je v 4. stoletju pr. n. št. označevala manjše število izbranih knjig, primernih za uk in vzgojo. Izvor izraza je povezan s svilnato vezavo, podobno kot beseda *sūtra* v sanskrtu. *Jing* je bil prvotno izraz za vse knjige, šele potem se je nanašal na knjige, vredne posebnega spoštovanja. Sanskrtška beseda *sūtra* izvira etimološko iz glagola *siv* v pomenu ‚šivati, vdevati nit, zvezati‘ [podobno kot slovenska beseda *zvezek*, op. M. J.]. *Jing* je primerljiva z besedo »biblija«, iz grške *ta biblia* (‚knjige‘). Čeprav se besede *kanon*, *klasika*, *jing* in *sūtra* etimološko razlikujejo, se vse nanašajo na izbor najboljših knjig, pomembnih za posamezno tradicijo.« (Zhang 119)

4, 15), sta zato enako pomembna tudi njegovo mnemonično trajanje in normativna vrednost. Hiperkanoničnih del se je treba spominjati po vsem svetu, kar predpostavlja njihovo trajno reprodukcijo v različnih literarnih poljih, še posebej hegemonih, na primer z desetletji zaporednih knjižnih izdaj, z uvrstitvijo v niz antologij, z ekranizacijami ali prenosi v druge umetnostne zvrsti, s trajnim statusom kulturne reference oziroma predmeta preučevanja in s trdoživostjo v učnih načrtih srednjih in visokih šol.

Če povzamemo, svetovna književnost – kot proces medjezikovnega kroženja in hiperkanonična struktura kulturnega spomina – vzpostavlja normativni horizont, na katerem akterji nekega literarnega polja dojemajo strukturo in položaj svoje produkcije. Hkrati izbor fragmentov svetovne književnosti, udomačenih s prevodi, priredbami, znanstvenimi komentarji in poučevanjem v posameznem jeziku in literaturi, tvori estetsko komenzurabilni mozaik, ki v posamezni literarni kulturi predstavlja inkomenzurabilnost planetarne prostorsko-časovne drugosti. Emily Apter poudarja, da globalni hiperkanon lokalno specifična dela spremeni v razstavne predmete estetskega muzeja (Apter, *Against* 320–329).

Ni alternative (za svetovno hegemonijo) – ali pač?

Multikulturni humanizem, tekstualizem in liberalni kozmopolitizem so sicer prepričani, da se besedila v svetovnem prostoru danes lahko prosto gibljejo, stopajo v enakopravni dialog in dosegajo univerzalni pomen ne glede na njihov izvor, omejitve ekonomskega in političnega sistema ter mehanizme mednarodnega založništva. Toda Pascale Casanova in Franco Moretti sta že pred več kot dvajsetimi leti dokazala, da je svetovni literarni sistem oziroma prostor, ki se je razvijal od konca 18. stoletja do danes, institucionaliziral kanale za neizravnano menjavo med neenakopravnimi literaturami (Casanova, *The World*; Moretti, 7–40).⁴ Kot takšen sistem je svetovna književnost segment literarne proizvodnje, mediacije in potrošnje, ki je naddoločen z ekonomsko,

⁴ O tem na podlagi teorij svetovnih-sistemov ekonomije (Wallerstein), literature (Moretti; Casanova, *The World*) in prevajanja (Heilbron) ter koncepta »kombiniranega in neenakomernega razvoja« (Deckard idr.), katerih skupni imenovalec je opozicija med centrom in periferijo podrobneje v članku Juvan, »Posvetnost svetovne« 4–7. Tu je dozdevno estetska razlika med inovativnim, izvozniškim in vplivnim centrom ter kompromisno, uvozniško in odvisno periferijo razložena kot transformacija ekonomsko-politične neenakosti znotraj svetovnega-sistema kapitalizma.

politično in jezikovno-kulturno neenakostjo med položaji v tržno usmerjenem globalnem obtoku literarnih del. Očitne asimetrije med središči in obrobji na tej ravni svetovne literature so strukturno (ne pa tudi geografsko) analogne Wallersteinovi ekonomski delitvi na jedrne, polperiferne in periferne države svetovnega kapitalizma. Mednarodni knjižni trg (prim. Steiner) in svetovni sistem prevajanja (Heilbron) sta posrednika med globalno ekonomijo in svetovno literaturo. Razmerje med hegemonističnim centrom in odvisno periferijo je reverzibilno in prehodno: vsak center je bil nekoč periferija, center se lahko spremeni v periferijo in obratno, periferija lahko postane (pod)center.

Spoznanje o neenakosti in hegemoniji v svetovnem literarnem sistemu je vodilo v tesnobno nelagodje, ki se je sprostilo v kritiki. Ta izvira zlasti iz intelektualne perspektive, ki poskuša misliti in govoriti v imenu obrobnih in podrejenih. Privrženci postkolonializma so Casanovi in Morettiju očitali, da njuno materialistično nasprotje med centrom in periferijo teritorializira odnose med književnostmi, jih reducira na kulturni trg in difuzionizem. Zaradi te notorične dihotomije naj bi bili avtorji iz odvisnih okolij obsojeni na zapoznelo posnemanje in oropani avtentičnosti. Kritični glasovi so se dvignili celo proti Damroschevemu idealističnemu razumevanju svetovne literature (Damrosch, *What Is* 15, 283–300). Njegova razlaga izkušnje tujega literarnega dela, v kateri estetski način branja anestezira politično-kulturno drugačnost besedila, da bi ga preobrazila v medij za bralčevo samorefleksijo, konec koncev izvaža zahodni estetski diskurz kot splošno veljavni model literarnosti. Povsem drugačne družbene modalitete jezikovnih praks tretjega sveta so se prek svetovne književnosti prisiljene prilagoditi zahodnemu pojmovanju besedne umetnosti in temu, kar Arjun Appadurai imenuje »evrokronologija« (Appadurai 30; prim. Prendergast 6; Apter, *Against* 57–69).

Kot alternativa binomu center/periferija so vzniknile mnogovrstne težnje, od pluraliziranja in decentraliziranja svetovne literature do afirmiranja periferije. Pluralizem na sledi eseja čikaškega anglista Richarda Moultona iz leta 1911 zatrjuje, da enotne svetovne literature ni, ker je vedno že perspektivizirana (prim. Juvan, *Prešernovska* 50–52; Lawall). Nacionalne literature s svojimi prevajalskimi repertoarji in kanoni si iz nje prikrojijo vsaka svojo različico. Perspektivizem svetovni literaturi pripisuje pluralnost ne le kot pojavu, temveč tudi kot pojmu. Ilya Klinger trdi, da so koncepti svetovne književnosti »geopolitično ali 'semiosferično' pogojeni« in nakazuje, da teorija svetovnega literarnega sistema – s poudarkom na zahodni kulturni industriji – izhaja iz Morettijeve akademske lokacije v Združenih državah (Klinger 259–263). Druga

možnost, na katero opozarja Kliger, je »drugosvetni ali (pol)periferni pogled na svetovno literaturo« (259), kot je semiotika Jurija Lotmana, ki se osredotoča na nagnjenost periferije k inovacijam. Dionýz Āurišin, pionir teorije svetovne književnosti, je še en primer pogleda z roba drugega sveta. Drugače od Casanove ali Morettija Āurišin medliterarnih odnosov ne omejuje na mednarodni ali gospodarski boj. Namesto tega v ospredje postavlja kulturno komplementarnost znotraj medliterarnih skupnosti srednje Evrope, slovanskih narodov, Sredozemlja ali nekdanje Jugoslavije (Āurišin 160–172). Namesto da bi se pritoževal nad zaostajanjem za središčem, poudarja neenakomeren in pospešen razvoj manjših književnosti (179–183). Kot protistrup proti vplivu predlaga dialoško pojmovanje ustvarjalne recepcije metropolitanskih vzorcev (93–95).

Takšna opažanja napeljujejo k ponovni oceni vloge periferij, s katero bi lahko odpravili odvisniško travmo zapoznelega posnemanja. Dominantne književnosti se lahko prenavljajo ne le zaradi notranje dinamike interferenc med svojimi središči, v katerih *mainstream* okosteneva v redundanci, in manj predvidljivimi obrobji, viri informativnosti, temveč tudi zaradi črpanja iz svetovno obrobnejših kultur. O tem pričajo že »začasni podcentri« (Thomsen 33–60), kot sta evropsko odmevna Skandinavija ali Dunaj ob koncu 19. stoletja, pa tudi mednarodni uspeh nordijskih balad in sag, južnoslovanskih ljudskih pesmi, japonskih haikujev, latinskoameriškega magičnega realizma ali postkolonialnih literatur, ki so modernosti dale nove oblike, potem ko sta se upehala globalni modernizem in postmodernizem. Podobno kakor veliki zahodni muzeji so se metropolitanski repertoarji prenavljali s prisvajanjem kulturne dediščine kultur tretjega sveta, s privabljanjem izjemnih avtorjev iz »eksoetičnih« okolij in z asimilacijo oddaljenih poetik.

Nasprotno pa Casanova (*The World* 22–23, 115–157; »Consecration«), Gisèle Sapiro, Sarah Brouillete ter Stefan Helgesson in Pieter Vermeulen (»Introduction«) z dobrimi argumenti vztrajajo, da je globalni vpliv obrobnega dela vendarle v rokah metropolitanskih posvečevalcev. Konsekracija takšnega dela prek prevodov pri založbenih multinacionalkah, slavni nagrad ali pohvalnih besed mednarodnih zvezd umetnosti in humanistike brez dvoma odpira vrata v svet. Metropolita se ogreje za prispevek z roba, če se ji zdi *au courant* z njenim čutom sodobnosti, a obenem prežet z drugačnostjo. V tej perspektivi so se raziskave svetovne književnosti nedavno začele bolj sistematično ukvarjati z mednarodnim uveljavljanjem perifernih literatur (na primer serija založbe Bloomsbury »Literatura kot svetovna književnost«, ki jo ureja Thomas O. Beebee) in razmišljati o dejavnikih medijskega

zanimanja za literarno izkušnjo obrobja, na primer za slovanske književnosti (Hitzke in Finkelstein).

Načeloma lahko manjše književnosti vstopijo v svet le s prevodi in metadiskurzi o njih (prim. Roig-Sanz in Meylaerts). Na strani ponudbe (Vimr) je njihov prevod odvisen od nacionalnih promocijskih strategij in subvencij (prim. Hellewell), mednarodnega povezovanja avtorjev, prepoznavnosti na mednarodnih knjižnih sejmih ali festivalih, svetovne medijske pokritosti in prestižnih literarnih nagrad. Na strani povpraševanja je zanimanja za svetovno prisotnost periferije veliko manj. Raziskave pa so pokazale, da imajo odločilno vlogo majhni, specializirani založniki s polperiferije in iz regionalnih središč (Messner). Ti se zaradi podpore izdaj z javnimi subvencijami lahko zanesejo na svoj simbolni kapital; od dobička je pomembnejši butični ugled založbe. Veliki mednarodni založniki, ki na koncu odločajo o svetovni distribuciji perifernih del, so ta dela navadno pripravljene izdati, potem ko se z njimi preizkusijo manjši izdajatelji. Čeprav obstaja predvidljivo povpraševanje po svetovno znanih avtorjih glede na diferencirane bralne potrebe (od preproste želje po razvedrilu do hipsterskega samopotrjevanja v zadnjih krikih globalne mode), je za produkcijo, ki je mednarodno občinstvo sploh še ne pozna, trg šele treba ustvariti. Pri tem se velike založbe zanašajo na tržne niše (Apter, *The Translation* 97–100), ki jih poskušajo izkoristiti tako, da oglašujejo neznanu z znanim. Tako je mednarodno neznan avtor zapakiran s pentljo kakšne svetovne zvezde (denimo avtor A kot »slovenski Kundera«), uvrščen v konjunkturni slog ali žanr (delo B kot prispevek k »postjugoslovanski literaturi«, delo C kot slovenski primer »nordijske kriminalke«) ali postavljen v kontekst vroče medijske teme (delo D kot »pričevanje o balkanskih vojnah«).

Nasprotovanje evropocentričnemu difuzionizmu in dihotomiji center/periferija je poleg afirmacije periferije vodilo k poudarjanju neposrednih medliterarnih stikov med obrobji. Pier Paolo Frassinelli in David Watson na primer ugotavljata, da literarni promet med regijami okrog Indijskega oceana ne kroži le prek globalnih središč, temveč tudi prek neposrednih izmenjav (Frassinelli in Watson 206). Resda nima smisla zanikati, da valovi, ki izvirajo iz jeder, oblikujejo globalno fiziognomijo literature, a regionalna kulturna razvodja in kapilarna osmoza nimajo nič manj pomembne vloge pri strukturiranju svetovne književnosti.

Posvetitev in kapilarno svetovljenje

Bourdieujev pojem konsekracije ali posvetitve je v preučevanje svetovnega literarnega prostora prenesla Pascale Casanova. Mednarodno priznani pisatelj ali kritik, globalni založnik ali svetovno znana nagrada po tej konceptiji posveti literarni izdelek z obrobja, ki se pojavi na svetovnem prizorišču, tako da vanj vloži svoj kulturni kapital (Casanova, *The World* 115, 126–146, 277). Šele ko je delo prevedeno v svetovni jezik, izdano pri mednarodnem založniku in pohvaljeno s strani prestižne »bršljanske lige« pisateljev, kritikov ali filmskih ustvarjalcev, se zgodi prava posvetitev ali konsekracija. Posvetitev torej odpre vrata v svetovno literaturo. V nasprotju s prvotnim verskim pomenom tega izraza, posvetitev v književnosti ni dokončna in »večna«, čeprav se zdi, da jo teoretiki razumejo tako. Nasprotno, vedno je časovno in prostorsko omejena in zahteva nenehno podkrepljevanje, vse dokler se umetniško delo ne uvrsti v »transhistorični« hiperkanon svetovne književnosti.

Primer tega je Handkejeva posvetitev koroškega pisatelja Florjana Lipuša (r. 1937). Lipuš, predstavnik slovenske narodne manjšine v Avstriji, je svoj prvi roman *Zmote dijaka Tjaža* izdal leta 1972 pri Založbi Obzorja v Sloveniji, takrat eni od šestih republik Socialistične federativne republike Jugoslavije. Naslov aludira na avstrijskega modernista Roberta Musila, čigar prvi roman, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (*Zablode gojenca Törlessa*, 1906), je psihološka pripoved o spolnosti, homoerotiki, dominaciji, deviantnem vedenju in čustveno-refleksivnih ambivalencah mladostnikov iz premožnih družin, dijakov nekega avstro-ogrskega internata.⁵

Prek pripovedne aluzije na Musila Lipuš obravnava antagonizem med mladostniško spolnostjo in represivnostjo totalne institucije. Drugače od predloge si za glavnega junaka zgodbe o odraščanju v internatu izbere mladeniča iz nižjega družbenega sloja (revnega kmetstva) in slovenske narodne manjšine. V primerjavi s homoerotično transgresivnostjo Musilovih likov je spolnost Lipuševega mladeniča v mejah »normalnega«, a za njegovo zaostalo okolico ni nič manj škandalozna. Lipuš poudarja konflikt med katoliško moralno in uporom erotično prebujenega mladostnika. Mladi Tjaž se s svojo subverzivno energijo bori proti vseprisotnemu simbolnemu nasilju reakcionarnega provincializma in malomeščanske potrošniške družbe. V nasprotju z

⁵ Roman Roberta Musila, ki se je skoraj šestdeset let pred Lipušem prav tako rodil na Koroškem (1880), je v prevodu in s spremno besedo Darka Dolinarja izšel leta 1971, leto pred izidom Lipuševega *Tjaža*, v prestižni zbirki Sto romanov.

Musilovim *findesièclouskim* realizmom Lipuševe pripoved seže v področje modernistične satire in groteskno fantastičnega, saj se Tjaž upira internatu in širšemu družbenemu okolju z magično sposobnostjo, podobno kot Grassov večni otrok Oskar iz romana *Die Blechtrommel* (*Pločevinasti boben*, 1959). Tjaž se je kot otrok pred očetovim tepežem branil s praskanjem. Kasneje dobi njegovo praskanje fantastične razsežnosti, saj z njim dekonstruira materialne ikone simbolnega nasilja ozkosrčnega podeželskega katoliškega miljeja. Lipuševe pisava nadomešča Musilovo psihološko introspekcijo in esejistiko z dolgimi ritmičnimi valovi ritualiziranega pesniško-eksperimentalnega jezika, prepredenega z dialektizmi, arhaizmi in neologizmi ter nabitega z jedko ironijo in ostro družbeno satiro. Zaradi svojega sloga, ki strukturira prozni diskurz po logiki poezije, Lipuš z *Zmotami dijaka Tjaža* in ostalimi romani sodi med semiotično nasičena, lokalno specifična besedila, ki jih je težko brati in prevajati.

In vendar se je po spletu nenaključnih naključij poznejši nobelovec Peter Handke – hkrati klasik, *enfant terrible* in medijska zvezda sodobne nemške književnosti – po vrnitvi iz sveta v Avstrijo leta 1979 začel učiti slovenščine prav z branjem skoraj neznanega Lipuševega romana.⁶ S pomočjo Helge Mračnikar, svoje profesorice slovenščine, se je prebijal skozi Lipušev gosti jezik. Do konca leta 1980 je dokončal prevod, hkrati pa je pisal svoja izvirna dela. Istega leta je Handke objavil prvo poglavje prevoda v literarni reviji *Manuskripte*. Na podlagi pogodbe s salzburško založbo Residenz-Verlag je leta 1981 izšel njegov celoten prevod pod naslovom *Der Zögling Tjaž*.

Malo znani roman pisatelja slovenske narodne manjšine v Avstriji, ki je bila v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja pod povečanim pritiskom nemških nacionalističnih rojakov,⁷ je tako preko Handkejevega nemškega prevoda v osrednjeavstrijski in nato nemški založbi dosegel širši nemški jezikovni prostor (*Tjaž* je leta 1984 izšel pri založbi Suhrkamp). Handke, ki je v svojem življenju večkrat živel v Parizu, je Lipušu pomagal tudi pri izidu francoskega prevoda romana z naslovom *L'Élève Tjaž* pri pariški založbi Gallimard leta 1987 (v prestižni zbirki svetovne literature Du monde entier). Po več izdajah tega romana v slovenščini in nemščini sta izšla še italijanski (2011) in angleški prevod (2013).⁸

⁶ O genezi Handkejevega prevoda Lipuša prim. *Der Zögling Tjaž*.

⁷ V letih 1970–72 so bili koroški Slovenci izpostavljeni tako imenovanemu *Ortstafelsturmu*, agresivnim napadom na dvojezične nemško-slovenske krajevne table in javne napise.

⁸ Handke, sicer znan kot prevajalec iz stare grščine, angleščine in francoščine, je prevajal tudi druge koroške slovenske avtorje, na primer pesnika Gustava Januša.

Peter Handke, ki si je kot modernistični kritik hegemonističnih jezikovno-mentalnih konvencij utrl pot do mednarodne slave s provokativnim nastopom na gostujočem branju znamenite nemške Gruppe 47 na Univerzi Princeton leta 1966, je tako postal vidni posvečevalec Lipuša, dotlej priznanega le v slovenskem literarnem establišmentu. A periferni Lipuš ni naključno naletel na osrednjega Handkeja. V svoji osebni krizi se je Handke lotil raziskovanja zgodovine lastne obrobnosti, da bi se uprl temu, kar je dojemal kot prevladujočo nemško-avstrijsko in meščansko miselnost (v tem je soroden Thomasu Bernhardu in Elfriede Jelinek).

Handke, rojen leta 1942 na Koroškem, nedaleč od svojega starejšega rojaka Lipuša, je bil po materini strani slovenskega rodu. Slovenski jezik je izkusil v otroštvu in mladosti in se vedno znova spominjal svoje matere kot navdihujočega vira svojih zgodb in sanjskih razpoloženj – od avtobiografskega romana *Wunschloses Unglück* iz leta 1972 (*Žalost onkraj sanj: življenjska zgodba*) do Nobelovega predavanja leta 2019. Poleg tega je Handke v svojih delih, od romana *Die Wiederholung (Ponovitev)* iz leta 1986 do *Immer noch Sturm (Še vedno vihar, 2010)*, igre o slovenskem partizanskem odporu proti nacistom, vključil elemente slovenščine, da bi obravnaval manjšinsko razsežnost svoje identitete. Handkejevo manjšinsko identiteto je oblikovala dvojna travma: na eni strani nacionalsocializem, ki je izvajal skorajda genocidno nasilje nad slovensko skupnostjo na avstrijskem Koroškem, ta pa se je nacizmu uprla s partizanskim gibanjem; in na drugi strani samomor njegove matere, ki je izstopala iz konvencionalnih okvirov in se ni prilagodila povprečnemu okolju. Čeprav Handke Lipuša ni osebno poznal, ko je začel prevajati njegov roman, se je pozneje izkazalo, da je na oba vplivala izkušnja obiskovanja iste izobraževalne ustanove, Katoliško-humanistične gimnazije v gradu na Plešivcu (Tanzenberg) na Koroškem. Lipuš je bil dijak tega internata nekaj let pred Handkejem in oba sta pisala že v njem in o njem.

V svojem Nobelovem predavanju je Handke nostalgичno obudil svoj estetizirani spomin na slovenščino, pozabljeno materinščino v morju nemščine, jezika njegovega mednarodnega preboja. Poleg slovenske toponomastike citira slovensko molitev, litanijo, ki mu je s sanjsko blagozvočnostjo ostala v spominu iz otroštva:

Najzgodnejša nihanja in slast pa niso prišli iz umetnosti; kar me je kot otroka skozinsko vznemirilo in navdušilo, so bile slovensko-slovanske nabožne litanije, ki sem jih slišal pod romanskimi oboki cerkve v bližini rojstne Stare vasi. In ti monotoni in obenem, oh, tako melodični klici, usmerjeni v nebo, me

pri sedeminsedemdesetih še vedno burijo in oživljajo. Ubirajo strune, ki spremljajo mojo nadaljnjo pisateljsko pot ... kot v čudovito dolgih *Lavretanskih litanijah Matere Božje* ..., ki jih bom tukaj nekaj citiral in jih namenoma pustil neprevedene, z izjemo ponovljenega odgovora »Prosi za nas«:

Mati Stvarnikova – prosi za nas

Mati Odrešenikova – prosi za nas

Sedež modrosti – prosi za nas

Začetek našega veselja – prosi za nas

Posoda duhovna – prosi za nas ...

Zgodnja danica – prosi za nas (Handke)

Toda kljub Handkejevi pomoči, številnim literarnim in državnim nagradam (tudi najpomembnejši avstrijski), bogati sekundarni literaturi o njem v nemščini in slovenščini ter prevodom v angleščino, francoščino in italijanščino je Lipuševa posvetitev še vedno nedokončan projekt. Njegova prevodna dela čakajo na nove izdaje in ponatise, na večjo pozornost svetovnih medijev, na zanimanje mednarodnih založnikov in akademskih krogov, kot je svetovna primerjalna književnost.

Tip posvetitve, ki ga ponazarja Lipuš, bi lahko označili kot globalizirajočo posvetitev. Ta vrsta posvetitve, pri Lipušu sicer nedokončane, pa ni edina, čeprav najbolj izstopa. Resda globalizirajoča posvetitev ustrezno razloži, kako se novinec z obrobja prek podpore iz metropole uveljavi kot avtor svetovne uspešnice ali prefinjenega izdelka za mednarodno elito svetovljanskih sladokuscev. A izpostavljenost tovrstne posvetitve je zasenčila prakse, s katerimi se obrobje uveljavlja v svetu manj na očeh. Drugi robovi svetovnega literarnega sistema, pa tudi obrobnejši sektorji osrednjih literatur prav tako lahko prepoznajo transnacionalno pomembnost perifernega literarnega proizvoda. Tako avtorji s svetovnih obrobij in polobrobij postanejo dejavno navzoči v tujini, s tem pa v skladu z Damroschevo opredelitvijo vstopijo v svetovno književnost, ne da bi jih kot globalne zvezde razbobnali osrednji mediji in mednarodno najvplivnejši posvečevalci. O njih se govori in piše v ožjih krogih literatov, kritikov, učenjakov, umetnikov in strokovnjakov različnih držav, tudi najvplivnejših. Predlagam, da za te prakse vpeljemo koncept kapilarnega svetovljenja.⁹

⁹ O pojmu svetovljenja po Djelalu Kadirju in Ericu Hayotu gl. Juvan, »Posvetnost« 9–12. V svetovljenje sodijo dejanja in procesi, s katerimi akterji posameznega literarnega polja dojemajo mednarodni literarni promet, pojmujejo univerzalni estetski prostor literature in si zamišljajo svoj položaj v njem. Tako svojo literaturo povezujejo z globalnim prostorom in se poskušajo dejavno vključiti v svetovni obtok besedil, na primer s spodbujanjem prevodov domače književnosti v svetovne jezike. Bolj od opisanih oblik svetovljenja, imanentnih posamezni književnosti, je za to, da dela iz nje-

Od Goetheja naprej mednarodne vezi med literaturami razpravljavci o svetovni literaturi pogosto označujejo z metaforo obtoka. Goethe izvorno anatomsko-biološki pomen besede (*Kreislauf*, krvni obtok) naobrne tudi na kroženje denarja, kapitala, ne le idej in literature (Juvan, *Prešernovska* 119–120). Kot vemo, ožilje poleg debelejših arterij in ven tvorijo tudi veliko tanjše kapilare, lasnice. Čeprav so lasnice drobnejše, bi se kri, ki iz arterij prav prek njih napaja tkiva, brez njih ne mogla prek ven vračati nazaj v srce. Izraz »kapilaren« se uporablja tudi v geografiji, geologiji, botaniki in še kje, metaforični prenos na področje svetovne literature pa izpostavi tiste kanale prodiranja nekega teksta v svetovni prostor (analogen nemetaforičnemu telesu), ki so manjši, obrobnejši, manj obremenjeni od osrednjih, kapitalsko podprtih mednarodnih kanalov, primerljivih z arterijami in venami.

Tomaz Šalamun (1941–2014) je primer posvetitve prek kapilarnega svetovljenja. Ne da bi ga prej tiskal veliki mednarodni založnik in ga oglaševali priznani kritiki v svetovnih medijih, je Šalamunu – ki je nekaj let preživel med ameriški pesniki – uspelo navdušiti tudi svetovno priznane pisce, kot sta Bob Perelman in Charles Simic, in celo zasnovati svojo pesniško šolo med mladimi pesniki v tujini. Po Šalamunovi smrti leta 2014 je Andrew Epstein o njem in newyorških pesnikih značilno zapisal: »Na igrivo, nespoštljivo in razposajeno Šalamunovo poezijo so močno vplivali Frank O'Hara, John Ashbery, Ted Berrigan in drugi pesniki newyorške šole. Pravzaprav je njegovo delo izrazit primer morda malo verjetnega, a globokega vpliva, ki ga je imela estetika newyorške šole na vzhodnoevropsko poezijo.« (Epstein)

Ta izjava kljub slavilnemu tonu sledi običajni smeri, ki jo pripisujemo vplivu, namreč gibanju iz metropole na obrobje, iz prvega v drugi ali tretji svet. Vendar pa pojem kapilarnega svetovljenja, tako kot pri Šalamunu, omogoča prepoznati posvetitev obrobneža v akterja svetovne literarne republike, posvetitev, kakršne osrednje institucije mednarodnega literarnega obrata niti ne zaznajo, a se vendarle dogaja v ožjih javnostih, prek mreženja, med poznavalci, pisateljskimi kolegi, prijatelji in znanci, celo v sferi zasebnosti. Tu se tudi vpliv lahko zasuka v smer, nasprotno od tiste, na kateri temelji svetovni literarni sistem: pisec z obrobja omogoči, da metropolitanski avtor pod vtisom njegovega dela spremeni svoje pisanje. V zvezi s tem je poučna Epsteinova pripomba v drugem delu nekrologa Šalamunu:

nega repertoarja vstopijo v svetovni literarni prostor, odločilno zunanje svetovljenje, ki poteka prek prevajanja in posvetitve.

Pod vplivom O'Hare, Berrigana in newyorške šole je Šalamun postal (kot piše v biografiji Poetry Foundation) »eden najvidnejših evropskih pesnikov svoje generacije in voditelj vzhodnoevropske avantgarde«. Izdal je več kot 40 pesniških zbirk v slovenščini in angleščini ter izkazal močan vpliv na celo generacijo ali dve ameriških pesnikov, med njimi Briana Henryja, Matthewa Rohrerja, Joshua Beckmana, Matthewa Zapruderja in mnoge druge. (Epstein)

Zaključek: ravni svetovne književnosti

Čeprav je raven svetovne literature, ki ustreza ekonomskemu svetovnemu-sistemu, najvplivnejša, ne predstavlja celotnega pojava. Obširne cone literature so dejavne in deležne priznanja zunaj svojega matičnega jezika in države izvora, četudi niso globalizirane prek metropolitanske posvetitve ali vključene v hiperkanon. V podtalju svetovnega literarnega sistema obstajajo torej še druge ravni svetovne književnosti, povezane z regijami, medliterarnimi skupnostmi ali medliterarnimi centrizmi (če uporabimo Đurišinove izraze). V tem primeru besedila po svetu ne krožijo po avtocestah, pač pa po stranskih cestah, a lahko prodrejo daleč onkraj meja matične literature in sprožijo ustvarjalno resonanco v svetu.

Na koncu se lahko vprašamo: ali ni taka kapilarna, komaj vidna in podzemna aktivna prisotnost obrobne dela v svetu nekaj, kar ustreza tudi nekdanj osrednjemu konceptu naše discipline – vplivu? Ali se nismo tako iz študij svetovne književnosti vrnili v primerjalno književnost, a opremljeni z jasnejšo predstavo o razmerjih med središči in obrobji?

LITERATURA

- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis, MN; London: University of Minnesota Press, 2000.
- Apter, Emily. *Against World Literature: on the politics of untranslatability*. London; New York, NY: Verso, 2013.
- Apter, Emily. *The Translation Zone*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006.
- Brouillette, Sarah. »World Literature and Market Dynamics«. *Institutions of World Literature: writing, translation, markets*. Ur. Stefan Helgesson in Pieter Vermeulen. London; New York, NY: Routledge, 2016. 93–106.
- Carravetta, Peter. »The Canon(s) of World Literature«. *The Routledge Companion to World Literature*. Ur. Theo D'haen idr. London; New York, NY: Routledge, 2012. 264–72.
- Casanova, Pascale. »Consecration and Accumulation of Literary Capital«. *Critical Readings in Translation Studies*. Ur. Mona Baker. London; New York, NY: Routledge, 2010. 285–303.

- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Prev. M.B. DeBevoise. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.
- Cheah, Pheng. *What Is a World?: on postcolonial literature as world literature*. Durham, NC; London: Duke University Press, 2016.
- Damrosch, David. *What Is World Literature?* Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003.
- Damrosch, David. »World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age«. *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Ur. Haun Sasussy. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2006. 43–53.
- Deckard, Sharae, idr. *Combined and Uneven Development: towards a new theory of world-literature*. Liverpool: Liverpool UP, 2015.
- Der Zögling Tjaž. *Entstehungskontext*. Handke Online. Splet. Dostop 7. 10. 2022. <<https://handkeonline.onb.ac.at/node/748>>.
- Domínguez, César. »Dionýz Đurišin and a Systemic Theory of World Literature«. *The Routledge Companion to World Literature*. Ur. Theo D'haen idr. London; New York, NY: Routledge, 2012. 99–107.
- Đurišin, Dionýz. *Čo je svetová literatúra*. Bratislava: Obzor, 1992.
- Eckermann, Johann Peter. *Pogovori z Goethejem*. Prev. Josip Vidmar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1959.
- Epstein, Andrew. »Tomaž Šalamun (1941–2014) and the New York School«. *Locus Solus: The New York School of Poets*. 28. 12. 2014. Dostop 7. 10. 2022. <<https://newyorkschoolpoets.wordpress.com/2014/12/28/tomaz-salamun-1941-2014-and-the-new-york-school/>>.
- Frassinelli, Pier Paolo, in David Watson. »World Literature: A Receding Horizon«. *Traversing Transnationalism: the horizons of literary and cultural studies*. Ur. Pier Paolo Frassinelli, Ronit Frenkel in David Watson. Amsterdam: Rodopi, 2011. 191–207.
- Goethe, Johann Wolfgang von. »Some Passages Pertaining to the Concept of World Literature«. *Comparative Literature: the early years. An Anthology of Essays*. Ur. Hans-Joachim Schulz in Philipp H. Rhein. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1973. 1–12.
- Goethe, Johann Wolfgang von. »Appendix: The Twenty-One Passages from Goethe's Works, Diaries, Letters and Conversations in Which He Makes Use of the Expression 'World Literature'«. *Goethe and World Literature*. Avtor Fritz Strich. London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1949. 349–351.
- Gupta, Suman. *Globalization and Literature*. Cambridge; Malden, MA: Polity, 2009.
- Handke, Peter. »Nobel Lecture«. *NobelPrize.org. Nobel Laureate in Literature 2019*. 7. 12. 2019. Splet. Dostop 7. 10. 2022. <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2019/handke/lecture/>>.
- Hayot, Eric. »World Literature and Globalization«. *The Routledge Companion to World Literature*. Ur. Theo D'haen, David Damrosch in Djelal Kadir. London; New York, NY: Routledge, 2012. 223–231.
- Heilbron, Johan. »Towards a Sociology of Translation«. *Critical Readings in Translation Studies*. Ur. Mona Baker. London; New York, NY: Routledge, 2010. 304–316.
- Helgesson, Stefan, in Pieter Vermeulen, ur. *Institutions of World Literature: writing, translation, markets*. London; New York, NY: Routledge, 2016.
- Helgesson, Stefan, in Pieter Vermeulen. »Introduction: World Literature in the Making«. *Institutions of World Literature: writing, translation, markets*. Ur. Stefan Helgesson in Pieter Vermeulen. London; New York, NY: Routledge, 2016. 1–20.

- Hellewell, Olivia. »Creative Autonomy and Institutional Support in Contemporary Slovene Literature«. *Translating the Literatures of Small European Nations*. Ur. Rajendra Chitnis. Liverpool: Liverpool University Press, 2020.
- Hitzke, Diana, in Miriam Finkelstein, ur. *Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur – hybride Konstellationen*. 1. Auflage. Innsbruck: Innsbruck University Press, 2018.
- Juvan, Marko. *Prešernovska struktura in svetovni literarni sistem*. Ljubljana: LUD Literatura, 2012.
- Juvan, Marko. »Posvetnost svetovne literature in njeni svetovi«. *Slavistična revija* 69.1 (2021): 1–15.
- Kadir, Djelal. »To World, to Globalize – Comparative Literature's Crossroads«. *Comparative Literature Studies* 41.1 (2004): 1–9.
- Kirby, John T. »The Great Books«. *The Routledge Companion to World Literature*. Ur. Theo D'haen, David Damrosch in Djelal Kadir. London; New York, NY: Routledge, 2012. 273–282.
- Kliger, Ilya. »World Literature Beyond Hegemony in Yuri M. Lotman's Cultural Semiotics«. *Comparative Critical Studies* 7.2–3 (2010): 257–274.
- Lawall, Sarah. »Richard Moulton and the 'Perspective Attitude in World Literature'«. *The Routledge Companion to World Literature*. Ur. Theo D'haen, David Damrosch in Djelal Kadir. London; New York, NY: Routledge, 2012. 32–40.
- Lipuš, Florjan. *Der Zögling Tjaž: Roman*. Prev. Peter Handke in Helga Mračnikar. Salzburg: Residenz, 1981.
- Lipuš, Florjan. *Zmote dijaka Tjaža*. Roman. Maribor: Obzorja, 1972.
- Marx, Karl, in Friedrich Engels. *Komunistični manifest*. Prev. in spremna beseda Mladen Dolar idr. Prev. Božidar Debenjak. Ljubljana: Sanje, 2009.
- Messner, Elena. »Übersetzungen als Beitrag zu einem transnationalen literarischen Feld? Bosnische, kroatische und serbische Gegenwartsprosa am deutschen Buchmarkt (1991 bis 2012)«. *Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur - hybride Konstellationen*. 1. Auflage. Ur. Diana Hitzke in Miriam Finkelstein. Innsbruck: Innsbruck University Press, 2018. 62–91.
- Moretti, Franco. *Grafi, zemljevidi, drevesa in drugi spisi o svetovni literaturi*. Izbor, prev. in spremna beseda Jernej Habjan. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.
- Moulton, Richard. »The Unity of Language and the Conception of World Literature. World Literature the Autobiography of Civilization«. *World Literature: a reader*. Ur. Theo D'haen, César Domínguez in Mads Rosendahl Thomsen. London; New York, NY: Routledge, 2012. 28–35.
- Musil, Robert. *Zablode Gojenca Törlessa*. Prev. in uvodna študija Darko Dolinar. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1971.
- Nemouanu, Virgil. »National Poets: in the Romantic Age: Emergence and Importance«. *Romantic Poetry*. Ur. Angela Esterhammer. Amsterdam; Philadelphia, PA: John Benjamins Publishing Company, 2002. 249–255.
- Prendergast, Christopher. »The World Republic of Letters«. *Debating World Literature*. Ur. Christopher Prendergast. London; New York, NY: Verso, 2004. 1–25.
- Roig-Sanz, Diana, in Reine Meylaerts, ur. *Literary Translation and Cultural Mediators in 'Peripheral' Cultures: customs officers or smugglers?* Cham: Springer, 2018.
- Sapiro, Gisèle. »Strategies of Importation of Foreign Literature in France in the Twentieth Century: The Case of Gallimard, or the Making of an International Publisher«. *Institutions of World Literature: writing, translation, markets*. Ur. Stefan Helgesson in Pieter Vermeulen. London; New York, NY: Routledge, 2016. 143–159.

- Steiner, Ann. »World Literature and the Book Market«. *The Routledge Companion to World Literature*. Ur. Theo D'haen, David Damrosch in Djelal Kadir. London; New York, NY: Routledge, 2012. 316–324.
- Thomsen, Mads Rosendahl. *Mapping World Literature: international canonization and transnational literatures*. New York, NY: Continuum, 2008.
- Vermeulen, Pieter. »On World Literary Reading: Literature, the Market, and the Antinomies of Mobility«. *Institutions of World Literature: writing, translation, markets*. Ur. Stefan Helgesson in Pieter Vermeulen. New York: Routledge, 2016. 79–92.
- Vimr, Ondřej. »Supply-Driven Translation: Compensating for Lack of Demand«. *Translating the Literatures of Small European Nations*. Ur. Rajendra Chitnis. Liverpool: Liverpool University Press, 2020.
- Wallerstein, Immanuel. *World-Systems Analysis: an introduction*. Durham, NC; London: Duke University Press, 2004.
- Zhang, Longxi. »Canon and World Literature«. *Journal of World Literature* 1 (2016): 119–127.

How to Think World Literature From Its Edge? A Reassessment

Keywords: world literature / literary canon / world literary system / consecration / capillary worlding / Lipuš, Florijan / Handke, Peter / Šalamun, Tomaž

World literature emerged in the age of industrial capitalism and the beginnings of modern globalization, which established a system of market-based circulation of texts between languages and countries in the nineteenth century. Part of the historicity of world literature is its canonicity. Against the normative horizon of world literature, the actors of a particular (national) literary field perceived their position vis-à-vis the assumed universality of the literary. Theorists of world literature as a single but unequal system insist on the idea of consecration, through which a metropolis endows a peripheral literary product with global esthetic consumption. Although the crucial role of “globalizing consecration” by metropolises cannot be denied, the less visible “capillary worlding” should not be underestimated: through the capillary byways of writer-translator networks, boutique publishers, literary festivals, and journals, works from the periphery of the world literary system find resonance in narrower circles of connoisseurs beyond the confines of their native languages and literatures. The world literary system, determined by the inequalities of capitalism and globalization, is thus the dominant level of world literature, but other levels operate in its shadow, where relations

between centers and peripheries are shaped differently. This can be seen in the example of modern Slovenian authors, the fiction writer Florjan Lipuš and the poet Tomaž Šalamun.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.091

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i3.01>

Prolog Sofoklovega *Filokteta*

Sergej Valijev

ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 2, 1000 Ljubljana

<https://orcid.org/0000-0003-0566-1441>

sergej.valijev@zrc-sazu.si

Članek podrobno obravnava prolog Sofoklove tragedije Filoktet. V njem je opozorjeno na novosti v Sofoklovi dramski obdelavi zgodbe o Filoktetu, na uvedbo nove dramske osebe, Neoptolema, in na spremembo prizorišča drame, otoka Lemnosa, v neobljuden otok. Prolog ima tako informativno kot dramsko vlogo. V njem se, po eni strani, seznanimo z dramskimi osebami in temeljnimi potezami dramskega dogajanja, po drugi strani pa je prolog že vpet v celoto dramskega dogajanja kot njegov neločljivi del. Tako se tu pokaže téma človekove narave, phýsis, ki bo v nadaljevanju ključna os dramskega dogajanja. Na Odisejev ukaz mlademu Neoptolemu, naj Filoktetov lok pridobi z zvijačo, se Neoptolem odzove z neodobravanjem v imenu svoje narave. Izkušeni Odisej je takšen odziv predvidel in premaga Neoptolemovo pomisleke tako, da z obetom prihodnje slave zmagovalca nad Trojo zaihra na njegovo častihlepnost. Zaradi nje je Neoptolem ob koncu prologa pripravljen izpolniti Odisejev ukaz, in to v zavedanju, da ravna zoper svojo naravo. V nadaljevanju drame bo izkušnja Filoktetovega trpljenja za Neoptolema pomenila globlje soočenje s človekovo naravo v splošnem in s svojo posebej. V tej izkušnji bo okvir dramskega dogajanja, kot je bil postavljen v prologu, presežen in razplet dramskega dogajanja se bo zgodil po poteh, ki so bile v prologu nepredstavljive in nepredvidljive.

Ključne besede: grška tragedija / Sofokles: *Filoktet* / literarni liki / Neoptolem / Odisej / efeb

Pred desetimi leti je Odisej na poti proti Troji na neobljudenem otoku Lemnosu zapustil Filokteta, ki je slovel po svojem nezgrešljivem loku, ki mu ga je nekoč izročil Herakles. Grki namreč, kot v uvodnih verzih drame pove Odisej (vv. 7–9), zaradi Filoktetovih krikov bolečine, ki mu jih je izvabljala rana na nogi, posledica pika strupene kače v gaju nimfe Hrize, niso več mogli opravljati daritev bogovom, ne da bi bila ogrožena *eufēmía*, zapovedana obredna tišina. Zdaj pa je na Lemnos ponovno priplula grška odprava pod Odisejevim vodstvom. Njegov namen je doseči, da z njimi nazaj pred Trojo, kjer že deseto leto divja vojna, pripelje Filokteta skupaj z njegovim slovitim lokom. Videc Hélen je namreč Grkom prerokoval, da Troja ne bo padla brez pomoči

Filokteta in njegovega loka. Pravi pomen vidčevega izreka, ki se razkrije šele proti koncu drame, je sicer ena izmed velikih in obširno obravnavanih tem Sofoklovega *Filokteta*, v katero bomo v tem članku vstopili zgolj v mejah prologa (vv. 1–134). Odisej nalogo pripraviti Filokteta, naj odpluje skupaj z Grki pred Trojo, zaupa mlademu Ahilovemu sinu Neoptolemu. Ker uporaba sile ne pride v poštev, saj bi se Filoktet lahko branil s svojim lokom, je po Odisejevem mnenju edina pot do uspeha zvijača. Naloge pa, čeravno prav on slovi po zvijačnosti, ne more opraviti sam: preteklost, ki bremeni njegov odnos s Filoktetom, je prevelika ovira. Zato potrebuje podrejenega pomočnika, s pomočjo katerega bo lahko izvedel svoj načrt. Neoptolem, Ahilov sin, ki se bolj kot na moč jezika zanaša na moč svojih rok, se ne zdi najprimernejši kandidat za takšno nalogo. Vendar pa Odisej v njegovem značaju zna poiskati razpoko, od katere si obeta uresničitev svoje namere: zaradi častihlepnosti, želje, da bi se proslavil kot junak, ki je odločil vojno s Trojo, Neoptolem ob koncu prologa jasno pokaže pripravljenost izpolniti poveljnikove ukaze, čeprav ve, da bo s tem ravnal zoper svojo naravo.

V prologu se tako že izriše temeljni dramski okvir, ki zaznamuje to Sofoklovo dramo. V njem kljub Filoktetovi odsotnosti dobimo predstavo o treh glavnih dramskih osebah in razmerjih med njimi. Prav tako se v prologu seznanimo z dogajalnim krajem drame, ki vseskozi določa dramsko atmosfero, zaradi česar dogajalni kraj ni le nema kulisa, temveč dejavnik, ki pomembno vpliva na razvoj dramskega dogajanja in razumevanje smisla dramskega dela.

V prispevku se bomo posvetili likoma Neoptolema in Odiseja, kakor se razkrivata v prologu drame.¹ Zanimalo me bo zlasti, kako z razumevanjem samih sebe, drug drugega in (prihodnjega) dogajanja določata svoje mesto v dramski celoti. Ob tem ne bo mogoče obiti naslovnega junaka tragedije, Filokteta, saj odnos z njim v bistvenem določa njuno literarno eksistenco v drami. Prav tako bo pri obravnavi prologa včasih neizogibno v spomin priklicati tudi mesta iz nadaljevanja drame. Poleg tega bo posebej opozorjeno na Sofoklove inovacije v obdelavi Filoktetovega motiva v primerjavi s starejšima dramama Ajshila in Evripida, in sicer na spremembo Lemnosa v neobljuden, divji otok, zlasti pa na dramsko izredno pomembno uvedbo tretje osebe, Neoptolema.

¹ Že samo dobrih 130 verzov prologa Sofoklove dramske mojstrovine kaže osupljivo lucidnost ustvarjalnega duha avtorja, ki se je ob uprizoritvi in zmagi Filokteta na velikih oziroma mestnih dionizijah leta 409 pr. Kr. že bližal svojemu devetdesetemu letu (r. 496 pr. Kr.), »ne da bi izdajal najmanjše pešanje svoje umetnosti zgoščenega dramskega upodabljanja« (Lesky 238).

Tu nas bo, v mejah prologa, zanimal tako psihološki profil junakov, Neoptolema in Odiseja, se pravi njune značajske lastnosti in čustvovanje,² kakor tudi način, kako ta dva dramska lika predstavljata sama sebe, kako s poudarjanjem, zamolčevanjem ali pomenskim niansiranjem gradita podobo o sebi oziroma gradita sama sebe kot dramski lik prek razumevanja samega sebe in drugih. Pri pojmu razumevanja zadenemo ob tisto bistveno vez v odnosu dramskega lika z drugimi liki in dogajanjem kot takšnim: junak se na dogajanje odziva tako, da ga razume na takšen ali drugačen način, in v tem je motivacija za njegova dejanja. Razumevanja ne gre jemati preozko: vanj so, poleg razuma, vpleteni tudi čuti, ki v »zavesti«³ lika ustvarijo celovito, sklenjeno predstavo o dogajanju. To, kar se dogaja v literarni kvazirealnosti, se dogaja tudi v odnosu med bralcem/gledalcem in dramskim delom. Bralec si poskuša razložiti, za kaj gre v delu, ki ga bere, ustvarja si predstave, pričakuje oziroma predvideva, kako se bo dogajanje odvijalo naprej (Senegačnik in Valijev 6–8). Toda dramsko dogajanje ni zastavljeno mehanično, kasnejši moment ni le uresničitev tega, kar je bilo v zametku prisotno že v prejšnjem, temveč vanj vseskozi segajo nepričakovani in nepredvidljivi dogodki in izjave.³ Zaradi novih in v bistvu nepredvidljivih izjav dramskih likov mora biti bralec vseskozi na preži, vseskozi mora prilagajati svoje pričakovanje oziroma predvidevanje, ki izide tudi oziroma prav iz nepredvidenih izjav in dogodkov, hkrati pa popravljati svoje razumevanje preteklih dejanj (Iser 178; Budelmann 57; Winnington-Ingram 283–284).⁴

² Senegačnik poudarja, da so psihološke izkušnje bistveni del dramskih likov. Če zanemarimo notranjo, psihološko razsežnost slednjih, v interpretaciji močno osiromašimo dramsko delo. Glej Senegačnik 18–29, zlasti 20.

³ Poseben primer je pričakovanje, vzbujeno v bralcu, a še zastrto junaku, kjer je posebna dramska napetost zgrajena prav okrog predvidenega uresničevanja, kot na primer v *Kralju Ojdipu*, kjer se bralčevo pričakovanje Ojdipovega tragičnega prepoznanja v polnosti izpolni. Bralec tu spremlja protagonista v nekakšni »perspektivi počasnega trajanja«, kjer je odrsko dogajanje počasno, mučno uresničevanje bralčevega pričakovanja.

⁴ Budelmann opozarja, da pri Sofoklu tiste izjave, ki so z ozirom na preteklo dramsko dogajanje nepredvidljive, niso ovira za razumevanje in bralcev ne odtujijo od dramskega dela, saj je njihova nepredvidljivost upravičena s širšim kontekstom, v katerem so podane (Budelmann 57–59). Poseben primer bralčeve vpetosti v dramsko delo je njegovo razumevanje likov in dogajanja ob t. i. *Trugrede*, »zavajajočem/varljivem govoru«³ oz. *Trugsene* (prizoru, v katerem je takšen govor uporabljen), kjer bralec v nasprotju z likom, ki se ga želi prevarati, ve, da zavajalčeve besede ne ustrezajo resničnosti. Pri tem je bralec soočen z nemajhnimi hermenevtičnimi izzivi: razpoznati varljivi govor kot takšen, ločiti med neresničnimi in resničnimi elementi v varljivem govoru (kar velja tako za faktično raven, navajanje resničnih ali neresničnih dejstev, kot

Dogajalni kraj: neobljudeni otok Lemnos

V uvodnih verzih drame je predstavljen dogajalni kraj, neobljudeni otok Lemnos. Da je Lemnos v zgodbi o Filoktetu neobljuden, je Sofoklova inovacija v primerjavi s starejšima dramskima upodobitvama Ajshila in Evripida, pa tudi Homerjevo *Iliado* (Manuwald 69; Pucci 156).⁵ V tako predrugačeni upodobitvi dogajalnega kraja lahko razpoznamo Sofoklov ustvarjalni pristop k mitološki in predhodni dramski tradiciji. Za dogajalni kraj je vzel Lemnos, ker je to ustrezalo mitološkemu izročilu, a ga je preoblikoval v prostor skrajne bivanjske osamljenosti in zapuščenosti, ki ju trpi Filoktet. Toda tudi tu, postavljen sredi surovosti sveta narave, Filoktet ne opusti svoje človeškosti (Vidal-Naquet 629), še vedno, čeprav zelo rudimentarno, poskuša preoblikovati naravo, si, značilno človeško, vsaj nekoliko olajšati bivanje sredi nje. Tako na primer Neoptolem ob pogledu na njegovo jamsko bivališče opazi: »Tukaj je čaša iz grobega lesa, / delo nerodnih rok ... Tu je kresilo ...« (vv. 35–36)⁶ Vsekakor je to človeškost, ki se agonično bori za to, da bi obstala sredi krute narave.⁷ Opisi Filoktetovih predmetov (vv. 31–39)

za sintaktično, vzpostavljane resničnih ali neresničnih povezav med dejstvi). Primer Neoptolema, ki bo v nadaljevanju drame v pogovoru s Filoktetom nastopil z varljivim govorom (vv. 319 in sl.) in s tem deloval zoper svojo naravo, je, kot ugotavlja Parlavantza-Friedrich, poseben primer varljivega govora, v katerem lahko bralec opazuje junakovo »oddaljevanje od svoje narave« (Parlavantza-Friedrich 85).

⁵ Lemnos – pravzaprav njegov breg oziroma obrežje, ἄκτῆ, kar lahko, drugače kot Manuwald (69), upravičeno razumemo kot *pars pro toto*, prim. Filoktetove besede 221–222 – je opisan kot βροτοῖς ἄστυπος οὐδ' οἰκουμένη (v. 2), dob. »neutr/neshojen od smrtnikov«, torej »po katerem ne stopajo smrtniki«, in »nenaseljen«. Odisejev opis lahko razumemo kot hendiadiado, ker je z besedno zvezo βροτοῖς ἄστυπος (»po katerem ne stopajo smrtniki«) in zanikanim pridevnikom οὐδ' οἰκουμένη (»nenaseljen«) v bistvu izražena ista stvar. Pucci zagovarja neposrednejšo razlago in meni, da omemba smrtnikov ni poljubna, saj so v nasprotju z njimi na otoku prisotne božanske sile (Pucci 157). Tako Filoktet v epilogu ob odhodu spominja na nimfe, Hermesu posvečeno goro in Apolonu posvečeni izvir (vv. 1452–1461), čeprav se tega, da otok kljub vsej divjosti in surovosti življenjskih pogojev ni »pozabljen od bogov«, Filoktet zave šele ob svoji rešitvi z otoka (Segal 353–354). V vsakem primeru drži, da je Sofokles s tako poudarjenim opisom, kot izpostavlja Schlesinger, opozoril na svoje odstopanje od mitoloških predlog (Schlesinger 147).

⁶ Slovenski prevod dramskih verzov je, razen na tistih mestih, kjer pozornost obračam na dobesedni pomen uporabljenih grških izrazov, vzet iz prevoda Kajetana Gantarja.

⁷ Na neobljudenem otoku je osnovno Filoktetovo sredstvo preživetja njegov lok (vv. 162–168), ob čemer postane očitna usodnost prevare, ki jo kuje Odisej. Če bi bil Filoktetu vzeti lok, bi mu bilo vzeto življenje (v. 931). Prim. tudi komentarje Kamerbeeka, Manuwalda in Puccija k temu mestu, zlasti glede vzporednice z znamenito Heraklitovo besedno igro, osnovano na paru βίος, življenje, βίός, lok.

dosežejo vrh ekspresivnosti v verzih 38–39: »Glej, glej, tam se sušijo neke cunje, / s krvjo smrdljivo vse prepojene.« Ob slutnji navzočnosti človeškega življenja sredi divjine v bralcu vznika podoba naslovnega junaka, ki mu vzbudi sočutje v trpkosti svojih življenjskih razmer, ki jim je bralec tako rekoč neposredna priča.

Pri tem ustvarjalnem posegu v mitološko in dramsko izročilo Sofokla ne ovira, da je z neobljudenostjo Lemnosa trčil ob predstavo atenskega občinstva konec petega stoletja pr. Kr., ki mu je bilo gotovo znano, da je bil otok v resnici naseljen, saj je Lemnos v času uprizoritve tragedije (409 pr. Kr.) politično že dolgo pripadal Atenam (Manuwald 19, 69). Prostor, ki se odpira v literarnem delu, se ne rabi ujemati s faktično realnostjo prostora, da bi literarno delo izpadlo umetniško prepričljivo.⁸ Zato lahko glede dogajalnega kraja *Filokteta* v polnosti pritrdimo Schlesingerju:

Pesnik je kot prizorišče za svojo upodobitev Filoktetove usode potreboval samotni, neobljuden kraj. Ustvaril si ga je in mu dal ime Lemnos, saj je bil Pojantov sin po izročilu izpostavljen na tem otoku. Kraj v tej tragediji zato nima zemljepisno-zgodovinskega, temveč simbolno-estetski pomen: poudarja protagonistovo izkoreninjenost in izključenost ter s tem poveča έλεος, ki ga zanj občutita tako gledalec kot tudi Neoptolem in njegov zbor, in ustvari primerno vzdušje, dovtetnost, ki je nujna za razumevanje tu upodobljenega tragičnega konflikta. (Schlesinger 147–148)

Zunanja samota Lemnosa, ki ji je izpostavljen Filoktet, odgovarja njegovemu notranjemu občutju (Hulton 53). Neobljudenost otoka dela Filoktetovo trpljenje v popolni osamljenosti dramsko prepričljivo (Schadewaldt 66),⁹ hkrati pa se nam v njegovi zunanji zapuščenosti razpira tudi Filoktetov notranji svet, njegova notranja osamljenost v izključenosti iz človeške družbe.

⁸ Po analogiji s Cassirerjevo filozofijo simbolnih form, kjer razlikuje med dojetjem prostora v mitski in znanstveni zavesti (Cassirer 98 in sl.), lahko rečemo: razumevanje prostora v literarnem delu je bistveno drugačno od prostora, kot ga pojmuje znanstvena zavest. Znanstveni zavesti gre za »kolikost« prostora, literarno delo upodablja njegovo »kakšnost«. Tudi v njem, na način eksistence literarnega dela, sicer nastopajo merljive fizikalno-geografske razsežnosti prostora, toda te so podrejene izoblikovanju predstave o njegovi »kakšnosti«.

⁹ Pri Ajshilu in Evripidu so tragiški zbor sestavljali prebivalci Lemnosa. Evripid je zagato, kako pojasniti, da otočani ves ta čas niso poskrbeli za prišleka, reševal tako, da se otočani (=dramski zbor) v drami Filoktetu opravičijo, da se predtem (10 let!) niso zmenili za tujca. O tej Evripidovi rešitvi je Perrotta upravičeno sodil: »Novost je bila precej vprašljiva: neverjetnost je ostala, ni bila skrita, ampak jo je izpostavil sam pesnik.« (Perrotta 412)

Neoptolem – Sofoklova novost

V prologu, ki je po grškem dramaturškem razumevanju obsegal del drame pred *párodosom*, prihodom zbora v orkestro in njegovo nastopno pesmijo,¹⁰ je predstavljen osnovni dramski okvir tragedije, v njem dobimo vpogled v dramsko dogajanje in značaje dramskih likov. Toda Sofoklovi prologi imajo poleg te informativne vloge, seznanitve z bistvenimi obrisi zgodbe in značajev, tudi dramsko vlogo, saj so kot začetki dram organsko vpeti vanje, tako da se nadaljevanje drame vrtili okrog osi, postavljene v izhodišču (Lesky 239; Pucci 155; Hulton 59). Tako so, denimo, besede slovesa, ki jih izreče naslovni junak v *Filoktetu* (vv. 1453 in sl.), dejansko odmev – toda z globoko spremenjenim smislom, do katerega je pripeljalo dramsko dogajanje – uvodnega Odisejevega opisa prizorišča drame, otoka Lemnosa (Hulton 59).

V prologu *Filokteta* se izrišejo tri glavne dramske osebe, Neoptolem, Filoktet in Odisej. Čeprav se Filoktet v njem še ne pojavi, je, v bistvu, ves prolog zgrajen okrog njega (Perrotta 409). Starejši dramski upodobitvi zgodbe o Filoktetu, Ajsilova in Evripidova, v dogajanje nista vključili Neoptolema.¹¹ Ta je mesto v dramskem dogajanju dobil šele s Sofoklom, ki ga je po pomembnosti v dramski zasnovi postavil ob naslovnega junaka, čeprav osrednja figura, ki motivira vse dramsko dogajanje, ostaja Filoktet (Perrotta 406–408). Z uvedbo mladega Neoptolema je Sofokles ustvaril prostor, v katerem se – prek junakovega odnosa s Filoktetom in Odisejem – lahko odigra intenzivna notranja drama. Da bi bil pomen te novosti še bolj jasen, se je treba nekoliko zadržati pri Ajshilovi in Evripidovi dramski obdelavi zgodbe o Filoktetu.

Kar vemo o njunih dramah o Filoktetu, nam je znano iz 52. govora Diona Hrizostoma (=Diona iz Pruze) iz prvega stoletja po Kr., v katerem primerja Ajshilovo, Evripidovo in Sofoklovo tragedijo, in iz nekaterih ohranjenih papirusnih fragmentov (Kamerbeek 2; Manuwald 9). V Ajshilovi drami si je Odisej, ki ga Filoktet ne prepozna kljub temu, da se mu ne predstavi pod krinko, z izmišljeno zgodbo o tem, da je Agamemnon mrtev, Odisej uničen zaradi sramotnih obdolžitvev in grška vojska pred Trojo na sploh v razsulu, pridobil Filoktetovo zaupanje, nato pa izkoristil napad Filoktetove boleznin in se polastil njegovega loka, s čimer je dosegel, da mu je ta sledil pred Trojo (Manuwald 10; Kamerbeek 3).

¹⁰ Izraz *párodos* je lahko označeval tako prihod zbora kot njegovo nastopno pesem.

¹¹ V starejši epski tradiciji zgodbi o Neoptolemu in Filoktetu nista neposredno povezani. V *Mali Iliadi* Filokteta z Lemnosa pred Trojo pripelje Diomed, Odisej pa kasneje pripelje Neoptolema s Skirosa in mu pred Trojo izroči orožje njegovega pokojnega očeta Ahila (Manuwald 6–7, 12).

V Evripidovi drami, uprizorjeni l. 431 pr. Kr., 22 let pred Sofoklovo, Odisej deluje po Ateninem naročilu. Izdaja se za Palamedovega prijatelja, pobeglega iz grškega tabora, potem ko je bil Palamed pred Trojo po Odisejevi spletki lažno obdolžen izdaje in ubit. Ključni trenutek Evripidove drame je prihod trojanske odprave, ki se trudi prepričati Filokteta, naj prestopi na njihovo stran, a ta ostane zvest grški strani, kljub trpljenju, ki mu ga je prizadejala z izpostavitvijo na Lemnosu. V nadaljevanju drame se Odisej razkrije Filoktetu in si, medtem ko slednji utrpi napad bolečine, s pomočjo Diomeda prisvoji lok, tako da mu je Filoktet, podobno kot pri Ajshilu, dejansko primoran slediti pred Trojo (Kamerbeek 5–6; Manuwald 9–11).

V Evripidovi drami je bila torej poleg odnosa med Odisejem in Filoktetom ključna Filoktetova svobodna odločitev med eno in drugo vojskujočo se stranjo. Dramatičnost je zbrana v značilno patriotsko obarvanem tehtanju med Grki in Trojanci. Filoktetova svobodna odločitev je bila v Evripidovi drami, četudi stoječa na njenem prelomnem mestu, le njen sestavni del, ne pa, kot lahko na koncu Sofoklove drame ugotovimo za nazaj (v popolni razjasnitvi smisla Hélenove prerokbe, vv. 1331–1332), njen temeljni problem. Obzorje Sofoklove drame je, zahvaljujoč uvedbi Neoptolema, namreč še veliko globlje. Ne gre samo za to, kako se bo odločil Filoktet v moči svoje svobode, ampak za to, ali ga bo Neoptolem, v nasprotju z namero svojega poveljnika Odiseja, sprejel, prepoznal kot nekoga, ki ima svobodno voljo in se mora zato odločiti sam. Dramatičnost Sofoklovega *Filokteta* je globoko etična: Neoptolem mora Filokteta prepoznati ne zgolj kot sredstvo za grško zmago pred Trojo, ne zgolj kot sredstvo uresničitve lastne mladostno zaletave častihlepnosti, temveč kot individualni subjekt v polnem pomenu besede.¹² To prepoznanje, ki je celovito, ne zgolj racionalno, ampak tudi emocionalno, deluje povratno tudi nanj samega: šele s prepoznanjem drugega kot individualnega in svobodnega subjekta bo odkril svojo resnično *phýsis*, svojo naravo, samega sebe.

V Sofoklovi dramski zasnovi so bili podani pogoji za upodobitev Neoptolemovega notranjega boja med poslušnostjo Odisejevemu

¹² To spremembo Neoptolemove notranje drže, ki se zgodi v tragediji, lahko opišemo s pomočjo pojmov »character« in »personality«, kot ju razume Christopher Gill. Kot »character« označuje dramske like, ki z zunanjim, objektivirajočim pogledom sodijo o drugih likih kot dobrih ali slabih, kot »personality« pa tiste like, ki se poskušajo empatično postaviti v kožo drugega, razumeti njegov bivanjski položaj »od znotraj« (Gill 2). Nedvomno notranji razvoj ob pogledu na trpečega Filokteta Neoptolema privede do stopnje, kjer ga lahko imamo za »personality« v pomenu, kot ga je predlagal Gill.

ukazu, k čemur ga spodbuja njegova ambicioznost, želja po potrditvi in časti, in globljo plastjo njegove *phýsis*, sočutjem in usmiljenjem do zapuščenega in trpečega Filokteta. Če je v starejših dveh dramah o *Filoktetu* šlo za neposredni spopad Odiseja z naslovnim junakom, se mora ta pri Sofoklu odviti prek Neoptolema oziroma v njem: »Mladenič mora med togima starcema v sebi izbojevati boj nasprotnikov. Z obema ima nekaj skupnega: z enim zaradi svojega položaja, naloge in zunanje pogojenosti, z drugim po svoji naravi in srcu.« (Reinhardt 176) V Odisejevih očeh je Neoptolem zgolj izpolnjevalec njegove volje, toda na koncu se, in to je tisti paradoksn, a vendar tako značilni Sofoklov obrat, izkaže, da je lahko Odisejev ukaz izpolnjen le z odpovedjo zvijači in prevari, se pravi bistveno drugače, kot je nameraval Odisej. Šele globoko bivanjsko soočenje Neoptolema s samim seboj, s svojo *phýsis*, do česar mu pot odpre neposredna izkušnja, pogled na Filoktetovo trpljenje, razpre možnost resničnega spoznanja božje volje in njene uresničitve, čeravno slednja ni mogoča brez Heraklovega prihoda kot *deus ex machina* ob koncu drame.¹³

Toda do tega obrata v Neoptolemu pride šele v nadaljevanju tragedije. V prologu ga spoznamo kot mladeniča sicer slavnega porekla, Ahilovega sina, kot ga nagovori Odisej (vv. 3–4, 57),¹⁴ ki pa je vendar povsem podrejen svojemu poveljniku Odiseju. Tako Neoptolem ustrezljivo odgovarja Odiseju, izpolnjujoč njegova naročila (vv. 26–27, Neoptolemove replike v stihomitiji 28–39), in se obrača k svojemu nadrejenemu v pričakovanju njegovih ukazov (vv. 48–49, 54).

¹³ Tako se ob koncu drame pravzaprav razkrije, da se je ves Neoptolemov notranji boj, v katerem se je soočal z bistvenimi vprašanji svoje osebne, pa tudi obče človeške narave, človeškosti, dogajal na obzorju, kjer se stikata človeški in njega presegajoči božanski red. Stik med božanskim in človeškim v grški tragediji je izvrstno izrazil Vernant: »Tragediji lastno področje se nahaja na tistem mejnem območju, kjer se človeška dejanja povezujejo z božanskimi močmi in kjer ta dejanja z vključitvijo v red, ki presega človeka in se izmika njegovemu razumevanju, razkrivajo svoj resnični pomen, ki ga ne poznajo oni, ki so se jih lotili in nosijo odgovornost zanje.« (Vernant in Vidal-Naquet 24)

¹⁴ Kakor je Odisejev nagovor laskav, pa kaže tudi na Neoptolemovo neizkušeno, pomanjkanje preteklih junaških dejanj, s katerimi bi si s svojimi zaslugami prislužil častne nazive. Tako je njegov edini epitet, in s tem njegova edina prepoznavna lastnost, to, da je Ahilov otrok (Pucci 157).

Neoptolem kot efeb?

Vidal-Naquet je na podlagi takšnega odnosa med Odisejem in Neoptolemom vso dramo razlagal kot prikaz prehoda efeba v hoplita, kot efebsko iniciacijo (Vidal-Naquet 628). Da bi lahko ocenili domet te interpretacije, si moramo поблиže ogledati atensko razumevanje efebov in efebije.

V grškem svetu je izraz efeb na splošno pomenil moškega ob dosegu polnoletnosti, v Atenah je bilo to pri osemnajstih letih. V Atenah je bil moški, čigar oba starša sta bila Atenca, ob dosegu polnoletnosti po preizkusu v matičnem demu in odobritvi *boulé* vpisan v seznam državljanov, s čimer je pridobil državljanske pravice (Reinmuth, »The Ephebate« 211). Toda v drugi polovici četrtega stoletja, v letih 335/4 pr. Kr., se v Atenah efebija pravno formalizira.¹⁵ Efebija je bila od tedaj dalje posebno dvoletno, zlasti vojaško usposabljanje,¹⁶ ki so ga morali opraviti moški med 18 in 20 letom kot pogoj za pridobitev polnih državljskih pravic. V tem času so pod vodstvom vojaških poveljnikov že opravljali nekatere vojaške naloge, zlasti patroljiranje po Atiki in straženje na njenih mejah (211–212). Kot piše Aristotel v *Atenski ustavi* v prvi polovici dvajsetih let četrtega stoletja, so efebi v začetku drugega leta efebije, oblečeni v polno bojno opremo, pred zbranim ljudstvom v gledališču izrekli svojo prisego (Taylor 496–497). Sama prisega je nedvomno starejša in je bila v rabi že v petem stoletju ali celo prej, torej še preden se je institucionalno uveljavil institut efebije (Reinmuth, »The Genesis« 40). Logično je sklepati, da so v času pred formalnim obstojem instituta efebije efebi to prisego izrekli ob pridobitvi državljskih pravic. Prisega ima izrazito vojaško vsebino, efeb je, med drugim, izrekel pokorščino nadrejenim in se zaobljubil, da ne bo zapustil bojnih tovarišev iz falange (Siewert 102–103). Prisega govori torej o hoplitskem načinu bojevanja, se pravi o strnjeni falangi, kar je sprememba v primerjavi z vojaškim služenjem efebov. Njihovo vojaško urjenje in vojaško delovanje v tem času je tako le priprava za vključitev v pravo bojno formacijo.

Po Vidal-Naquetovem mnenju naj bi bil v *Filokletu* upodobljen vzorec vojaškega usposabljanja efeba. Neoptolem mora namreč izkazati

¹⁵ Na podlagi Ajshinovih besed o svojem služenju »vojaškega roka«, ki je moralo biti konec sedemdesetih let četrtega stoletja, Reinmuth sicer sklepa, da je neka oblika instituta efebije obstajala že desetletja pred 335, ko je prvič nedvoumno izpričana (Reinmuth, »The Genesis« 36–37).

¹⁶ Vendar pa je efebija poleg vojaškega izobraževanja vključevala tudi pouk filozofije, literature, retorike, glasbe in obiskovanje verskih obredov (Reinmuth, »The Ephebate« 230).

pokorščino Odiseju in z uspelo zvijačo, kar naj bi bilo značilno za efeb-ski način bojevanja (Vidal-Naquet 623–264), v divjini Lemnosa poka-zati, da bo ob vrnitvi v civiliziran svet vreden postati hoplit.

Toda takšna razlaga je problematična zaradi več razlogov. Še najšib-kejši očitek je, da nimamo podatkov, ki bi govorili o formalnem insti-tutu efebije kot posebnem urjenju bodočih državljanov že konec petega stoletja in da torej v drami ne more biti upodobljena epizoda iz časa vojaškega usposabljanja. Vendarle se je od efebov že predtem, kot je razvidno iz njihove prisega, pričakovalo poslušno služenje domovini, zlasti na vojaškem področju, in Sofokles bi se lahko ohlapno navezoval na ta motiv. Naslednji, močnejši ugovor je, da tega, da Neoptolem ne zapusti Filokteta, ni treba povezovati z vsebino efebske prisega o prepovedi zapuščanja soborcev iz falange. Filoktet še ni njegov sobo-rec, ampak pravzaprav njegova žrtev. Najprej ga ne zapusti zato, ker ga potrebuje za izpolnitev vidčevega izreka in s tem za lasten uspeh, nato pa zato, ker v njem vse bolj raste sočutje do trpečega. Tu pa se pokaže zadnji in najpomembnejši ugovor opisani razlagi. V Neoptolemu se odvija spopad med poslušnostjo poveljniku in sočutjem do trpečega, med tujo voljo in lastno voljo. Slednjič se odloči za drugo, torej ravna proti ukazom nadrejenega.

Atensko občinstvo je zaradi podobne starosti v Neoptolemu morda res lahko videlo efeba ali vsaj določene podobnosti, toda njegova vloga v drami pride navzkriž s tistim, kar se je od efebov v državi sicer priča-kovalo.¹⁷ Goldhill je zato upravičeno pripomnil: »Neoptolem ne pred-stavlja ali odseva atenskega pojmovanja efeba iz petega stoletja, ampak postavlja vprašanja o njem.« (Goldhill, »The Great Dionysia« 122–123) V *Filoktetu* Sofokles torej postavlja pod vprašaj poslušnost nadrejenemu spričo globljih bivanjskih dejavnikov. Če ima *Filoktet* tudi politični pomen, ga ima zato, ker gre najprej in predvsem za globoko osebno, eksistencialno dramo.

¹⁷ Ta razlika pride še bolj do izraza, če upoštevamo, da so imeli efebi ob dramskem festivalu velikih dionizij precej vidno vlogo. Če smemo na podlagi podatkov iz drugega stoletja pr. Kr. sklepati nazaj na peto pr. Kr., so imeli efebi vodilno vlogo ob procesiji, v kateri je bil Dionizov kip iz templja na južnem pobočju Akropole prenešen do templja na poti v Elevere, od koder je po izročilu izhajal, in nazaj v Atene (Goldhill, »The Audience« 55). V gledališču je bila ob tem prazniku ob nastopu njihove polnoletnosti na sporedu parada tistih efebov, katerih očetje so padli v boju za domovino in jih je vzgojila država (56). Med predstavami v Dionizovem gledališču so efebom – ni jasno, ali vsem ali samo vojnim sirotam – pripadala častna sedišča (59).

Neoptolemova *phýsis*

Drama je v veliki meri zgrajena okrog Neoptolemovega iskanja lastne *phýsis*, narave, na kar je nakazano že v prologu. Čeprav poslušen Odiseju, ima pomisleke glede njegovega naročila, naj si z zvijačnim govorjenjem prisvoji Filoktetov lok. Odisej v svojem govoru (v. 50–85), v katerem poda napotke, kako naj Neoptolem zavede Filokteta, pomenljivo reče: »Vem, fant, da po naravi nisi rojen, / da bi tako govoril, zlo naklepal. / Vendar pogum: sladak je zmage sad! / Kdaj drugič se izkažeš poštenjaka!« (v. 79–82) Tu Odisej s svojim ukazom trči ob Neoptolemovo naravo (v. 79). Odisej se nasprotja zaveda, ve, da si mora najprej dokončno pridobiti Neoptolema, da bo lahko dobil Filokteta (Pucci 168). Svojo prepričljivost gradi na tem, da pokaže, da razume Neoptolema. Ve, da lahko očitek vesti v njegovem mladem pomočniku povzroči propad njegovih namer. Ta očitek vesti mora priti na dan zdaj, ko je on, Odisej, še tu, ob Neoptolemu, da bo lahko preprečil njegovo nadaljnje delovanje.¹⁸ Za to pa nima druge možnosti, kot da Neoptolema napelje do tega, da zataji svojo naravo in deluje zoper njo. Odisej mora premagati vse zadržke, ki jih postavlja Neoptolemova narava, tega pa ne more storiti drugače, kot da Neoptolemu naravi pomaga na plano. Sam ne razpolaga z ničimer, kar bi lahko zlomilo Neoptolemov odpor. Proti Neoptolemu naravi, paradokсно, ne more nastopiti drugače kot z njo. Neoptolema mora izigrati z Neoptolemom. V verzih, ki sledijo, bo Odisej slavil popolno zmago nad Neoptolemom – svojega podrejenega bo za izpolnitev svoje namere oropal njega samega.

Neoptolem se v svojem odgovoru naveže na pojem narave, na podlagi katere utemelji svoj ugovor: »Kar mi je zoprno poslušati, / to se mi upira delati, moj knez! / Nisem rojen, da podlo bi spletkaril, / kot tudi oče moj ni tega znal.« (vv. 86–89)

To pa ne pomeni, da Neoptolem že tu kakorkoli odreka poslušnost poveljniku. Predlaga le drugačen način izvedbe načrta: »Pripravljen pa sem ga ugnati s silo, / brez spletk: kako bi mož le z eno nogo / se mogel naši sili upirati? / Kot pomočnik sem ti poslan; ne maram, / da bi veljal za izdajalca. A ljubši / mi časten je poraz kot podla zmaga.« (vv. 90–95)

Uporaba sile je torej po Neoptolemovem mnenju še toliko bolj smiselna, ker se ranjeni Filoktet ne bo mogel braniti. V njegovih besedah, v katerih odmeva častihlepje, lahko prepoznamo značilno Sofoklovo tragično ironijo. V nadaljevanju drame bo namreč prav

¹⁸ Prim.: »[Odisej] meni, da njegovi pričakovani odklonitvi odvzame moč že s tem, ko jo izgovori.« (Alt 147)

skrajna Filoktetova nemoč, »moč nemoči«, presunila in »premagala« Neoptolema.

Toda Odisej vztraja pri svojem: nevarno in nesmiselno bi se bilo lotiti Filokteta s silo, dokler ima v lasti svoj lok (vv. 103, 105). Zoper Neoptolemov upor nastopi s ponovitvijo ukaza (»Ukazujem ti, da ga z zvijačo ujameš«, v. 101), dokončno pa Neoptolemove pomisleke, v katerih se neolepšana pokaže resnica Odisejevih besed (Neoptolem z mladostno iskrenostjo vpraša svojega poveljnika: »Misliš, da laž ni nekaj grdega?«, v. 108, in: »Lahko v oči pogledaš, kogar varaš?«, v. 110), zlomi s sklicevanjem na čast, ki bo doletela Neoptolema, če bo po zaslugi pridobljenega loka postal ključni mož v zmagi Grkov pred Trojo (vv. 111–120). Z obljubo prihodnje časti so v Neoptolemu podrte vse notranje ovire: »Pa grem! Brez vseh predsodkov, brez sramu!« (v. 120) Neoptolem tako potrди, da je pripravljen izpolniti Odisejev ukaz, kljub temu da ve, da ta nasprotuje njegovi naravi. Obet prihodnje slave, s katero bo ovenčal sebe in svoj rod, pretehta nad občutkom časti, ki ga je, in v tem je tragični trk vrednot, prav tako izpeljeval iz svoje družinske pripadnosti. Vendar pa v njem še ni dovolj jasnega zavedanja o tem, v čem ji je ta pravzaprav nasproten. Zaenkrat se je njegov ugovor omejil le na način, kako se polastiti loka. Kasneje bo, spričo Filoktetovega trpljenja, pod vprašajem sama njegova pokorščina poveljniku.

Pred koncem dvogovora Odisej še vpraša Neoptolema, kakor da bi slutil, da zna razpoka v Neoptolemovi volji, ki se je ravnokar bežno pokazala, povzročati težave njegovi nameri: »Ne boš pozabil, kar sem ti naročil?« (v. 121) In mladi pomočnik mu odvrne, kakor da nikdar ni imel nobenih pomislekov: »Zanesi se! Besedo sem ti dal!« (v. 122)

Odisej: poveljnik in zvijačnej

O Odiseju smo že govorili zgoraj v povezavi z Neoptolemom, saj je v dramskem smislu Odisejeva vloga v temelju povezana z Neoptolemovo in ji podrejena. Njegova dramska eksistenca je utemeljena v tem, da njegov ukaz omogoči odnos med Neoptolemom in Filoktetom. Odisej si skozi celoten prolog prizadeva za izoblikovanje pogojev, v katerih se bo njegova namera lahko uresničila. To, kot smo videli, pomeni, da mora Neoptolema pripraviti do tega, da se ta sam, s svojo svobodno voljo odloči za ravnanje zoper svojo naravo. Odisej sicer priznava določen vpliv človeške narave na delovanje in ve, da se bo Neoptolemu njegov načrt zdel neprimeren zaradi njegove narave (vv. 79–80), vendar pa bistveno podcenjuje njeno moč oziroma precenjuje moč svoje zvijačne

prepričevalnosti, s katero Neoptolema usmeri k ravnanju zoper lastno naravo. Odisej namreč v prologu ne sprevidi tega, da je spoznanje svoje narave, spoznanje samega sebe, temeljnih silnic, ki določajo posameznika, nepredvidljivo in dano šele v konkretnih eksistencialnih izkušnjah. Neoptolema iz prologa, ki ima o sebi statično podobo, temelječo na slavnem očetu, še lahko izigra s podpihovanjem njegove častihlepnosti, se pravi z razplamenenjem druge plasti njegove narave. Toda v nadaljevanju drame je Neoptolem podvržen dinamiki neposredne izkušnje, v kateri se bo globlje soočil s samim seboj. To soočenje s svojo *physis* ga bo naposled privedlo do upora Odiseju. Odisej ni pomislil, da je možno takšno soočenje s samim seboj, ki bi pretehtalo moč častihlepja. V tem, da je mislil, da ve, kaj je človeška narava, in da jo lahko pretenta s svojo zvijačo (*sóphisma, dólös*), je njegova *hybris*. Njegov načrt propade zaradi njegovega neustreznega razumevanja človeške narave.¹⁹

Če si zdaj nekoliko bolj detajlno ogledamo nekatera mesta v besedilu, velja najprej opozoriti na Odisejevo zanikanje odgovornosti za to, da je pred desetimi leti na Lemnosu zapustil Filokteta. Pove, da je to storil po ukazu nadrejenih (v. 6). Poleg tega, da s tem sebe razbremenuje odgovornosti, Neoptolemu postavlja sebe za zgled poslušnosti ukazom nadrejenih (Kamerbeek 27). Nato poda razlog za to dejanje: zaradi Filoktetovih krikov bolečine Grki niso mogli nemoteno opravljati daritev bogovom (vv. 8–9). Ob teh je bila namreč v grški religiji zapovedana *eufēmía*, obredna tišina. Odisej tako opraviči Filoktetovo izpostavitve z religioznega vidika, s čimer sebe še dodatno razbremenuje odgovornosti, še več, svoje dejanje slika kot moralno hvalevredno.

Njegove naslednje besede, s katerimi se spominja Filoktetovih krikov bolečine na poti proti Troji, se nenadno prekinajo: »Ves tabor je donel od divjih krikov, / tako je tulil dan na dan! Pa kaj - ! / Škoda besed!«²⁰ (vv. 10–12) V teh Odisejevih verzih sovpadе več stvari: v formalnem smislu imajo funkcijo prehoda med jedrnatim informativnim podajanjem predzgodbe in dramskim dogajanjem (Manuwald 73), v vsebinskem pa bi jih lahko imeli za izraz nelagodja ob spominu na dogodke izpred desetih let. Pretiravali bi, če bi, kot Perrotta, trdili, da se v Odiseju tu za hip pojavi sočutje (Perrotta 409). Vseeno pa lahko v njegovih besedah za trenutek vzremo nekakšno odkritost,

¹⁹ Paradoks *Filokteta* je v tem, da se cilj Odisejevega načrta na koncu, po Heraklovi intervenciji, sicer izpolni, a po bistveno drugačnih poteh, kot si je zamislil sam. Kolikor je način izpolnitve povsem drugačen od tega, ki si ga je zamislil Odisej, lahko rečemo, da se ne izpolni *njegov* načrt.

²⁰ Zadnje besede se v dobesednem prevodu izvirnika glasijo: »A zakaj je treba govoriti o tem?«

nepreračunljivost, sicer tujo njegovemu značaju v tej tragediji. Morda bi lahko dejali, da Odisej z nenadno prekinitvijo toka pripovedi prežene iz svojih misli občutek krivde, potlačenju katerega služita tudi njegovo omenjeno poudarjanje lastne neodgovornosti pri izpostavitvi Filokteta in olepšan opis Filoktetovega bivališča (vv. 16–19). Tudi če ne gremo tako daleč, lahko v Odisejevi drži še vedno vidimo vsaj neopredeljeno nelagodje nad tem, kar se je zgodilo s Filoktetom in beg pred mislijo na to, ki je v bistvu beg pred neobvladljivostjo resničnosti.

O Odisejevem naročilu Neoptolemu v drugem delu prologa (vv. 50–134) smo že govorili zgoraj. Potem ko Neoptolema zopet nagovori kot Ahilovega sina (v. 50), ga takoj nato znova spomni na njegovo podrejenost (v. 54). Odisej mlademu pomočniku zaupa zvijačni načrt, kako naj s pomočjo izmišljene zgodbe prevara Filokteta. V tej zgodbi, v kateri so pomešane resnične in neresnične stvari, se bo Filoktet lahko prepoznal in se poistovetil s pripovedovalcem: tudi on, Neoptolem, je imel, tako kot nekoč Filoktet, v izmišljeni zgodbi zelo slabo izkušnjo z Odisejem, temu je bilo namreč zoper njegovo pravico dodeljeno orožje njegovega očeta Ahila (vv. 63–64). V tem lahko prepoznamo vzorec Odisejeve zvijačne prepričljivosti: ta temelji na tem, da se človeku približa, da pokaže, da mu je podoben in da ga razume. Tako denimo v pogovoru z Neoptolemom, ki se brani uporabiti laž, vzpostavi most med njim in seboj s spominom na svojo mladost: »O, tudi jaz sem se, ko bil sem mlad, / rajši boril s pestmi kakor z jezikom! / Po izkušnjah sem spoznal, da vse v življenju / dosežeš le z besedo, z delom nič.« (vv. 96–99)

Izmišljena zgodba bo Neoptolemu morda zadostovala za vzpostavitev ugodnega prvega stika s prebivalcem otoka, toda to je tudi edini Odisejev napotek. Naroči mu le, naj uporabi zvijačo (δόλω, v. 101) in laž (τὸ ψεῦδος, v. 109). Ob koncu njunega dvogovora zato pristavi, da mu bo kasneje poslal nekoga, ki se bo izdajal za pomorščaka (ki se kot »trgovec«, kot je izpričano v rokopisih, pojavi v verzu 542 in mu bo med vrsticami zaupal namig, kako ravnati naprej (vv. 125–129). Skratka, Odisej sicer Neoptolemu razgrne nekatere bistvene vidike svojega načrta, a ne vseh, svojega pomočnika bo usmerjal in vodil po »trgovcu« (Pucci 177; Knox 126). Jasno je, da je Odisej tisti, ki si »pridrži pravico nad potekom tragedije« (Alt 148).

Zdi se, da Odisejevo naročilo v prologu Odisej in Neoptolem razumeta drugače. Ali Neoptolemu ukazuje zgolj, naj se polasti Filoktetovega loka, ali tudi to, naj pripravi Filokteta do tega, da bo z grško odpravo odpotoval pred Trojo? Odisej bolj poudarja lok (vv. 68, 78, 113, 115, 117), medtem ko Neoptolem njegov ukaz razume

tako, da vključuje tudi Filokteta samega (verz 102 in zlasti verz 112). Odisej njegovemu razumevanju očitno ne nasprotuje, saj ga v odgovoru ne popravi, ampak samo znova potrdi pomembnost loka (v. 113). To navidezno razhajanje je mogoče pojasniti tako, da Odisej v osvojitvi loka vidi odločilni dejavnik prepričevanja Filokteta – ko bo enkrat v njihovih rokah njegov lok, mu bo sledil tudi njegov lastnik (Manuwald 97; Kamerbeek 42). Upravičeno lahko sklepamo, da Odisej ve, da sta za padeč Troje potrebna tako lok kot njegov lastnik, saj drugače tega kasneje Neoptolemu ne bi mogel sporočiti po trgovcu (vv. 603–619). Neoptolem, nasprotno, Hélenovega izreka v prologu še ne pozna, vsaj ne v celoti.²¹ Odisej ga je zvabil s seboj na misijo na Lemnos z obljubo, da bo on ključen za padeč Troje (v. 114), kako točno pa je s tem povezan Filoktet, se Neoptolemu šele razjasni skozi dramo. Odisej mu vsega ozadja ne razkrije zato, da bi lažje nadzoroval potek dramskega dogajanja. Toda Neoptolema njegovo lastno razumevanje dogajanja, utemeljeno na njegovi izkušnji srečanja s Filoktetom, vodi v drugo smer, ki preseže okvire, kot jih je v prologu postavil Odisej.

BIBLIOGRAFIJA

- Alt, Karin. »Schicksal und ΦΥΣΙΣ im Philoktet des Sophokles«. *Hermes* 89.2 (1961): 141–174.
- Pucci, Pietro, kom. in uvod. *Sofocle. Filottete*. Priprava besedila Guido Avezù. Prev. Giovanni Cerri. Milano: Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, 2003.
- Budelmann, Felix. *The Language of Sophocles: communality, communication and involvement*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Cassirer, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen. Das mytische Denken*. 2. zv. Hamburg: Meiner, 2010.
- Gill, Christopher. »The Character–Personality Distinction«. *Characterization and Individuality in Greek Literature*. Ur. Christopher Pelling. Oxford: Clarendon Press, 1990. 1–31.
- Goldhill, Simon. »The Audience of Athenian Tragedy«. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Ur. Patricia E. Easterling. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 54–68.
- Goldhill, Simon. »The Great Dionysia and the Civic Ideology«. *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Ur. John J. Winkler in Froma I. Zeitlin. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992. 97–129.
- Hulton, Angus O. »The Prologues of Sophocles«. *Greece & Rome* 16.1 (1969): 49–59.
- Iser, Wolfgang. *Bralno dejanje. Teorija estetskega učinka*. Prev. Alfred Leskovec. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.

²¹ Prim.: »Prerokba je predstavljena šele kasneje. Jasno je, da Neoptolem ni bil gotov glede njenih točnih izrazov, dokler jih ni slišal od Odisejevega mornarja pod krinko, in da ni spoznal njenega polnega pomena skoraj do konca drame.« (Knox 126)

- Kamerbeek, Jan Coenraad. *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part VI. The Philoctetes*. Leiden: Brill, 1980.
- Knox, Bernard M. W. *The Heroic Temper: studies in Sophoclean tragedy*. Berkeley, CA: University of California Press, 1964.
- Lesky, Albin. *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1972.
- Manuwald, Bernd, kom. in prev. *Sophokles. Philoktet*. Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2018.
- Parlavantza-Friedrich, Ursula. *Täuschungsszenen in den Tragödien des Sophokles*. Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 1969.
- Perrotta, Gennaro. *Sofocle*. Messina; Milano: Casa editrice Giuseppe Principato, 1935.
- Reinhardt, Karl. *Sophokles*. Frankfurt na Majni: Klostermann, 1947.
- Reinmuth, Oscar W. »The Ephebate and Citizenship in Attica«. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 79 (1948): 211–231.
- Reinmuth, Oscar W. »The Genesis of the Athenian Ephebia«. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 83 (1952): 34–50.
- Schadewaldt, Wolfgang. *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griechischen Tragödie*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1926.
- Schlesinger, Eilhard. »Die Intrige im Aufbau von Sophokles' Philoktet«. *Rheinisches Museum für Philologie* 111.2 (1968): 97–156.
- Segal, Charles. *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*. Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1999.
- Senegačnik, Brane, in Sergej Valijev. »Eksistenca literarnih likov in neverbalna motivacija v Sofoklovi tragediji«. *Clotho* 4.1 (2022): 5–28.
- Senegačnik, Branko. »Content-based and extratextual reasons arguing for a psychological approach to Sophocles' Antigone«. *Živa antika* 58.1–2 (2008): 11–34.
- Siewert, Peter. »The Ephebic Oath in Fifth-Century Athens«. *The Journal of Hellenic Studies* 97 (1977): 102–111.
- Sofokles. *Ajant. Trahinke. Filoktet*. Prev. Prev. Kajetan Gantar in Brane Senegačnik. Maribor: Založba Obzorja, 2000.
- Taylor, John Wilson. »The Athenian Ephebic Oath«. *The Classical Journal* 13.7 (1918): 495–501.
- Vernant, Jean-Pierre, in Pierre Vidal-Naquet. *Mythe et tragédie en grèce ancienne*. Pariz: François Maspero, 1977.
- Vidal-Naquet, Pierre. »Le Philoctète de Sophocle et l'éphébie«. *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 26.3/4 (1971): 623–638.
- Winnington-Ingram, Reginald P. *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

The Prologue of Sophocles' *Philoctetes*

Keywords: Greek tragedy / Sophocles: *Philoctetes* / literary characters / Neoptolemus / Odysseus / ephebe

The present article discusses in detail the prologue of Sophocles' tragedy *Philoctetes*. It points out the innovations in the Sophocles' dramatic representation of the Philoctetes' story, *i.e.* the introduction of the new dramatic character of Neoptolemus and the modification regarding the place of the action, the isle of Lemnos in Sophocles' drama being uninhabited. The prologue plays informative as well as dramatic role. On the one hand, it makes us acquainted with the dramatic characters and the basic traits of the dramatic action, on the other hand, the prologue is by itself an inseparable part of the dramatic action. Thus, here becomes manifest the theme of human nature, *phýsis*, which will later serve as a crucial axis of dramatic action. In the name of his nature, Neoptolemus reacts disapprovingly to Odysseus' order to get in possession of the Philoctetes' bow by guile. Having predicted this kind of reaction, Odysseus prevails over Neoptolemus' concerns by fostering his ambition with the promise of his future glory as conqueror of Troy. It is for this motive that, at the end of the prologue, Neoptolemus is willing to fulfil Odysseus' order, even though conscious of acting against his own nature. The Neoptolemus' experience of Philoctetes' suffering will later provide him with a deeper confrontation with a human nature in general and his own in particular. In this experience, the frame of the dramatic action as set in the prologue will break up and the denouement will proceed by the ways unimaginable and unpredictable in the prologue.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.14'02.09-21Sofokles
DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i3.02>

Platonov sod: o sinkretističnem motivu Platona-Diogena v gazeli 17 osmanske pesnice Fıṭnat Ḥānım

Blaž Božič

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za klasično filologijo, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana

<https://orcid.org/0000-0002-2461-7991>

blaz.bozic.bosko@hotmail.com

Razprava obravnava sinkretistični motiv Platona-Diogena, ki se pojavi v 3. distihu gazele 17 (Çeçen) osmanske pesnice Fıṭnat Ḥānım. Ta motiv se na obravnavanem mestu pojavi v obliki Platonovega epiteta ḥum-niṣın ('ki sedi v sodu'). Motiv Platonovega sode je v osmanski poeziji sicer poznan, a predstavlja znotraj vzhodne literarne recepcije grških filozofov nenavaden odklon. V nasprotju s prevladujočo sodbo, da gre pri tem motivu za nekakšno zamenjavo ali pomoto, skušam v prispevku pokazati, da je raba tega motiva načrtna in da ima svoj zgled v starejši, perzijski tradiciji (vsaj v Hafizovi gazeli 306 [Clarke]). Nadalje ugotavljam, da ima motiv Platonovega sode dve metaforični funkciji, prvo lahko umestimo v kontekst tradicionalnega (Platon kot simbol najvišje stopnje modrosti), druga pa predstavlja kreativno variacijo (Platon kot »medžnunovski lik«). V prispevku skušam pokazati, da je raba v obravnavani gazeli Fıṭnat Ḥānım kreativna. To ugotovitev naslanjam na, prvič, primerjavo z dvema drugima pojavitvama epiteta ḥum-niṣın, namreč pri pesniku Belīgu (umrl 1760 ali 1761) in pri pesniku 'Izzetu Mollı (1785–1829), drugič, na primerjavo rabe v Hafizovi gazeli in tretjič, na natančno branje 3. distiha obravnavane gazele.

Ključne besede: osmanska poezija / grška filozofija / literarna recepcija / motivni sinkretizem / Fıṭnat Ḥānım / Platon / Diogen

V prispevku obravnavam gazelo 17 Çeçen (= 65 AOP = *Bir dilde*¹) osmanske pesnice Fıtnat Hânım iz 18. stoletja, pri čemer se osredotočam na 3. distih te gazele, v kateri se pojavi poseben motiv »Platona v sodu« (osm. *Felâṭūn-i ḥum-niṣīn*). Ta nenavadni sinkretizem med filozofoma Platonom in Diogenom iz Sinope je v osmanski literarni tradiciji sicer poznan, a predstavlja znotraj vzhodne literarne recepcije grških filozofov nenavaden odklon: v arabskem izročilu je tako na primer bogato izpričan sinkretizem med Diogenom in Sokratom, ne pa tudi med Diogenom in Platonom.² Mnogi komentatorji sodijo, da gre za nekakšno naključno zamenjavo oz. pomoto.³ V članku bom uvodoma strnjeno osvetlil biografske okoliščine in ustvarjalno dejavnost pesnice Fıtnat Hânım ter podal nekaj splošnega ozadja o literarni recepciji grških filozofov v osmanski poeziji, nato pa bom v osrednjem delu prispevka skušal na eni strani pokazati, da je ta sinkretizem v literarni rabi načrten in da ima svojo specifično motivacijo ter zgled v starejši perzijski tradiciji (vsaj v Hafizovi gazeli 306 [Clarke]), ter na drugi, da je metaforična funkcija tega sinkretističnega motiva dveh vrst, od katere lahko eno opredelimo za tradicionalno, drugo pa za kreativno variacijo, pri čemer ugotavljam, da je raba tega sinkretističnega motiva v obravnavani gazeli kreativna; slednjo ugotovitev na eni strani naslanjam na primerjavo z dvema drugima mestoma, kjer se epitet *ḥum-niṣīn* še pojavi, namreč pri pesniku Belīgu (umrl 1760 ali 1761) in pri pesniku 'Izzetu Molli (1785–1829), na drugi pa na primerjavo z antecedentom v Hafizovi gazeli ter na natančno branje obravnavanega

¹ Lirske pesemske oblike v osmanski poeziji se največkrat identificirajo z zaporedno številko pojavitve v izdaji divana, z začetnimi besedami prvega hemistih ali pa – pri zelo znanih pesmih – po refrenu (osm. *redif*). Zaporedna številka 17 je številka gazele v Çeçenovi izdaji divana in ustreza št. 65 v AOP (= *Anthology of Ottoman Poetry* v redakciji Andrews, Kalpaklıja in Black). Prvi hemistih se začne z zvezo *Bir dilde* ('v srcu'). Osmansko jezikovno gradivo v članku podajam v latinični transliteraciji po sistemu *İA* (*İslam Ansiklopedisi*); v skladu s prevladujočo prakso lastna imena in začetke verzov zapisujem z veliko začetnico. Izglasne zveneče soglasnike v arabskih lastnih imenih, ki se v moderni turščini izgovarjajo in zapisujejo nezveneče, v skladu s pisno podobo osmansčine zapisujem zveneče. Prevodi osmanskega jezikovnega gradiva so moji, razen če je navedeno drugače.

² Arabske vire o Diogenu v povezavi s Sokratom do 13. stoletja je zbral Oliver Overwien v delu *Die Sprüche des Kynikers Diogenes in der arabischen Überlieferung* (403–408, o motivu Sokrata v vrču posebej str. 407). O nepoznavanju motiva »Platon v vrču«, tj. sinkretizma med Diogenom in Platonom v arabski tradiciji do 13. stoletja prav tako Overwien (zasebna korespondenca z avtorjem članka, 29. 3. 2021).

³ »Zdi se, da je pesnica na tem mestu Platona zamenjala z drugim slavnim filozofom, Diogenom.« (Andrews idr. 201) Podobno meni Yekbaş (Yekbaş 292).

distiha. V sklepu povzemam svojo interpretacijo po problemskih sklopih, jo postavljam v širši kontekst in navajam možna nadaljnja izhodišča za obravnavo te teme.

Fiṭnat Ḥānīm – biografske okoliščine in konteksti

Osmanska pesnica Fiṭnat Ḥānīm, s pravim imenom Zübeyde,⁴ se je rodila v 1. polovici 18. stoletja in umrla leta 1780. Je ena redkih poznanih pesnic v osmanski literarni zgodovini. Alkan İspirli v svoji študiji o ženskih dvornih pesnicah od vsega skupaj 46 imen poleg Fiṭnat navaja zgolj še 9 pesnic, ki so živele pred 19. stoletjem (İspirli 19 isl.).⁵ Poleg Fiṭnat Ḥānīm v kanonu trdno mesto zasedata predvsem Zeyneb Ḥāṭun in verjetno najpomembnejša osmanska pesnica Mihrī Ḥāṭun⁶ iz 16. stoletja, t. i. zlate dobe osmanskega cesarstva.

Družina pesnice Fiṭnat Ḥānīm je pripadala elitnemu sloju družbe. Njen oče Ebuişakzāde Meḥmed Es'ad Efendi je opravljal funkcijo islamskega pravnika (t. i. šejhulislam ali osm. *şeyhülislam*) pod sultanom Maḥmūd I. (1730–1754), več članov njene družine pa je bilo pesnikov. Za njenega očeta velja, da je bil tudi glasbenik, kar je bilo v tistih časih za pripadnika intelektualne elite sila nenavadno, saj se je glasbena dejavnost (v nasprotju s poezijo) povezovala predvsem z nižjimi družbenimi sloji. Družina je Zübeydi omogočila dostop do izobrazbe in njeno pesniško ustvarjanje spodbujala v meri, ki je zdaleč preseгла tisto, ki je bila v onem času značilna za ženske. O njenem zasebnem življenju sicer ni veliko znanega, kar v luči odsotnosti žensk iz javnega življenja tudi ni presenetljivo; sočasni komentatorji in pisci t. i. tezkir ('memorandum' ali 'opomnik', osm. *tezkire*), pesniških biografij anekdotičnega značaja, ki so eden poglavitnih virov za osmansko literarno zgodovino,⁷ so se zadovoljili z anekdotami o njeni bistrournosti

⁴ Po tradiciji so osmanski pesniki in pesnice uporabljali psevdonime, ki izražajo neko (dejansko ali literarno-fiktivno) potezo pesnikovega oz. pesničinega značaja. Izvorno arabska beseda *fiṭnat* označuje bistrournost ali ostrournost, *ḥānīm* pa je, tako kot starejši izraz *ḥāṭun*, spoštljiv turški naziv za žensko iz višjega družbenega sloja.

⁵ Za primerjavo: seznam vseh znanih osmanskih pesnikov od 15. do konca 19. stoletja obsega okoli 5000 imen.

⁶ O Mihrī Ḥāṭun in kontekstih njenega ustvarjanja gl. Havlioğlu, *Mibri Hatun*. Ta študija je prelomna na področju za osmansko literarno in kulturno zgodovino ključnega vprašanja spola v kontekstu performativnosti in položaja ženskih pesnic.

⁷ Najpomembnejši in najbolj znani pisci tezkir so Sehī Bey (15./16. stoletje), Latīfī (15./16. stoletje) in 'Āşık Çelebi (16. stoletje). Tezkire navadno vsebujejo biografske anekdote o pesniku, primere njegovih pesmi in piščev komentar nanje.

in odnosih do moških predstavnikov sočasne intelektualne elite, ki so včasih rahlo obscenega značaja.⁸

Zapustila nam je divan manjšega obsega, ohranjen v številnih rokopisih, v tiskani obliki pa je izšel dvakrat, prvič leta 1848 v Carigradu in drugič leta 1869 v Egiptu. Zgradba njenega divana je tradicionalna, obsega vse glavne pesniške žanre osmanske dvorne poezije, poleg tega pa vsebuje tudi nekaj pesmi bolj ljudskega značaja in poetične uganke. Pisala je pesemske paralele⁹ na pesmi pesnikov starejših generacij, na primer na pesmi Nābīja iz 17. stoletja. Velik vpliv na njeno ustvarjanje pripisujejo njenemu bližnjemu prijatelju, pesniku Koci Rāgibu Paši, ki naj bi ga Fıtnat Hānim izredno občudovala. Njegov vpliv naj bi bil bolj opazen v njenih filozofskih pesmih, kjer se pogosto pojavljajo tudi modrostni izreki; medtem ko naj bi se v njenih lahkotnejših in humor-nih pesmih odlikoval vpliv pesnika Nedīma, enega najpomembnejših pesnikov t. i. dobe tulipanov, obdobja blagostanja, miru, potrošništva in razkošja v času vladavine sultana Aḥmeda III., ki je sledilo sklenitvi požarevskega miru leta 1718 in je trajalo do upora Patrone Ḥalīla leta 1730. Fıtnat Hānim je tudi sama močno in daljnosežno vplivala na kasnejše pesnike, npr. na pesnika ‘İzzeta Mollo, enega vidnejših predstavnikov pesništva 1. polovice 19. stoletja.

Literarna recepcija grških filozofov v osmanski poeziji

V osmanski poeziji se kot literarni motivi pogosto pojavljajo zgodovinske in mitološke osebnosti iz grške antike. Ti motivi so v osmanski poeziji svoje mesto našli preko posredovanja perzijske literarne tradicije. Najprominentnejši lik grške antike, ki se pojavlja v osmanski poeziji, je zagotovo Aleksander Veliki (osm. *İskender* ali *Sikender*). Legendarna manifestacija historičnega Aleksandra Velikega največkrat simbolizira iskanje nesmrtnosti – s tem namenom se namreč Aleksander v pripovedi odpravi do roba znanega sveta (zgled za to je njegov historični

⁸ Za več podatkov o njenem življenju in ustvarjanju gl. Andrews, Black in Kalpaklı 256–257; Gibb 150 isl.; obsežnejši biografski zapisi v turščini se najdejo pod ustreznim geslom v *İslam Ansiklopedisi*, prim. tudi İspirli 71 isl.

⁹ Pesem paralela ali nazira (osm. *nazīre*) je pesem, pisana z enakimi podobami, v enakem metrumu in z enakimi retoričnimi sredstvi kot pesem nekega drugega pesnika. Gre za plodno literarno izmenjavo med pesniki iste dobe, lahko pa so nazire pisane tudi na pesmi že preminulih pesnikov. Ta za literarno življenje v osmanskem cesarstvu značilna literarna dejavnost je mnogokrat vključevala tudi element rivalstva, saj so pesniki tekmovali za naklonjenost sultana ali kakšnega drugega zaščitnika, da bi si zagotovili varen ekonomski položaj.

pohod v Indijo). Njegova funkcija v simbolni mreži osmanske poetike sicer izvira neposredno iz literarne predloge, namreč iz islamskega cikla aleksandrid, literarnih pripovedi o Aleksandru Velikem.¹⁰ Najslavnejša islamska aleksandrida je zagotovo *İskendernâme* perzijskega pesnika Nizāmīja iz Gandže iz 12./13. stoletja, iz katere je v 14. stoletju izšla tudi osmanska različica pesnika Aḥmedīja. Literarni motiv Aleksandra Velikega je za nas na tem mestu pomemben, ker se v njegovem kontekstu pojavljajo tudi grški filozofi.

İskender je v osmanskem izročilu pogosto predstavljen kot sin perzijskega kralja Dareja in hkrati vnuk njegovega vazala Filipa. Deček je deležen izobrazbe grških filozofov, navadno Aristotela (osm. *Ristālīs, Aristū*) ali Platona (osm. *Felātūn* ali *Eflātun*), v določenih verzijah tudi Sokrata (osm. *Sukrāt*). Ti filozofi, İskenderjevi vzgojitelji, simbolizirajo najvišjo stopnjo modrosti, ki jo lahko človek doseže v tostranstvu. İskenderju se nekega dne prikaže skrivnosten lik, imenovan *Ḥızır* (mitološki lik iz arabske tradicije, ki je ponavadi upodobljen kot duhovni vodja in pomočnik ljudi v stiski; pogosto poseduje tudi mistično vednost in/ali sposobnost obujanja mrtvih). Pod njegovim vplivom se deček spreobrne v islam in ima videnje, v katerem je izbran za vladarja sveta. Na bojnem pohodu prema Perzijo in osvoji ves znani svet, na koncu pa je kljub izrednim dosežkom soočen s človeško mejo – z lastno umrljivostjo. Ko izve za vrelec skrivnostnega eliksirja nesmrtnosti, Vode Življenja (osm. *āb-ı ḥayāt*, tudi *āb-ı Ḥızır* »Ḥızırjeva voda«), se skupaj s *Ḥızırjem* in svojo vojsko poda na pot, da bi ga našel. Ta vrelec leži na robu znanega sveta v neprodorni temi. Ko so İskenderjevi napor na koncu obsojeni na neuspeh, se naposled sprijazni s svojo usodo in lastno smrtnostjo.

Od grških filozofov se zdaleč najpogosteje pojavlja Aristotel, kar je bržkone posledica zunajliterarne okoliščine, namreč široke recepcije njegovih filozofskih spisov v islamskem svetu. Pojavlja se z izrazi *ḥikmet* 'modrost', 'filozofija'; *şakird/şagird* 'učenec'; *mekteb* 'šola'; slednje je povezano z njegovo vlogo učitelja. V kasidah¹¹ se opevani zaščitniki ali vezirji pogosto primerjajo z Aristotelom (pogost je npr. epitet *aristū-vār* 'ki je tak kot Aristotel').

¹⁰ *Aleksandride* so bile izredno priljubljene od pozne antike vse do novega veka. Najstarejša verzija te pripovedi je grška, njen nastanek pa se postavlja v 3. stoletje po Kr. V 4. stoletju je bila prevedena v latinščino, v 5. pa v armenščino. Med 4. in 16. stoletjem so sledili prevodi v številne jezike, iz poznoantičnega sirskega prevoda pa je izšel orientalni oz. islamski cikel aleksandrid (v arabskem, perzijskem, amharskem, hebrejskem, osmanskem in srednjemongolskem jeziku).

¹¹ Izvorno arabski žanr panegirične slavlilne pesmi, razširjen v vseh književnostih islamske civilizacije.

V podobni vlogi (vzgojitelj vladarja in simbol najvišje stopnje modrosti) se večkrat pojavlja tudi Platon. Pogosto se pojavlja v povezavi s pojmi, kot so *re'y* ('uvid', 'vpogled', 'mnenje'), *akl* ('pamet'), *ḥikmet* ('modrost') ali *ilm* ('znanost', 'znanje', 'vednost').

Pogost je tudi lik Sokrata, ki se, po drugi strani, pojavlja v drugačnem kontekstu. Izpostavljene so njegove dialektične in govorniške sposobnosti. Pojavlja se z izrazi, kot so *kavl* ('govor', 'beseda', tudi: 'strinjanje') in *dehān* ('usta'). Včasih je upodobljen kot prerok.

Poleg naštetih se pojavljajo tudi drugi filozofi,¹² a vidno redkeje. Diogen iz Sinope se v tem kontekstu ne pojavlja, čeprav ga v okviru grške tradicije z Aleksandrom Velikim povezuje zelo znana anekdota, v kateri Diogen na Aleksandrovo vprašanje, če mu lahko izpolni kakšno željo, odgovori, naj stopi iz sonca in mu preneha delati senco. Anekdoto nam mdr. posreduje Dionizij Laertski (2/3 st. po Kr.) v svojem delu anekdotičnega značaja *Življenja in misli velikih filozofov* (*Philosóphōn biōn kai dogmátōn synagōgē*). Cinični značaj in antagonizem do Aleksandra sta morda tisti razlog, da se Diogen kot literarni lik ni znašel v kontekstu Aleksandrovih modrih vzgojiteljev.

Analiza gazele 17 Fiṭnat Ḥānim

Na začetku razprave zaradi konteksta navajam celotno gazelo,¹³ in sicer v redakciji Andrewsa Kalpaklija in Black (*AOP*), opremljeno s proznim prevodom v slovenščino in nekaj opombami o njeni zgradbi, nato pre-

¹² Mdr. tudi Pitagora (osm. *Fisāgors*, *Fisāgūrūs*), Evklid (osm. *Uklīdis*, *Öklīdis*, *Iklīdis*) in Hipokrat (osm. *Bukrāt*, *İbukrāt*, *Bokrat*, *Bukrātis*, *Ebukrāt*). Za pregled s primeri iz gazel in kasid gl. Yekbaş.

¹³ Bralec bo ob branju celotne pesmi gotovo opazil za gazelo tako zelo značilno »razsrediščenost«: koherenca je pri gazeli navadno notranja in se kaže v simbolni mreži, ki se pne iz posameznih distihov, dalje v njeni jezikovni zgradbi. V tem kontekstu sta osrednja povezovalna elementa *redif* oz. refren (vsakokratna zadnja beseda v drugem hemistihu, navadno z izjemo prvega distiha, kjer se refren pojavi v obeh hemistihih; v tej gazeli je refren beseda *var*, polnopomenski glagol 'biti' v 3. osebi edine) in rime (v perzijsko-osmanski teoriji rime, ki je utemeljena na arabski tradiciji, za rime navadno veljajo leksikalni deli predzadnje besede vsakokratnega hemistiha, tj. besede, ki predhajajo *redif* oz. *refren*; v tej pesmi so to samostalniške besede v svojinski obliki za 3. osebo edine, obrazilo: *-sī*, tj. *rengīn-edāsī* (1), *mübtelāsī* (2), *şafāsī* (3), *devāsī* (4), *cefāsī* (5), rimani zlog je odebeljen), manj pogosto je, da so distihi povezani v narativnem smislu. Zato je pri gazeli povsem upravičeno obravnavati tudi posamezne distihe. To sicer potrjuje tudi sočasna praksa piscev tezkir, ki kot primere pesnikovega dela velikokrat navajajo zgolj posamezne distihe.

hajam k razpravi o 3. distihu, ki je v središču mojega zanimanja v tem prispevku:

1. Bir dilde kim hayâl-i leb-i cân-fezâsi var
Ma'nî-i rûh-perver-i rengîn-edâsi var
 2. Etmez nigâh o şûh harîdâr-ı vuşlata
Kûyunda cân-be-kef nice biñ mübtelâsi va
 3. Efvânî-i hîredle Felâtûn-ı hum-nişîn
Deşt-i cünûnu geşt ile Kays'ın şafâsi var
 4. Cevr ü cefâ mihr ü vefâ firâte vişâl
Her derdiñ ey gönül bu cihânda devâsi var
 5. Elbette bir mu'amelesi vardir 'âşîka
Yâriñ vefâsi yoğisa Fıtnat cefâsi var
1. V srcu, ki nosi podobo ustnic, ki večajo življenje
tam biva božanski hranitelj duše, govorec barvitih besed.
 2. Lepotec ne namenja pogleda njemu, ki je pripravljen kupiti združitev
Tisoče zasvojenecv v njegovi četrti mu ponuja duše v iztegnjenih rokah!
 3. Platon se je ob vsem obilju modrosti zadovoljil z življenjem v vrču
Kays pa se je radostil, ko se je izgubljal po puščavi blaznosti.
 4. Za trpljenje in muke obstajata ljubezen in zvestoba, za osamo trdne vezi
Za vsako žalost tega sveta obstaja zdravilo, o srce.
 5. Gotovo ljubljene vé, kako ravnati z ljubimcem
Bodisi bo ljubljene zvest, bodisi bo Fıtnat trpela muke.

V tretjem distihu se Platonovo ime, *Felâtûn*, pojavi v konstrukciji tipa *izafet*¹⁴ skupaj z epitetom *hum-nişîn* ('ki sedi v sodu'). Preden se lotimo vsebinske razprave, v središču katere je ravno omenjeni epitet, je treba podati nekaj tekstnokritičnih opomb glede tega mesta, in sicer je treba izpostaviti, da Çeçen v svoji izdaji divana obliko zapiše kot *ham-nişîn* (Çeçen 327). V njegovi izdaji je iz reprodukcije rokopisa na relevantnem

¹⁴ Ta izvorno perzijska konstrukcija povezuje dva samostalnika ali samostalniki in pridevnik v atributivno, genitivno ali apozicionalno razmerje in je zelo razširjena v osmanski turščini, pa tudi v drugih jezikih, na katere je vplivala perzijsčina, npr. v urdujščini.

mestu razbrati pisno sekvenco <hm>, kar v skladu z osmanskim ortografskim uzusom narekuje vokalizacijo s kratkim temnim vokalom (*a*, *u* ali *i*). V luči možnih jezikovno-vsebinskih interpretacij se vokalizacija prvega člena zloženke z u-jevskim vokalom, torej kot *hum* 'sod' ali 'vrč', kaže kot ustrenejša nasproti vokalizaciji z a-jevskim vokalom, torej kot *ham* (pridevniško: 'upognjen, ukrivljen' ali samostalniško: 'koder, obroč').

Potencialno obliko **ham-niṣīn* bi bilo po zgledu zloženek sorodnega tipa (tj. s prvim členom *ham-* in enim od perzijskih participov kot drugim členom, npr. *ham-geṣte*, *ham-ṣüde*) najbrž treba interpretirati kot 'upognjeno sedeč', kar se na eni strani kaže kot manj smiselno z vsebinskega, sobesedilnega vidika, na drugi strani pa se sama oblika *ham-niṣīn* pojavlja izredno redko oz. se skoraj ne pojavlja.¹⁵

Zvezo *Felātün-i hum-niṣīn* je treba najprej razumeti apozicionalno, dobesedno torej 'Platon, v sodu sedeči'. V distihu se poleg Platona pojavi še lik *Ḳaysa* oz. *Mecnūna* (govoreče ime, ki izhaja iz arabskega participa *majnūn* in pomeni 'zblaznel') iz stare arabske pripovedke o nesrečni ljubezni med *Leylo* in *Mecnūnom*.¹⁶ Osrednji gradnik te pripovedi je *Ḳaysova* blaznost in njegov umik v puščavo vsled nesrečne ljubezni do *Leyle*. Njegova popolna predanost in hrepenenje po ljubljeni osebi povzročita, da je, ko jo ponovno ugleda, ne spozna več – saj je njegovo hrepenenje predstavljeno v višji red, kjer ljubezen in hrepenenje izgubita svoj objekt. Ta zgodba se izredno pogosto pojavlja ne samo v okviru pripovednih pesniških oblik, npr. mesnevije, kjer – v kontekstu ljubezenske pripovedi – osrednjo vlogo navadno igra slavni mitološki par ljubimcev, ampak v obliki aluzij tudi v lirskih oblikah poezije, npr. v gazeli. Zgodba pogosto ponazarja sufistični topos umika iz sredine ljudi in posvetne sfere z namenom spoznanja in združitve z Božanskim. V ta okvir sodijo osrednje sufistične ideje, kot so razpustitev jaza (osm. *fenā*), (ljubezenska) blaznost (osm. *divānagi*) in samožrtvovanje Lepoti/Božanskemu.

¹⁵ Najdemo jo npr. v neki pesmi *Kāmija* iz *Diyarbakırja* v *Uğur Arslanovi* izdaji. Celotno delo mi je nedostopno, zato glede tega ne morem nadaljnje presoati. Povedna pa je pripomba *İbrahima Kaye*, ki v svoji korekciji *Çoşkunovega* branja nekega mesta v *Nābījevem* potopisu *Dar Meke in Medine* (osm. *Tuḥfetü'l-Ḥaremeyn*) iz 17. stoletja, kjer se epitet pojavi v identični konstrukciji kot v obravnavani gazeli, prepisno interpretacijo *ham-niṣīn* šteje za *Çoşkunov* lapsus, češ da ta beseda nima nikakršnega pomena, ob tem pa navaja, da Platona »zaradi dejstva, da biva v sodu, imenujejo *hum-niṣīn*« (Kaya 157).

¹⁶ Ta pripovedka je po zaslugi mojstrske perzijske adaptacije pesnika *Nizāmija* iz *Gandže* iz 12. stoletja doživela širok razmah v islamskem kulturnem okolju in književnostih. Najpomembnejša za osmanski kontekst je epska predelava, ki jo je v 16. stoletju spisal slavni pesnik *Fuzūlī*.

V tem distihu je lik Platona s pomočjo vrste jezikovnih in kompozicijskih sredstev idejno sopostavljen s Kaysom in z njim izenačen kot nekdo, ki se umakne iz družbe in se po poti spoznanja poda v prostovoljno revščino. Vsakega od obeh likov spremlja njemu lastna okoliščina, ki mu omogoča spoznanje: Platona njegovo obilje modrosti (osm. *efzûn-i hîred*), Kaysa tavanje (osm. *gešt*) izven sredine ljudi. Kompozicijska bližina, ki jo razbiram iz instrumentalnega sklona, v katerem se pojavljata oba člena (*efzûni-i hîredle, gešt ile*), in na podlagi njunega mesta v sintagmi (pred vsakokratnim nosilcem, tj. *Felâtûn-ı hum-nîşîn, Kays'ın*), po mojem mnenju dodatno poudarja vsebinsko.

Nadalje sta oba lika okarakterizirana še z drugim, topičnim atributom, namreč izrazom, ki označuje kraj, kamor sta se umaknila – to je za Platona sod (*hum*), za Kaysa pa puščava blaznosti (osm. *dešt-i cünûn*). V prvem hemistihu je ta člen na zadnjem (*hum-nîşîn*), v drugem pa na prvem mestu (*dešt-i cünûnu*). Ob branju, ki se seveda vrši linearno, ta dva člena zato trčita drug ob drugega in tako ustvarita osrednje osišče, v katerem se bralcu živo prikaže topični vidik tega distiha – dva kraja, ki ju značilno zaznamuje skrajna odrezanost od ljudi. Drugi hemistih se nato razveže v svoji gramatični dopolnitvi, namreč v glagolski zvezi *şafâsı var* 'se radosti', ki slovnično veže oba navedena člena in ju s tem še tesneje poveže.

Idejni temelj tega distiha je torej mistična predstava o možnostih spoznanja in združitve z Božanskim, za katerega je potrebna razpustitev jaza. Ena od možnosti za dosego tega je umik v neobljuden kraj in odpoved vsemu, kar je del posvetnega obstoja. Stalna metafora za to je, kot rečeno, puščava, po kateri tava Kays – ta metafora se umešča na polje stereotipnega, tradicionalnega. A na drugi strani takšen umik lahko prepoznamo tudi v življenju v sodu – vendar samo, če poznamo filozofa Diogena iz Sinope in anekdote o njegovem življenju, iz katerih je razviden njegov asketski značaj.

Povezava Platona in sode je v osmanski poeziji razmeroma pogost pojav.¹⁷ Najpogostejša izraza, ki se v zvezi s tem pojavljata, sta *hum-ı Felâtûn* ('Platonov vrč/sod') in *hum-ı hikmet* ('vrč/sod modrosti'). A kot bom pokazal v nadaljevanju, ni nujno, da je s sodom vedno impliciran Diogenov sod; metaforična raba sode se namreč povečini umešča na polje tradicionalnega razumevanja Platonovega lika.

Izraz *hum* namreč najprej označuje posodo v splošnem, nato vrč, sod ali čašo, umešča se torej v skupino besed, kot so *câm* 'kupica' in

¹⁷ Najdemo jo npr. pri naslednjih pesnikih: Mezâkî (u. 1676), Sâbit (u. 1712), Şeyh Gâlib (1757–1799), Antepli 'Aynî (1766–1837).

sebū 'kupica, vrč, sod' in 'vino' (*šarāb, mey, ḥamr*). To besedišče ima nezamenljive mistične konotacije. V sufistični terminologiji je vino sredstvo spoznanja, ki razpušča jaz v ekstatični izkušnji in omogoča združitev z Ljubljanim, Božanskim, vinska kupica pa ima konotacije razodetja in uvida. Muršid, učitelj, ki vodi učenca po duhovni poti, je v sufistični terminologiji lahko imenovan *ḥum-i ḥamr* 'vrč vina' (Clarke 530), kar pritiče njegovi metaforični podobi kot nekakšni posodi, v kateri je shranjeno vino, sredstvo razpustitve jaza, pot do spoznanja in simbol modrosti, ki ga učitelj prelije na učenca. Povezava Platona in soda se s tega vidika umešča na polje tradicionalnega (Platon v zvezi z besediščem tipa 'akl, hikmet, ilm).

Sam epitet *ḥum-niṣīn* se v kontekstu osmanske poezije po pregledu gradiva, ki mi je bilo dostopno, pojavi še pri pesniku Mehmedu Belīgu Emīnu, ki je živel v približno istem času kot Fitnat,¹⁸ in pri mlajšem pesniku 'İzzetu Mollī (1786–1829), zdi pa se zelo verjetno, da še kje.¹⁹

Oglejmo si najprej, kako je epitet uporabljen pri pesniku Belīgu (navedeno po Demirel 51):

Oldī miṣāl-i 'akl-ī Felātūn-ī ḥum-niṣīn hikmet-serāy-ī tāb'una cā āṣiyān-ī 'ilm

Zgled je postal um Platona, sedečega v sodu; pevec modrosti ima svoje mesto v gnezdu vednosti.

Tu je motiv soda rabljen v tradicionalnem smislu – osrednji motiv distiha je namreč motiv Platona kot simbola modrosti, izražen z uporabo značilnega besedišča ('akl, hikmet, ilm).

Pri pesniku 'İzzetu Mollī se pojavi naslednji distih (navedeno po Demirel 51):

Birdir bu bezmgāh-ī ḥamākatde ān ü in destī kiran deliyle Felātūn-ī ḥum-niṣīn

Na tem praznovanju norosti sta ta, ki je zlomil vrč, in Platon, v sodu sedeči, eden in isti.

V tem distihu je opazna uporaba besedišča, ki se umešča na semantično polje norosti (*ḥamākat, deli*) in ločuje naravo tega distiha od Belīgovega.

¹⁸ *IA* kot letnico njegove smrti navaja leto 1760/1.

¹⁹ Za raziskavo zgodovine tega motiva bi bilo seveda treba raziskati pojavitve tega pridevnika v kontekstu večjega korpusa osmanske dvorne poezije, a je to iz objektivnih (veliko gradiva je še vedno v rokopisih in ni digitaliziranega) in specifično logističnih in finančnih razlogov (tiskane kritične izdaje divanov so težje dostopne) težavno opravilo, ki ga za potrebe tega članka žal ni bilo moč opraviti.

Čeprav je osrednja podoba drugačna, zaradi besediščne bližine distih spominja na obravnavano mesto v gazeli Fıtnat Hānim, ki je, kot izpostavljeno, na 'İzzeta Mollo zelo vplivala.

Epitet *hum-niṣīn* v povezavi s Platonom pa ima svoj antecedent tudi v starejši, perzijski tradiciji, kar je v osmanskem kontekstu nekaj pričakovane. Na podlagi gradiva, ki sem ga uspel pregledati, se prvi literarni antecedent pojavi pri perzijskem pesniku Hafizu, in sicer v Gazeli 306 (Clarke).²⁰ Distih, v katerem se pojavi ta pridevnik, se glasi:

Ğuz Falātun-i ḥum-niṣīn-i ṣarāb
Sirri ḥikmat ba mā ke gūyad bāz²¹

V Clarkovem prevodu v angleščino se distih glasi:

Save Plato, jarsitter with wine
To us, the mystery of Philosophy, who uttereth – again?

Platon tu nastopa v enaki, znani vlogi, namreč kot modrec, ki človeka uvede v skrivnosti filozofije/modrosti (perz. *hikmat*), torej kot poosebitve najvišje stopnje modrosti, ki jo človek lahko doseže v svojem tuzemskem obstoju. A pri tem je pomembna formulacija: *Falātun-i ḥum-niṣīn-i ṣarāb*. Gre za tročleno zloženko tipa *izafet*, s katero so samostalniki 'Platon' (*Falātun*), epitet 'sedeč v vrču' (*ḥum-niṣīn*) in samostalnik 'vino' (*ṣarāb*) povezani v apozicionalno razmerje. To razmerje, ki ga uvaja konstrukcija *izafet*, iz angleškega prevoda sicer ni razvidno, a bistvo te podobe leži ravno v tej apoziciji. Platon, ki sedi v vrču, je namreč tu *izenačen* z vinom. Michaeli v zvezi s tem mestom ugotavlja, da izenačitev Platona in vina kaže na povezavo med recepcijo platonistične filozofije in sufistično metaforiko – ključ za doseganje modrosti je v tem pogledu vino in uvid, ki ga omogoča opitost z njim.²² Podoba

²⁰ Na tem mestu je treba omeniti, da izvor »zamenjave« Platona in Diogena Yekbaš išče pri arabskem zgodovinarju al-Tabariju (9./10. stoletje), in sicer v njegovem monumentalnem delu *Knjiga kraljev* (Yekbaš 292). Pravzaprav je vprašanje ultimativnega izvora v tem kontekstu sekundarnega pomena, saj me v tem prispevku zanimajo strategije, ki so uporabljene v *literarni* upodobitvi motiva.

²¹ »Kdo, razen Platona, sedečega v sodu, nam bo ponovno razkril skrivnosti Filozofije?« (Nav. po Michaeli 42; poudarek je avtorjev).

²² »S trditvijo, da je Platonova hiša vino, Hāfiz implicira, da je Platon sam vino in obratno, s čimer Platonovo vlogo povzdigne na raven edinega vira pridobivanja modrosti (*hikmat*). Poleg tega Hāfiz s povezovanjem vina in Platona pokaže, da je recepcija platonske filozofije prepletena s sufističnimi metaforami vina – gre za enega od primerov notranje povezave med konceptom *hikmat* in sufističnimi nazori v *Divanu*.« (Michaeli 42)

Platona kot vina ima ključne implikacije za razumevanje simbolnega naboja elementa vrča, ki ima v tem oziru preko metonimije tudi izrazito sufistično komponento.

V okviru motiva Platona v sodu lahko torej razberemo dva metaforična pomena soda (*hum*). Na eni strani gre za metaforo, ki temelji na Hafizovi podobi in izpostavlja Platonovo tradicionalno vlogo modreca. To je tradicionalna, stereotipna metafora, kot je srečamo npr. pri pesniku Belîgu in v večini drugih pojavitev tega motiva; eksplicitno to idejo izraža tudi zveza *hum-i hikmet* ('vrč/sod modrosti'). V drugem metaforičnem pomenu pa ga najdemo pri Fiṭnat Hānım. Tu sod predstavlja kraj, kamor se filozof umakne iz sredine ljudi. To je temeljna simbolna vsebina podobe vrča, kot je je razbrati iz zgoraj razdelanih kompozicijskih okoliščin (sopostavitve s Ḳaysovo 'puščavo blaznosti', *deşt-i cunūn* itn.); tu je implicitni vezni člen asket Diogen iz Sinope.

Diogen tu, čeprav ni imenovan, služi za vezni člen, ki že omenjeno mrežo asociacij, ki jih je osmanski bralec ali poslušalec neobhodno dobil ob tem, ko je zaslišal ime *Felātūn*, razširil z asociacijami, ki mu jih navadno priključeta imeni *Ḳays* oz. *Mecnūn*. V 3. distihu obravnane gazele imamo torej nekakšno triado Platona-Diogena-Mecnūna. Platon v tej interpretaciji odstopa od svoje tradicionalne, stereotipne vloge posebljanja modrosti (Platon v povezavi z besediščem, kot npr. *re'ya*, 'akl, *hikmet*, 'ilm); ob implicitnem poznavanju podobe Diogena, Platon postane tudi »medžnunovski« lik, umesti se v »medžnunovski« kontekst blaznega ljubimca. Smiselno se zdi soditi, da je antecedent Hafizova gazela, v kateri je preko metonomije izpostavljena sufistična interpretacija Platona, ki jo Fiṭnat razširi in potencira z eksplicitno spostavitvijo Platona in Ḳaysa/Mecnūna.

Zaključek

Rabo sinkretističnega motiva Platona-Diogena pri Fiṭnat Hānım lahko označimo za kreativno variacijo na poznan motiv, saj je, vsaj po mojem mnenju, lik Platona z zavestnimi kompozicijskimi in jezikovnimi prijemi spremenila v »medžnunovski lik«, ki izhaja iz metonimičnega razumevanja Platona kot vina, kot ga srečamo že vsaj pri Hafizu. Pri slednjem je motiv Platona in vrča izražen z istim jezikovnim sredstvom, namreč z epitetom *hum-nišīn*. To najprej izhaja iz sufistične metafore vina kot sredstva za doseganje spoznanja in duhovnega vodje kot vrča, iz katerega se prelije vino/modrost na učenca. To je tradicionalni element, saj je s tem povezana tudi stereotipna podoba grškega filozofa kot

vzgojitelja (izhaja iz cikla o Aleksandru/İskenderju). Inovacija ali kreativnost leži v vpeljavi implicitnega veznega člen Diogena. Sopostavitev Platona in Kaysa v obravnavani gazeli smiselno deluje šele ob poznavanju podobe Diogena kot asketskega modreca; v tem oziru se njena raba razlikuje od drugih. S tem bi lahko zatrdili tudi, da je sinkretizem načrten in zavesten (kar sicer potrjuje tudi široka pojavitvev pri drugih pesnikih, dasiravno je tam motiv rabljen drugače). Takšna interpretacija se zdi smiselna tudi v širšem oziru: Fiṭnat Ḥānım se je opirala na starejšo dediščino in ni radikalno odstopila od svojih antecedentov – npr. Hafiza – temveč jo je razširila in kreativno variirala. Slednje pa je na sploh značilno za literarno kulturo osmanskega cesarstva, ki v umetniškem oziru predstavlja kulturo variacij.

Motiv »Platona v sodu« v kontekstu osmanske poezije ima tako na metaforični ravni lahko dve funkciji, od katere se ena umešča v kontekst tradicionalnega (Platon kot simbol najvišje stopnje modrosti; Hafiz, Belig), druga pa predstavlja kreativno variacijo (Platon kot »medžnuvovski lik«, Fiṭnat Ḥānım).

Čeprav na podlagi omejenega gradiva, ki mi je bilo na voljo ob pripravi tega članka, ni mogoče zatrditi, da je Fiṭnat prva, ki je uporabila ta prenos, lahko vseeno sodimo, da gre za kreativno variacijo na sicer poznan motiv. Raba epiteta se namreč opazno ločuje od rabe pri Hafizu in tudi od kronološko starejše pojavitve v Beligovi gazeli.

Glede same motivacije sinkretizma lahko povemo, da podoba Platona in soda v grški tradiciji ni poznana, prav tako ni poznana v arabski tradiciji. Tam je sicer, kot je bilo že uvodoma omenjeno, bogato izpričan podoben sinkretistični motiv, namreč motiv Sokrata (in ne Platona) v vrču (gl. op. 2 v tem prispevku). To gotovo ni nepomembno in glede na to, da je motiv Platona v vrču pri osmanskih pesnikih – vsaj na podlagi dostopnega gradiva – izpričan relativno pozno (od poznega 17. stoletja dalje), bi lahko šlo, kot razmišlja tudi Overwien, za sekundarni prenos tega sinkretizma na Platona, ko med Sokratom in Platonom ni bilo več stroge ločnice.²³

Za nadaljnje obravnave te teme je prednostnega pomena pregled večjega korpusa gradiva. Genealogijo motiva pri Fiṭnat bi utegnila dodatno osvetliti obravnava drugih potencialnih pojavitvev epiteta *ḥum-niṣīn* v specifičnem in podrobnejša obravnava motiva Platonovega soda v splošnem (tako znotraj osmanske kot znotraj perzijske literarne tradicije) kontekstu.

²³ Zasebna korespondenca z avtorjem članka, 29. 3. 2021.

LITERATURA

- Akün, Ömer Faruk. »Fıtnat Hanım«. *İslam Ansiklopedisi*. Splet. 9. 05. 2022.
- Andrews, Walter, Najaat Black in Mehmed Kalpaklı. *Ottoman Lyric Poetry: an anthology*. 2. izdaja. Washington, WA: University of Washington Press, 2006. (okrajšava: AOP)
- Clarke, Henry Wilberforce. *The Divan-i Hafız*. Bethesda: Ibex Publishers, 2007.
- Çeçen, Halil. *Fıtnat Hanımın hayatı, sanatı ve divanı*. Malatya: İnönü Üniversitesi, 1996.
- Demirel, Gamze. *18. yüzyıl şairlerinden Belîğ Mehmed Emin Divânı (İnceleme-Tenkitli metin-Tablîl)*. Elazığ: Fırat Üniversitesi, 2005.
- Gibb, Elias John Wilkinson. *A History of Ottoman Poetry*. Zvezek 4. London: Luzac, 1905.
- Havlioğlu, Didem. Mihrî Hatun: *performance, gender bending, and subversion in Ottoman intellectual history*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2017.
- İspirli, Serhan Alkan. *Kadın divan şairleri ve geleneğin uzantısı*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları, 2007.
- İz, Fahîr. »Fıtnat«. *Brill's Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Splet. Dostop 9. 05. 2022.
- Kaya, İbrahim. »Tuhfetü'l-Haremeyn'in Metin Neşri İle İlgili Bazı Düşünceler«. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 8.39 (2015): 148–161.
- Michaeli, Hiwa. *Goethe's Faust and the Divan of Hâfız: body and soul in pursuit of knowledge and beauty*. Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2019.
- Overwien, Oliver. *Die Sprüche des Kynikers Diogenes in der arabischen Überlieferung*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005.
- Yekbaş, Hakan. »Divan Şiirinde Yunanî Şahsiyetler«. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 3.15 (2010): 281–300.

The Jar of Plato: Some Thoughts About the Syncretistic Plato-Diogenes Motive in Gazel 17 by the Ottoman poet Fıtnat Hânım

Keywords: Ottoman poetry / Greek philosophy / literary reception / syncretism of motifs / Fıtnat Hânım / Plato / Diogenes

The present article explores the syncretistic Plato-Diogenes motive in the 3rd couplet of Gazel 17 (Çeçen) by Ottoman poet Fıtnat Hânım. Within this passage, the motive appears in the form of Plato's epithet *hum-nişîn* ('jar-sitter'). The motive of Plato's jar, even if not unknown in the Ottoman tradition, presents a curious phenomenon in the context of oriental literary reception of Greek philosophers. Contrary to the opinion that the motive stems from

an arbitrary confusion between the two poets, I will demonstrate that the usage was deliberate and had its literary antecedent within the older Persian tradition (at least in Gazel 306 [Clarke] by Hafez). Furthermore, I will point out that Plato's jar can have two different metaphoric functions, one as part of Plato's traditional role (Plato as a symbol of the greatest level of wisdom), and the other as its creative variation (Platon as a *mecnūn*-like figure). Finally, I argue that the usage in the gazel by Fıṭnat Ḥānım is creative, whereby I base my opinion on, first, a comparison with two more instances of the epithet *ḥum-niṣīn* in couplets by poets Belīg (d. 1760/61) and 'Izzet Molla (1785–1829), second, a comparison of the usage of the motive in the gazel by Hafez, and third, a close reading of the 3rd couplet of Fıṭnat's gazel.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.512.161.09-1Fitnat:1(38)

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i3.03>

A Multiform YouTube Homeric Rhapsody from 2020

Neven Jovanović

University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences, Ivana Lučića 3, HR-10000 Zagreb, Croatia

<https://orcid.org/0000-0002-9119-399X>

neven.jovanovic@ffzg.unizg.hr

The Odyssey ‘Round the World was a collaborative public reading of Homer’s Odyssey published on YouTube in December 2020, at the height of the COVID-19 pandemic. Coming from the larger Reading Greek Tragedy Online initiative and organized by the Harvard University Center for Hellenic Studies, the reading featured performances of every book of the Odyssey by students, faculty, actors and laypersons from about twenty countries. The contributors were encouraged to perform in their own language, but they could also use the Ancient Greek, or any other language; the text could have been read, recited, sung, acted. The result, still available online, is briefly described here. Reflecting on the event I notice that public readings and YouTube videos are, as genres and cultural activities, rarely included in surveys of Homeric reception. The Odyssey ‘Round the World event is distinguished by its prominent diversity; in this way, the event connects with current debates on “Classics” as an academic discipline and with the theory of multiform, diachronic development of Homeric poems. The event also demonstrates both advantages and limits of the technology, and, most importantly, it makes us aware of the distance between Homeric poems as performance in ancient Greece and the usual way we deal with them as our reading matter.

Keywords: antiquity / Greek literature / literary reception / Homer: *Odyssey* / online events

I consider here a recent performance of Homer’s *Odyssey*. It was a “rhapsody,” a collaborative performance, of the complete epic poem published in December 2020 on YouTube under the name of *Odyssey ‘Round the World*. Both the form and the medium of this performance are on the margin of usual academic interests, even in Homeric reception studies. I will show what is unusual about the performance and how was it shaped by the social and political developments of the times—primarily by the COVID-19 pandemic, but also (indirectly) by the ongoing debates on the discipline of Classics and racism, disadvantage, and subjugation, as well as by a specific theoretical approach to the

Homeric poems. My position in the performance is, from a scholarly point of view, again somewhat unorthodox: I took part in it, as a performer and as a translator, and therefore I am more a participant observer than an objective researcher.

The *Odyssey Round the World*, part of the larger *Reading Greek Tragedy Online* initiative, took place on Tuesday and Wednesday, December 8 and 9, 2020, as an 24-hour internet event. It was organized by the Harvard University Center for Hellenic Studies, and it featured performances of every book—the initiative uses the word “rhapsody”¹—of the *Odyssey*, recorded by students, faculty, actors and laypersons from about twenty countries. The collaboration included people from a number of American institutions, mostly universities, but also people from Argentina, Australia, Brazil, Canada, China, Croatia, Cyprus, Greece, Hungary, Italy, Malawi, Mexico, Mozambique, Peru, South Africa, Spain, Turkey, United Kingdom. The organizers assigned each team a number of verses from the *Odyssey*, received recordings of performances, and published them as episodes on the YouTube channel of The Center for Hellenic Studies, but no special rules or instructions for performances were given except for a suggestion that the contributors “connect Homer with their own culture.” The contributors were encouraged to perform in their own language, but they could also use the Ancient Greek, or any other language; the text could have been read, recited, sung, acted.

The reading of Rhapsody 1 opens as a computer screen divided into a grid of thumbnail displays of participants, a scene familiar to many people around the world since the last couple of years. All participants are sitting in darkened rooms, almost as if by a candlelight, and all are identified on their displays as “Homer” (with their actual name in brackets); a diversity of faces, colors, shapes, ages, races. Then “Homer (Argyris),” the actor Argyris Xafis, starts speaking very slowly, with immense effort of concentration, the first verses of the *Odyssey* 1, in (Homeric) Greek: ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ / πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν ... and then in English, as translated by Stanley Lombardo in 2000 (although the translator is not identified anywhere in the credits for this Rhapsody): “SPEAK, MEMORY—/ Of the cunning hero, / The wanderer, blown off course time and again...” (Lombardo 1). The same performer will appear at

¹ In the original sense of the Greek word ῥαψῳδία, “portion of an epic poem fit for recitation at one time, e.g. a book of the *Iliad* or *Odyssey*” (Plu. 2186e).

the end of Rhapsody 24, 24 hours later,² to repeat the lines from the beginning and in that way create a ring composition which does not exist in the canonical text of the *Odyssey*, just as Lombardo's "Speak, memory" goes beyond Homer adding, for English readers, an allusion to Nabokov's brilliant memoir.

In the rhapsodies, diversity prevails: diversity of expressivity, of tongues, of approaches, of pronunciations (especially noticeable in Ancient Greek and English, the two languages most frequently used). As we open the YouTube videos, we move from students and recitation—some in dorm rooms, their gaze decidedly fixed downwards towards the book they are reading from (Rhapsody 2)—to Mexican actors reading in Spanish, pausing at a point to raise up pipes and cigars as they enact a Homeric feast (Rhapsody 3)—to a cast of formally introduced Argentinian professors, then again to Greek that is sung by an American college student club mascot (Rhapsody 4), then to Pope's translation with a slideshow background (Rhapsody 5), then to an American Sign Language version (with subtitles, Rhapsody 6), then to Modern Greek read outdoors in Australia (Rhapsody 7), then to people wearing face masks (Rhapsody 8), then to a group of classics students and instructors in a garden of the University of Malawi, where Homer is read in English and Greek, but also in Chichewa; at least for me, this is the moment in which the *Odyssey* is for the first time encountered in a wholly unfamiliar and incomprehensible language. Rhapsody 10 is an experimental film, with blurry or empty urban landscapes, water, night, in slow motion and without people; over these images Homer is read in Greek and Hungarian, with some folksy music, and at the end a credit title informs us that the University of Theatre and Film Arts of Budapest (SZFE)—whose students, faculty and alumni produced the rhapsody—is under an attack on its autonomy by the government of Hungary, that the students are on strike and that they have blockaded the university building.³ Rhapsody 11 was filmed in Mozambique, and it features a number of African languages as well as Portuguese, Greek, Italian, English; the clip is very well edited on YouTube, for the first time in the event YouTube Video Segments/Chapters are used to give further information, while YouTube's automatic transcription feature adds another, arbitrary reinterpretation of Homer's poetry, decoding words spoken by a reader as "what fate of beetles death destroy you." Rhapsody 12 is filmed outdoors in Australia, introduced by an acknowl-

² This time Lombardo's translation is credited.

³ For further developments on the SZFE affair and an analysis of it see Ryder.

edgment that the performers are “on the land of the Ngunnawal people” and pay their respect “to the elders” (cf. “Acknowledgement of Country”; “ANU acknowledgment”). Rhapsody 13 is one more film, this time by a company of Greek actors, recorded with a mobile phone; images and music follow the action in a modern setting and Odysseus is again disguised by a face mask. The pandemic is equally prominent in Rhapsody 14, recorded at the Oxford University, with Homer’s words spoken in French and in a collage of English translations produced over the course of 300 years; in a college corridor, the performers, wearing face masks, slowly form and re-form a *tableau vivant*. Students of the Brandeis University (in Waltham, MA, USA) perform Rhapsody 15 in extremely “lo-fi” production quality, showing realistically how most of academia experiences the age of online teaching. The online moment is present too in a dramatic adaptation of Rhapsody 16; the students of University College London mix stage rehearsals with spoken monologues; in one scene, Athena’s words come from a laptop held up high by another actor. Rhapsody 17 is in (very fast) Spanish from several Spanish universities, Rhapsody 18 partly in Turkish and Ancient Greek—introduced by a reference to the oral tradition of *ozan* singers (cf. Barlik)—masterfully supported by English subtitles in the video; the other part of the rhapsody is performed by students of all races from the University of Illinois at Urbana-Champaign (USA). Rhapsody 19 comes from students and professors from Sao Paolo; one of the sequences presents singing in Ancient Greek with an accompaniment on a tanpura-like instrument, another is a sung performance in an Alma-Tadema-like setting: the young singer, holding a papyrus leaf, is interrupted by her cat. Rhapsody 20 combines several translations, Italian, English, Spanish, and Latin, “conveying estrangement by archaic languages and white background” (as the YouTube description says); in Rhapsody 21 a club of Texas Tech University Classics Graduate Students, identifying themselves as “procrastinating,” reads Homer while the students’ pets (cats and dogs) stand in for characters; what seems at first a sophomoric joke turns out in the course of the rhapsody to be strangely appropriate. Against a Zoom background of Greek columns, a professionally produced (and directed) performance of Rhapsody 22 is done by members of the Kosmos Society, an international online community for Classical studies with participants in Argentina, Australia, Canada, Greece, Lebanon, Poland, Switzerland, UK, and across the USA; they read in English, French, Ancient Greek, Modern Greek, Russian, Spanish, and Ukranian. This is where Odysseus kills the suitors, and the Zoom participants act out

their deaths, in a stylized, soundless way. Rhapsody 23 is performed by Croatian students and professors, reading—and, in one case, acting as a gender-inverted puppet theatre—from the original, from various Croatian translations, and from a Latin verse translation composed in 1777 by an author from Dubrovnik. Finally, Rhapsody 24 is read by the cast from Rhapsody 1—closing with a simple but powerful gesture: some of the participants cover their Webcams with their hands—and then discussed, by a number of scholars and by the performers themselves. Note that the closing discussion is another echo of Homeric tradition; in Plato's *Ion* Socrates claims that a rhapsode is expected to be also a ἐρμηνεύς, an interpreter who knows the poet's intention, and Ion affirms that he can indeed speak most beautifully about Homer (Plato, *Ion* 530c–531c; Nagy, *Poetry* 124).

In revisiting of the project two years after its publication I am struck not only by its diversity but also by its unpretentiousness. The performances hang somewhere between the high culture, represented by the academia and theatre, and leisure activities (of clubs or societies) or all kinds of non-formal learning (learning which “may occur at the initiative of the individual but also happens as a by-product of more organized activities, whether or not the activities themselves have learning objectives,” OECD). The unprofessional, uncommercial, dilettante character and level of execution place *Odyssey 'Round the World* on the margins both of the educational system and the entertainment industry, even though the event engages with one of the Great Books, a work from the very beginning of the Western Canon, even though most of the participants are professionals in the field or training to become such professionals—and even though, as I will soon show, the very concept of the event rests on sound theoretical foundations.

Through references to the pandemic, the performances are anchored in the present moment—the pandemic causes a moment of liminality for the society, to which the group answers by a kind of *communitas* (Turner)—but what is even more prominent is the technology. YouTube and computer video enable me to watch the 24-hours event from two years ago again and again, from wherever I am at the moment; moreover, I can (and do) also rewind the recorded rhapsodies, fast forward or freeze them, or jump to different points of interest. This makes *Odyssey 'Round the World* easy and fun to sample, but goes somewhat against the grain of the poem as performance which should immerse us into its story, make us experience flow, immediacy, intensity.

The *Odyssey 'Round the World* can be understood as a snapshot of Homer in the 2020s. It opens up space for a number of observations

on the Homeric poems as we experience them today, on reception, on politics in higher education, and on an unorthodox way of putting theory into practice.

First, the event makes me realize that today we, specialists in antiquity, know more or less precisely the story of the *Odyssey*, but not so much the poem, the actual sequence of its words and scenes. When the *Odyssey* is divided into “rhapsodies” and each one is announced only by its number, I know only vaguely what to expect; I cannot say, without looking it up, what happens in *Odyssey* 19, or in which book Poseidon turns the ships of the Phaeacians into stone. I have read the *Odyssey*, but I do not remember it that precisely. Not many people possess this knowledge today, Homeric scholars (the specialists among the specialists) excepted. A wide gap separates us from the rhapsode Ion of the Platonic dialogue—when Socrates challenges him by giving an arbitrary point in Homer, Ion can start his recitation from there; and he is *saying the words that have already been spoken*, not the words that “he had read and happened to have memorized” (Nagy, *Plato’s Rhapsody* 32–33). My insufficient recall of the poem-as-text is further complicated by the “montage of attractions” in the event—by the diversity of the YouTube episodes—and by the partial or total incomprehensibility of Homer’s words in foreign languages. It all makes the *Odyssey* itself to an extent take a back seat in this reading. Moreover, the *Odyssey ‘Round the World* makes it very clear that we miss another component of Homeric epic as an oral performance: “[T]he face-to-face communication during which the singer recomposes his poem under the steady cooperation and control of his audience.” (Skaft Jensen 49) In the YouTube channel, such communication is substituted with its simulacrum; a recording, even a recording of live performance, is *not* live, and my watching of it is not a public event, and the audience cannot “cooperate” in the recomposing of the poem. The insight is valuable. The *Odyssey ‘Round the World* is thus at the same time a popularization activity and an act of estrangement. It performs in a dramatic way the fact that for us some forms of the Homeric poems are unreachable, that we can know about them and imagine them, but cannot actually experience what is “the essence of performing song and poetry, an essence permanently lost from the *paideía* that we have inherited from the ancient Greeks” (Nagy, *Homeric* 8).⁴

⁴ A further, though lesser sign of modern taste and condition is a (surprisingly) small share of “historically informed” performances in the rhapsodies. Reconstructions of the imagined original through language, including prosody, appear frequently throughout the event; nevertheless, as can be seen from the outline above, in 2020 the

Second, *Odyssey 'Round the World* presents a form of reception of antiquity that has hitherto been neglected in the reception studies. As a kind of popularization activity, the performance can be compared to the *Classici contro* of Alberto Camerotto and Filippomaria Pontani (Venice, started in 2010: public lectures by specialists in the form of inspirational theatrical acts), or to the *Festival Européen Latin Grec* (Lyon, started by Elizabeth Antébi in 2005; includes live readings of Greek and Latin literature). As a day-long global manifestation centered on a literary work, *Odyssey 'Round the World* follows the idea of Bloomsday (organized by the James Joyce Centre since 1994). As a theatrical performance of an epic, it reminds me of Roberto Benigni's *Tutto Dante* (begun in 2006 with the canto XXVI of *Inferno*, the Ulysses canto, the performances recreated the tradition of *lectura Dantis*, a public reading and explanation of the Divine Comedy canto by canto; cf. also the *Lectura Dantis Romana* at the la Casa di Dante in Rome or *Lectura Dantis Andreapolitana* at the University of St Andrews, Scotland). Homer as theme brings *Odyssey 'Round the World* close to the *Homerathon* of the University of Nebraska-Lincoln (started in 2018). Despite this wealth of activities, neither the genre of public reading festivals nor the digitally streamed collaborations were included, for example, in Hall's study of the "cultural presence" of the *Odyssey* which was at the time praised for its scope and modernity ("Hall surveys the incredible number of manifestations of the *Odyssey*, notably in modern media, using the resources of recent critical theory," Burgess 185). Hall mentioned texts published online as "digital literature," and "interactive computer games"—without, however, surveying or analysing them—but at the time of writing YouTube videos as a medium of academic communication barely existed (YouTube, today the second most visited website, was only launched in 2005, as Hall was developing the idea for her book). Moreover, as I have already suggested, the *Odyssey 'Round the World* remains somewhere between the poles of "academic" and "creative." Most people would probably place it into the category of "pedagogy," which is usually omitted from Homeric reception studies (and judged to be of lesser merit, as suggested by Burgess: "[W]e need to think of (Homeric) reception as more than a validation of our profession, or a practical means to entice students into our field, or relaxing recreation," 194). The omission should be reconsidered, not least because reflection on how the *Odyssey* is presented, taught and

performers rarely reconstruct or reimagine "wie es eigentlich gewesen" through music, images, costume, behavior.

learned in schools and universities provides a basis for understanding other forms of reception.

This brings me to the third, political point. To me, a bystander that watches from afar the U.S. higher education and its disputes, the *Odyssey Round the World* seems to be an indirect answer to the 2019–2020 American debate on the academic discipline of Classics as it is taught in English. The critics connected the traditional profile of the field first with “systemic racism and white supremacy,” and then with “Greek and Latin as gateways” which exclude the less privileged groups—women, people of color, working-class citizens (Poser; McDaniel; McWhorter). There was a loud call to classicists to broaden geographic, temporal and ideological scope of the discipline. This is not the first round of the debate nor does it add much that is new—Adler showed that previous rounds have already taken place during the “culture wars” of the 1980s and 1990s—the debate, more probably, points towards unresolved problems of American society. But the *Odyssey Round the World*, while remaining outside the debate, acknowledges the critics’ call and tacitly expands and transforms the field, including in the Homeric performance many and various places, nations, languages, ages, levels of professionalism and skill.

The organizers of the event were ready for such expanding and transforming because researchers connected with the Harvard Center for Hellenic Studies have already, for a long time, interpreted Homeric poems as *multiforms*. One of the many historical forms of these poems was a performance of a rhapsody, a relay in which one performer picked up where the previous one has left off. Multiplicity and diversity of performers, languages and artistic expressions aligns with Gregory Nagy’s insights on Homer developed in 1996–2008 and presented in *Homeric Questions, Poetry as Performance, Plato’s Rhapsody, Homer the Classic*. Nagy claims that there is no “one” *Odyssey*. “A purely synchronic perspective is insufficient for reading Homer” because the “transmitted texts of the Homeric *Iliad* and *Odyssey* cannot be reduced to single speech-events, self-contained in one time and one place, as if we had direct access to actual recordings of the language of Homer” (Nagy, *Plato’s Rhapsody* 3). In the development of Homeric poems Nagy distinguishes a number of “ages” or “time-frames,” showing how the poems evolved from the “preclassical” oral poetry to the “common and standard classical text of the Athenian empire” to multiple “common” texts known in Hellenistic Alexandria, and then to the “relatively most rigid period” at the Library of Alexandria and in Rome of Vergil. Nagy aims to transcend “current debates concerning Homeric ‘orality’ or

‘literacy’” (Nagy, *Homer the Classic* 3) through a sequence of “snapshots,” glimpses that we have of different states of Homeric poems in their “multiformity” which is “a key concept in understanding poetry as performance in ancient Greece” (Nagy, *Poetry* 107). The many forms were created by changes in the nature of the Homeric text. It was first fixed in writing as *transcript*, “a record of performance, even an aid for performance, but not the equivalent of performance,” then as *script*, “where the written text is a prerequisite for performance,” and finally as *scripture*, “where the written text needs not even presuppose performance” (Nagy, *Homer the Classic* 5). Among ancient testimonies on performances of Homer, Nagy reads especially closely a passage from the Platonic dialogue *Hipparchus* (today commonly considered as written not by Plato, but during his lifetime and in the context of the Academy). The passage contains a story about a law which required that the *Iliad* and *Odyssey* be performed in sequence by the rhapsodes at the Panathenaia, an annual Athenian festival:

Ἰππάρχῳ ... ὃς ἄλλα τε πολλὰ καὶ καλὰ ἔργα σοφίας ἀπεδείξατο, καὶ τὰ Ὀμήρου ἔπι πρῶτος ἐκόμισεν εἰς τὴν γῆν ταυτηνί, καὶ ἠνάγκασε τοὺς ῥαψωδοὺς Παναθηναίοις ἐξ ὑπολήψεως ἐφεξῆς αὐτὰ διέναι, ὥσπερ νῦν ἔτι οἶδε ποιοῦσιν

Hipparkhos, ... who made a public demonstration of many and beautiful accomplishments to manifest his expertise, especially by being the first to bring over to this land [= Athens] the poetic utterances of Homer, and he forced the rhapsodes at the Panathenaia to go through these utterances in sequence, by relay, just as they [= the rhapsodes] do even nowadays. (*Hipparchus* 228b–c)

The important concepts are “the Panathenaia,” “in sequence” and “by relay.” If we replace the Athenian festival with the *Odyssey Round the World*, the other two concepts express the essence of the YouTube event. Additionally, Homeric diachronical multiformity gets its analogue in the multiplicity of performers’ languages, settings and approaches, while internet and YouTube become our modern response to the public performance.

Another Nagy’s hypothesis helps us to understand why the performers of the first and the last Rhapsody of *Odyssey Round the World* identify in their Zoom thumbnails as “Homer” with the performer’s name in brackets:

when the rhapsode says ‘tell me, Muses!’ (*Iliad* II 484) or ‘tell me, Muse!’ (*Odyssey* I 1), this ‘I’ is not a representation of Homer: it *is* Homer. My argument is that the rhapsode is re-enacting Homer by performing Homer, that he is Homer so long as the mimesis stays in effect, so long as the performance

lasts. In the words of T. S. Eliot (*The Dry Salvages*, 1941), “you are the music / While the music lasts.” From the standpoint of mimesis, the rhapsode is a recomposed performer: he becomes recomposed into Homer every time he performs Homer. (Nagy, *Poetry* 103)

Just as an actor becomes the character whom he or she is playing, as a musician becomes the music he or she is performing, so an international collaboration of “rhapsodes” in *Odyssey ‘Round the World* for a brief time became Homer, a theoretically funded mimesis, “re-enactment” of Homer in the pandemic 2020.

WORKS CITED

- “Acknowledgement of Country and Welcome to Country.” *Reconciliation Australia*. Web. Access 17. Oct. 2022. <<https://www.reconciliation.org.au/reconciliation/acknowledgement-of-country-and-welcome-to-country/>>.
- “ANU acknowledgment of Country.” *Australian National University*. Web. Access 17. Oct. 2022. <<https://services.anu.edu.au/human-resources/respect-inclusion/anu-acknowledgment-of-country/>>.
- Adler, Eric. *Classics, the Culture Wars, and Beyond*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2016.
- Barlik, Memet. “Ozan and Dengbej: The Lost Voices of Oral Tradition in Turkey.” *Social Sciences Studies Journal* 63.6 (2020): 2186–2201.
- Burgess, Jonathan. “Recent reception of Homer: a review article.” *Phoenix* 62.1/2 (2008): 184–195.
- Foley, John M. *A Companion to Ancient Epic*. Malden, MA: Blackwell Pub, 2013.
- Hall, Edith. *The Return of Ulysses: a cultural history of Homer’s Odyssey*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2008.
- Lombardo, Stanley. *Odyssey*. Indianapolis, IN: Hackett, 2000.
- OECD. “Recognition of Non-formal and Informal Learning—Home.” Web. Access 17. Oct. 2022. <<https://www.oecd.org/education/skills-beyond-school/recognitionofnon-formalandinformallearning-home.htm>>.
- McDaniel, Spencer. “The Debate about Classics Isn’t What You Probably Think It Is.” *Tales of Times Forgotten*. 26 Feb. 2021. Web. Access 17. Oct. 2022. <<https://talesoftimesforgotten.com/2021/02/26/the-debate-about-classics-isnt-what-you-probably-think-it-is/>>.
- McWhorter, John. “The Problem With Dropping Standards in the Name of Racial Equity.” *The Atlantic*. 7 June 2021. Web.
- Nagy, Gregory. *Homer the Classic*. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, 2008.
- Nagy, Gregory. *Homeric Questions*. Austin, TX: University of Texas Press, 1996.
- Nagy, Gregory. *Plato’s Rhapsody and Homer’s Music: the poetics of the Panathenaic festival in Classical Athens*. Hellenic Studies Series 1. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, 2002.
- Nagy, Gregory. *Poetry As Performance: Homer and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Poser, Rachel. “He Wants to Save Classics from Whiteness. Can the Field Survive?” *The New York Times*. 2 Feb. 2021. Updated 25 April 2021. Web.

- Turner, Victor. "Liminality and Communitas." *The Ritual Process: structure and anti-structure*. Chicago, IL: Aldine Publishing, 1969. 94–113, 125–130.
- Ryder, Andrew. *The Challenge to Academic Freedom in Hungary: a case study in authoritarianism, culture war and resistance*. Berlin: Walter de Gruyter, 2022.
- Skafte Jensen, Minna. "Performance." Foley, John M. *A Companion to Ancient Epic*. Malden, MA: Blackwell, 2005. 45–54.

Multiformna homerska rapsodija iz leta 2020 na portalu YouTube

Ključne besede: antika / grška književnost / literarna recepcija / Homer: *Odiseja* / spletni dogodki

Odiseja okoli sveta je bila skupno javno branje Homerjeve *Odiseje*, objavljeno na portalu YouTube decembra 2020, na vrhuncu pandemije COVID-19. Branje, ki je izhajalo iz širše pobude *Reading Greek Tragedy Online* in ga je organiziral Center za helenske študije Univerze Harvard, je vključevalo uprizoritve vsake knjige *Odiseje* s strani študentov, profesorjev, igralcev in laikov iz približno dvajsetih držav. Sodelujoče so spodbujali, da so nastopali v svojem jeziku, lahko pa so uporabljali tudi staro grščino ali kateri koli drug jezik; besedilo so lahko bodisi brali, recitali, peli ali igrali. Rezultat, ki je še vedno na voljo na spletu, je na kratko opisan v članku. Ko razmišljam o tem dogodku, opažam, da so javna branja in YouTube videi kot žanri in kulturne dejavnosti le redko vključeni v raziskave homerske recepcije. Dogodek *Odiseja okrog sveta* odlikuje izrazita raznolikost; na ta način se povezuje z aktualnimi razpravami o »klasičnih vedah« kot akademski disciplini in s teorijo multiformnega, diahronega razvoja homerskih pesnitev. Dogodek obenem pokaže tako na prednosti kot na omejitve tehnologije in, kar je najpomembnejše, osvešča nas o razdalji med homerskimi pesmimi kot uprizoritvijo v stari Grčiji in danes prevladujočim načinom, ko jih obravnavamo kot čtivo.

1.02 Pregledni znanstveni članek / Review article

UDK 821.14'02.091Homer

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i3.04>

Identiteta neidentitete v znanstveni fantastiki

Ana Jarc

Pod Lazami 130, Vrtojba, 5290 Šempeter pri Gorici
<https://orcid.org/0000-0003-4132-9104>
jarcana96@gmail.com

Članek obravnava ekološke iztočnice, izražene v znanstveni fantastiki in analizirane s teorijo o identiteti neidentitete filozofa Theodorja W. Adorna. Uvod je namenjen seznanitvi literarne vede z načinom branja znanstvene fantastike, ki analizira njene tematizacije narave na podlagi človekove odmaknjenosti od neidentitete. Termin narave v znanstveni fantastiki pod svoje okrilje jemlje nečloveške živali, nezemljane, robote, ljudi in fizično naravo, v človekovem odnosu do vseh teh pa je mogoče opazovati distanciranje od drugega in v tem povod za nastanek okoljske problematike; omenjene skupine lahko tako služijo za organizirano analizo reprezentacije nečloveškega v znanstveni fantastiki. Zaradi tematizacije znanosti in tehnologije je žanr znanstvene fantastike primeren za jasno razločevanje identitete od neidentitete ter ugotavljanje njihovih osrednjih značilnosti. V času pereče ekološke krize je diskurz o antropocentrizmu pomembna tema in tudi literarna veda je poklicana k razvijanju kritičnega, neantropocentričnega pogleda na literaturo in njene reprezentacije narave.

Ključne besede: literatura in filozofija / ekokritika / znanstvena fantastika / odnos do živali / Adorno, Theodor W. / antropocentrizem / (ne)identiteta

Theodor Wiesengrund Adorno (1903–1969), »misllec neidentitete« (Virk 337), se je kot eden najvidnejših predstavnikov frankfurtske šole ukvarjal z opazovanjem evolucije kapitalizma skozi neomarksistično kritično teorijo; z implikacijami globalizma se je spopadal tudi na področju literature, a po lastnih besedah sam ni nikoli ponudil »modela za kakršno koli akcijo ali propagando« (Richter in Adorno 15). Literarni zgodovinarji so v njegovi zapuščini že zgodaj prepoznali očitne ekološke podtone, najpregledneje zbrane v monografiji Deborah Cook *Adorno on Nature*, ki pa se ukvarja predvsem s teoretično stranjo filozofove misli. Čeprav se je Adorno praksi jasno odpovedal (najbolj očitno z nevtralnno javno pozicijo ob študentskem gibanju leta 1968), je njegova teorija o identiteti neidentitete zelo relevantna za moderno

ekološko gibanje, na področju literarne vede pa za ekokritiko in še natančneje – za ekokritiko v znanstveni fantastiki.

Ekološka problematika v 21. stoletju zagotovo dosega svoj vrhunec, razcvet ekokritike pa je njena posledica, ki znotraj literarne vede poskuša (pogosto s pomočjo aktivistične note) doseči reformo ali vsaj premislek o človekovem eksploatacijskem odnosu do sveta. Začetek človekovega destruktivnega odnosa do narave je mogoče precej poljubno umestiti kamor koli v zgodovino, naivno in nevarno pa je trditi, da je moderni svet posledica nečesa v človeku nespremenljivega in je torej vse obstoječe »naravno« in tako pravilno. Vsi se lahko strinjamo, da vse naše strahove in upe o človeštvu potencirata znanost in tehnologija, ki sta se v današnjem smislu začela razvijati skupaj z razsvetljenstvom; to je namreč pričelo vztrajno utirati pot čisti identiteti, pred katero Adorno opozarja. Rešitev ali vsaj slutnjo rešitve vidi v umetnosti in njenem potencialu posredovanja zavesti o neidentiteti.

Čista ali totalna identiteta je globoko povezana z instrumentalnim, najbolj instrumentalni pa sta prav znanost in tehnologija. Njun vpliv postane že v 19. stoletju viden tudi v literarni sferi in sicer z zametki novega žanra – znanstvene fantastike. Do statusa polnopravnega žanra se dokoplje nekoliko pozneje, ko se vpliva scientizma na ves planet ne da več zanikati, in sicer med obema vojnoma. Del razprave je dokazati, zakaj in kako je ta žanr nadvse primeren tako za ekokritičsko kot analizo razmerja med identiteto in neidentiteto.

Osrednja ideja prispevka je, da postane zaradi vpeljave znanosti in tehnologije na področje literature (v znanstveni fantastiki) razkol med identiteto in neidentiteto oz. med človekom in naravo zelo očiten. Aplikacijo takšnega neidentitetnega branja na znanstveno fantastiko lahko razumemo tudi kot spodbudo za slovensko literarno vedo, da se prične ukvarjati s tem pogosto zapostavljenim žanrom.

Zaradi lažje organizacije sta identiteta in neidentiteta analizirani glede na človekov odnos do drugega v naslednjih kategorijah: v odnosu do nečloveških živali,¹ nezemljanov, robotov, ljudi in narave. Članek bi rad prispeval k diskurzu o ekološki problematiki na primeru literature oz. znanstvene fantastike in predvsem predstavil način ekokritičskega branja, ki opazuje znanstveno fantastiko skozi teoretične nastavke filozofa Theodorja W. Adorna.

¹ V ekokritiki zelo uporabljan termin poudarja dejstvo, da smo tudi sami produkt razvoja živalske vrste; nakazana je potreba po določeni meri skromnosti.

Adornovo razumevanje narave kot model za ekokritiško branje znanstvene fantastike

Adornov morebiti najbolj znani aforizem iz *Minime moralie* se glasi, da so resnične samo tiste misli, ki same sebe ne razumejo (Adorno 216). Zaradi njegovega odkritega odpora do množične kulture in na prvi pogled snobovskih izjav so mu pogosto očitali kulturno mandarinstvo (Jay 20), a Adorno se ne zapira v hermetičen stolp, s katerega se hudobno nasmiha tistim, ki ga poskušajo razumeti, ampak z mislimi, ki same sebe ne razumejo, namiguje na neidentiteto. Pojem neidentitete pa je – pojem, in kot tak se že s samim poimenovanjem potvarja. »Mnogo staroselskih skupin sploh nima besede za divjino in tudi ne postavlja jasne meje med divjim in udomačenim življenjem, ker se pri njih ne pojavi zadosten konflikt med naravo in kulturo, da bi razlikovanje utegnilo nastati.« (Manes 18) S samim poimenovanjem nečesa, kar se ne more poimenovati, »neidentiteta« kaže na nasprotje neidentitete, identiteto, zato se o njej sploh ni mogoče izraziti točneje kot z mislijo, ki sama sebe ne razume. Kar nakazuje izraz neidentiteta, je istovetno z naravo – človeško in zemeljsko, in kar je bilo skozi čas zasuto z željo po obvladovanju za človeka kaotičnega sveta:

Bolj ko je um v funkciji samoohranitve, ki jo razume kot emancipacijo od narave, bolj se spreminja v instrumentalno mišljenje in s tem povzroča postvaritev človeka in njegove realnosti. Ljudje se z mišljenjem distancirajo od narave, da bi si jo postavili predse tako, kot jo obvladajo. S tem pojem vsili svojo *identitetno* strukturo naravi, tako »prvi« kot »drugi«. Zahteva in prisila sistematičnega, pojmovnega obvladovanja ima za posledico tlačjenje arhaičnega, neobvladljivega, neidentičnega – *naravnega*. Človeški duh je seveda (bil) del narave. Vendar je v opisanem procesu razsvetljenstva sebe pozabil kot naravo. Postal je povsem instrumentalen, slep, iracionalen, uklonjen diktatu identitete. Vrhunec take »postvarjajoče« dialektike razsvetljenstva sta Auschwitz in gulag. (Virk 340)

Kraj utopije, kjer se še lahko zgodi sprava med Adornovim subjektom (človek) in objektom (narava), je po njegovem mnenju umetnost oz. samo umetnost je sposobna ponuditi avtentično izkustvo izgube avtentičnega (Dolar 167). Sinteza v osnovi pogrošne znanstvene fantastike in Adornove »snobovske« filozofije se morda na prvi pogled zdi kontroverzna; za znanstveno fantastiko, ko ji sploh še ni bilo tako ime, je veljalo, da je »vesolje le nadomestilo divji zahod, rakete konje in lasersko orožje pištole ...« (Kordigel 37), kar se vsekakor sliši kot nekaj, kar bi Adorno oklical za škodljivega potrjevalca smisla. Tom Shippey ukvarjanje z

znanstveno fantastiko znotraj literarnih študij vidi kot »izgnanca na rob skupine, ki lahko posluša, ni izključen, vseeno pa ni udeleženec pogovora« (Shippey 15), kar je vsekakor tema, ki bi jo bilo v slovenskem literarnem prostoru vredno načeti – na Slovenskem izide v povprečju ena znanstvenofantastična knjiga na leto; navadno gre za tujo mladinsko književnost, medtem ko so slovenski pisci pogosto primorani objavljati svoje izdelke v samozaložbi.²

Tako teorija identitete neidentitete kot znanstvena fantastika se podrobno ukvarjata s problemi (pretirane) mehanizacije človeškega življenja. Razdrtje med naravo in kulturo je redkokje bolj izpostavljeno kot prav v znanstvenofantastični literaturi, saj je v njej strah pred uničenjem planeta, robotizacijo in izgubo identitete (ne v adornoškem smislu) potenciran do skrajne točke; astronomi hrepenijo po zelenem planetu, marginalizirane skupine primerjajo svojo vlogo v svetu z bilko v mašineriji, meja med človeškim in nečloveškim pa je pogosto zabrisana. Zaradi uporabe grozljivih, srhljivih, fantastičnih in znanstvenofantastičnih elementov ima znanstvena fantastika to prednost, da lahko na hitrejši in udarnejši način posreduje svoj namen (Losada 17); prav tako imajo v svetu ekoloških katastrof, podnebnih sprememb in drugih težav, ki sta jih znanost in znanstvena fantastika že dolgo napovedovali, grozljivka, srhljivka in znanstvena fantastika potencial, da nastopijo bolj realistično kot »pravi« realizem. Znanstvena fantastika je povezana z vsem, kar ima prihodnost (Lombardo 8) – njen holistični značaj in uporaba osrednjih povzročiteljic perečih težav modernega človeka, znanosti in tehnologije, omogočata kritiko instrumentalnega uma, pa naj ima obravnavano literarno delo do tehnologije negativen ali pozitiven odnos.³

V svoji magistrski nalogi sem opazovanje razmerja med identiteto in neidentiteto razporedila v pet obvladljivih skupin, analiziranih glede na odnos do drugega – odnos do nečloveških živali, nezemljanov, robotov, ljudi in narave (glej Jarc). Prav v teh stikih z drugim se namreč skriva načrt za doseg stanja totalne identitete in sedanje ekološke krize.

² Npr. pisatelj Darjan Vaupotič (*Lovci na sanje*, 2015) in Bojan Ekselenski, urednik trenutno edine delujoče slovenske znanstvenofantastične revije *Supernova* in avtor številnih znanstvenofantastičnih romanov (saga *Vivezi in čarovniki*, 2011–).

³ Znanstvena fantastika seveda ni homogen žanr, na kar namigujem s srhljivimi, grozljivimi in fantastičnimi elementi; omenjene značilnosti pa vsekakor držijo za literarna dela, ki jih obravnavam v tem članku.

Nečloveške in sprijene živali

Nečloveška žival je vedno pri roki za primerjave. Po mnenju Johna Bergerja je nečloveška žival prva metafora, ali z besedami Adorna in Horkheimerja: »Ideja človeka se v evropski zgodovini izraža v razlikovanju od živali. Z neumnostjo živali se dokazuje človekovo dostojanstvo.« (Adorno in Horkheimer 273) Še posebej v času hiperprodukcije smo jih popolnoma zmarginalizirali z antropomorfiziranimi živalskimi igračami, filmi, igrkami (Berger 25) in seveda prehransko industrijo. Tematizacija odnosa do nečloveških živali v znanstveni fantastiki ponuja zanimive pokazatelje naše zasičenosti z identiteto.

Najpogostejša in najpreprostejša tematizacija se kaže v obliki metafor. Sama metafora pomeni dvojno potujitev – poimenovanje živali z imenom, ki ji ne pomeni čisto nič in nato dvojno ponižanje v nekaj človeku jezikovno podrejenega. V znameniti Wellsovi *Vojni svetov* pripovedovalec genocid nad človeštvom, ki ga izvajajo Marsovci, sprejema kot nekaj naravnega, saj nezemljani počnejo z ljudmi nekaj podobnega, kar počnemo mi z nečloveškimi živalmi. »Preden jih preostro obsodimo, se moramo spomniti, kako okrutno in temeljito je naša lastna vrsta uničevala ne samo živali [...], temveč tudi prvobitnejša človeška ljudstva.« (Wells 11) Pripovedovalec naše obsedenosti s precej prosto interpretacijo Darwinovega preživetja najmočnejšega ne problematizira, ampak z neko tolažečo predestinacijo zgolj potrjuje naša egocentristična prepričanja.

Nekatera dela ta odnos problematizirajo, a še vedno skozi ista antropocentrična očala, saj kritizirajo eksploatacijo samo takrat, ko škodi nam kot človeški vrsti – ob branju Atwoodinega *Zadnjega človeka* se resda zgražamo nad miriada gensko zmanipuliranih nečloveških živali, a skoraj na neki samopoveličevalen, pokroviteljski, katasturbatorski⁴ način. Izjava »[...] narediti žival je tako zabavno, so govorili; počutiš se kot Bog« (Atwood 53) je ena izmed mnogih v tem delu, ki na površini izvablja zgražanje, a brez temeljitega (metaforičnega) premisleka o človeškem skupku družbeno-ekonomsko motiviranih vrednot, ki bi kritiko naredile prepričljivejšo.

Pri izražanju neidentitete je veliko uspešnejša tista literatura, ki nečloveškimi živalim dopušča subjektivnost – ne ponareja se s pretvarjanjem, da jih razume, ampak jim dopusti svobodo, ki jim pripada v

⁴ Ta posrečeni izraz je uporabil Stephen Duncombe v svoji spremni študiji k *Utopiji* Thomasa Moora; gre za parafrazo Walterja Benjamina, ki ugotavlja, da antiutopična literatura uničenje pogosto doživlja kot »prvovrsten estetski užitek« (Duncombe 151).

njihovi »neokrjnjeni« neidentiteti. »Ikar in želva« je kratka zgodba Mihe Remca iz zbirke *Astralni svetilniki*, ki tematizira odnos med zadnjim človekom na svetu in želvo. Osredji lik po tečajnem zasuku ostane sam oz. tako vsaj misli, ko nekega dne naleti na še eno živo bitje – želvo. Zaradi oklepa jo poimenuje Ahil in z njo splete enostransko prijateljstvo, v katerega naposled podvomi tudi sam Ikar: »Nenadoma je otrpnila in se nepremično zastrmela vanj. Nekaj čudnega je občutil ob tem spogledu; nekakšno tujstvo je strujalo iz drobnih svetlikajočih se očesc, ki so jih kdaj pa kdaj prekrile dvojne veke.« (Remec 172) Med človeškimi in nečloveškimi živalmi obstaja prepad, ki se ga ne da preseči; antropomorfiziranje lahko prinese samo škodo oz. je ta vnaprej zagotovljena za tisto stran, ki ne more biti zasičena z identiteto.

Za znanstveno fantastiko najbolj značilna kategorija so t. i. mejni primeri nečloveške subjektivnosti. Gre za nečloveške živali, ki so zaradi tehnologije ali drugačnega razvoja ljudem tako podobne, da jih je težko kategorizirati, saj prehajajo med skupinami. V kratki zgodbi »Leto podgane« pisatelja Chena Qiufana se srečamo z gensko zmanipuliranimi podganami, ki po zelo kratki evoluciji začnejo kazati človeške lastnosti – ko jim vojaki v past nastavijo ujeto podgano, ji njene tovarišice brez pomisleka priskočijo na pomoč: »Podgane so gradile piramido. Spodnja plast piramide je bila sestavljena iz sedmih podgan, ki so se naslanjale na stene luknje. Na njihovih ramenih je stalo pet drugih podgan. Potem tri. Dve sta nosili podgano, ki je bila še otrok, in z njo plezali na prostost.« (Qiufan 41) Podatek, ki je tukaj relevanten, si velja zapomniti tudi za poglavje o nezemljanih – v tujih življenjih smo navadno sposobni ceniti samo tiste lastnosti, ki jih prepoznamo v sebi, pa še takrat pogosto v retrospektivi.

Precej poljubna je meja, ki prepušča subjekte v območje moralnega upoštevanja oz. ki pripisuje vrednost življenju. »Da razumemo inteligenco in samozavedanje kot vrhunec razvoja nasproti fotosintezi, strupnikom ali sporogenezi, lahko res ublaži človekove starodavne negotovosti glede njegove vloge v vesolju, ampak takšno početje nima nikakršne veze z evolucijo in se ne sklada z opazovano naravo.« (Fromm 24) Razliko med človeško in nečloveško živaljo oz. med identiteto in neidentiteto, ki pogojuje takšno početje, še najbolje povzame Vercors v svojih *Sprijenih živalih*:

»Profesor Rampole,« je nadaljeval Sir Arthur, »je natančno opisal to kakovostno spremembo: razlika med inteligenco neandertalca in velike opice ni količinsko posebno velika. Ogromna pa mora biti, kar zadeva njun odnos do narave: žival se ji kar naprej podreja, človek pa se je začel nenadoma spraše-

vati. [...] A da se sprašuješ, sta potrebna dva: ta, ki sprašuje in tisti, ki odgovarja. Žival je zapletena v naravo, zato je ne more spraševati. Tu se mi zdi, da je tista točka, ki jo iščemo. Žival ustvarja *enoto* z naravo. Človek in narava, to je *dvoje*. Za prehod iz trpne nezavednosti v vprašalno zavest je bil potreben ta razkol, ta razpoka, to izdrtje. Ali ni prav tu meja? Prej žival, potem pa človek! Sprijene živali, to smo mi!» (207)

Nečloveške živali skratka najpogosteje predstavljajo piedestal v obliki metafore in sredstvo za doseg cilja (ki je lahko tudi kritika eksploatacije). Za izražanje neidentitete so primernejša tista besedila, ki se nečloveškim živalim ne trudijo pripisovati nikakršne intence, saj je takšno početje v svojem bistvu vedno antropocentrično in s tem problematično. Najzanimivejši primeri, ki različno uspešno kažejo na neidentiteto v znanstveni fantastiki, pa so mejni primeri nečloveških živali.

Nezemljani – ljudje v preobleki?

Težko si je zamisliti povsem verodostojnega nezemljana; neobhodne so prepreke antropomorfizma, ki v še najbolj abstraktni podobi ne more preseči samega sebe. Medtem ko nekatera dela takšne solipsizme kritizirajo, se jim druga podrejajo – rezultat pa je seveda odvisen od avtorjevega namena. Eno najboljših reprezentacij nereprezentabilnega predstavlja Lemov *Solaris*, ki se svoje obremenjenosti z identiteto zaveda in jo tudi integrira v okostje pripovedi:

Nikogar drugega ne iščemo kot ljudi. Ne rabimo drugih svetov. Rabimo zrcala. Ne vemo, kaj naj z drugimi svetovi. Dovolj je en sam, pa nam že obleži v želodcu. Radi bi našli svojo lastno, idealizirano sliko; to naj bi bili svetovi, civilizacije, ki so popolnejši od naše, upamo, da bomo v drugih znova našli podobo naše primitivne preteklosti. Medtem pa je na drugi strani nekaj, česar ne sprejemajo, pred čimer se branimo, pa vendar z Zemlje nismo pripeljali edino destilirane kreposti, Človeka v junaški podobi! Sem smo prileteli taki, kakršni smo v resnici, in ko nam druga stran to resnico pokaže – tisti njen del, ki ga prikrivamo –, se s tem ne moremo sprijazniti! (78–79)

Nekoliko manj prepričljiva so dela, v katerih gre za precej zvesto preslikavo popolnoma človeških življenj na sosednje planete ali orbite; v Pečjakovem *Begu med zvezde* protagonisti priletijo na nov planet, na katerem odkrivajo ostanke prejšnje civilizacije, in izkaže se, da so kuščarjem podobna bitja (razen po izgledu) bila na las podobna ljudem. Stvari gredo celo tako daleč, da pri raziskovanju knjižnice

naletijo na podobo Jezusa-kuščarja; občutek krožnosti, nekakšne smiselne ritualnosti je v znanstveni fantastiki zelo pogost, in čeprav ima to tolažeč učinek, samo še pogloblja naše zaupanje v identiteto.⁵ Človekova zaverovanost samega vase pride do izraza tudi v Bradburyjevih *Marsovskih kronikah*; ljudje kolonizirajo Mars in ob prihodu nehote na smrt obsodijo celotno marsovsko populacijo, kar nekateri izmed kolonizatorjev kritizirajo:

Vse je že tu. Vse stvari, ki so bile kdaj koristne. Vse gore, ki so imele svoja imena. In nikoli jih ne bomo mogli uporabljati, ne da bi se pri tem nelagodno počutili. Imena gora nam nikoli ne bodo zvenela prav; dali jim bomo nova imena, toda stara so še vedno tu, nekje v času, in pod temi imeni so se gore izoblikovale in prepoznale. Imena, ki jih bomo mi dali kanalom in goram in mestom, bodo spolzela z njih kot voda z račjega perja. Kakorkoli se bomo že lotevali Marsa, nikoli se ga ne bomo mogli zares dotakniti. Potem bomo pobesneli in veste, kaj bomo napravili? Razkopali ga bomo, mu razcefrali kožo in si ga preoblikovali po svoji meri. [...] Mi, Zemljani, smo posebej nadarjeni za uničevanje vsega, kar je lepo in veliko. (69)

Na prvi pogled nam razmišljanja kritičnega kolonizatorja Spenderja delujejo častno in plemenito, a dejstvo je, da je goram čisto vseeno, kako jim je bilo ime. Narava je nema, človek ji ne ponudi svojega glasu, ampak ceni samo tiste sledove, ki so marsovski oz. človeški. Spender na naslednjih straneh občuduje marsovske knjižnice, njihovo arhitekturo in kulturo nasploh, medtem ko mu je popolnoma vseeno za tudi umrlimi marsovskimi nečloveškimi živalmi in marsovsko naravo. Človek je sposoben ceniti samo tista življenja, ki so mu podobna oz. v katerih prepozna samega sebe, pa še takrat pogosto v retrospektivi. Pripisovanje vrednosti je arbitrarno dejanje, rezervirano za tiste, ki so na položaju moči. »Del znanstvenofantastične literature opisuje naše stike s tujimi civilizacijami zato, ker postanejo na ta način vidne naše napake, naša vasezagledanost, naš napuh, naša agresivnost, naša netolerantnost, nestrpnost in prezir do vsega, kar nam ni na las podobno,« ugotavlja Kordigel (67), a kritika vasezagledanosti s pomočjo vasezagledanosti deluje samo na površini in s tem še pogloblja vzorce identitete.

Takšni izhodiščni poziciji navkljub pa se je mogoče s pomočjo pripovednih postopkov približati neidentiteti; primer takšne uporabe nezemljanov je Gradišnikova zgodba »Raziskovalec«. Nezemljani so v

⁵ Smiselno se mi zdi izpostaviti, da je Pečjak v svojih delih izrazilo humoren, kar je vsekakor komponenta, ki jo je pri analizi potrebno upoštevati; v osnovi pa, ne glede na avtorjev namen, še vedno gre za zelo antropomorfično delo.

tej zgodbi pravzaprav obstranski in nimajo druge vloge, kot da poudarijo krutost z identiteto zasičenega človeka-stroja:

Vzameš sabljo in stopiš bližje [...], oni pa se zaženejo v beg, kak ducat jih je, majčkenih, čudno cvilečih spak z kdove koliko okončinami, ki poskakujejo po prašnih tleh kot rumene krogle, nič tuje niso, zakaj preveč tujega je že za teboj, in nič grozljive, zakaj groza je samo kemizem, tako kot bolečina, kot obup ali ljubezen ... Eno izmed bitij je opečeno, zvija se pod tvojimi nogami, migetaje z nožicami, razsekaš ga; če ima bitje kaj krvi, je vendarle ne ugledaš, zakaj žarek izpari vsako tekočino, poogleni vsako tkivo. (271)

Čustva so oklicana za atavizem, kajti instrumentalni um se tej »živalski« strani izogiba; a kljub temu je raziskovalec razpet med identiteto in neidentiteto, saj njegova vesoljska ladja nosi ime umrlega dekleta, pogreša zemeljsko hrano in se odpravlja na nesmiselne ter nasilne ekspedicije, s pomočjo katerih poskuša neidentiteto dokončno zamenjati z identiteto. Tehnološki pripomočki mu omogočajo, da bitij, ki jih pobija, ne dojema kot subjekte, a naslada raziskovalca se ne more otrestiti krivde, ker njegova preobrazba še ni popolna.

Nezemljani so včasih bolj razviti od nas, manj razviti ali pa se s takšnimi kategorijami sploh ne ukvarjajo, saj ne razkrijejo svojih (mogoče neobstoječih oz. neobstoječih po našem razumevanju) namenov. O neidentiteti najbolj uspešno pričajo tista dela, ki se nereprezentabilnosti zavedajo, medtem ko večina tematizacij nezemljanov (predvsem v pogrošni znanstveni fantastiki) ostaja antropocentrično črno-bela.

Mi, roboti

Bajt opaža, da je že »Frankensteinov izrodek [...] romantično razklan med stvarnostjo in sanjami: nikdar ne more postati enakopraven prebivalec človeškega sveta. Prav taki so tudi tisti androidi, človekovi posnetki, bioroboti in misleči računalniki moderne znanstvene fantastike, ki se zavedajo samih sebe« (Bajt 24–25). *Frankenstein* Mary Shelley iz leta 1818 velja za čisto prvo pravo znanstvenofantastično delo, saj sta tehnologija in znanost uporabljeni na nov način, tako značilen za dvajseto stoletje, pri čemer je (poleg zelo oddaljene letnice) zelo zanimivo to, da sta ti osrednji orodji razsvetljenstva že na začetku 19. stol. problematizirani. Za Julesa Verna, ki mu je pripadel naslov očeta znanstvene fantastike, in njegove naslednike je veljalo, da so vsaj na začetku svoje znanstveno-leposlovne poti do tehnologije gojili predvsem pozitivna čustva in jo celo dojemali kot rešiteljico človeštva; celo

Vernov odnos se proti koncu stoletja nekoliko skrha, ko postane jasno, da ni nekaj narobe s tehnologijo, ampak s tistim, ki se je poslužuje. Vseeno je bilo do tega obrata napisanih ogromno romanov in še več kratkih zgodb s precej predvidljivo zasnovno: s problemom, ki ga lahko razreši samo tehnologija v rokah objektivnega moškega znanstvenika. Shelley pa je že pred vsemi temi deli naredila njihovo subverzijo, ko se je ponorčevala iz te t. i. moške objektivnosti. Bolj kot Frankensteinova pošast je namreč »pošasten« njen stvaritelj, ki v iskanju smisla zapade na pot totalne identitete in se poskuša po svojih najboljših močeh otresti omejujoče etike oz. ostanka neidentitete:

Če naj človek doseže popolnost, mora ostati njegov duh vselej miren in veder, nikoli si ne sme privoščiti strasti in dopustiti, da bi kakšna bežna želja skalila njegov mir. Prepričan sem, da tudi znanstveno raziskovanje ni izjema pri tem pravilu. Če študij, ki se mu posvečate, slabi vaša čustva, vam razkrajja smisel za tiste preproste užitke, ki jih nič ne sme skaliti, potem je ta študij zanesljivo zgrešen, ker je neprimeren človeški naravi. (Shelley 48)

Za izražanje neidentitete je morda še najbolj primerna tretja skupina, v kateri se navadno na ruševinah človeškega sveta ohrani drugačna civilizacija, kot npr. v zgodbi »Nočno popotovanje Zmajskega konja« pisateljice Xie Jie: »Ime mi je Zmajski konj, kar pomeni, da sem in zmaj in konj. Začel sem se kot mit na Kitajskem, a rodil sem se v Franciji. Ne vem, ali sem stroj ali zver, živ ali mrtev – morda nikoli nisem prejel tiste iskre, ki ji pravijo duša. Tudi ne vem, če je ta moja pot skozi noč resnična ali so to samo sanje.« (138) Po koncu človeške dobe roboti ostanejo sami in delujejo po vzvodih, ki nam niso popolnoma jasni – človeški preživelci v Pečjakovi kratki zgodbi »Odisej se vrača« jih celo dojemajo kot manjvredne:

Rogerju Greenskemu se je začelo svitati, kaj se je dogajalo na Zemlji pred 262 ali 264 leti. Planetarna katastrofa je uničila vse, kar je bilo živo, toda roboti so ostali. V avtomatizirani tovarni so se razmnoževali naprej. Toda njihovo delo je postalo neustrezno, ker niso bili programirani, da bi obstajali brez ljudi. Kljub temu so zaradi programa nadaljevali taka dela, kot je, denimo, zidanje hiš. »Nemara izdelujejo tudi nočne posode in zobotrebece,« je pomislil. (Pečjak, »Odisej« 42–43)

Roboti v znanstveni fantastiki so tematizirani kot orodje za doseg cilja, kot človeku enakopravni ali celo kot njegovi nasledniki,⁶ pogosto pa morajo roboti iz katere koli zgodbe skozi vsa tri stanja. Robot je narejen

⁶ Kategorije so prilagojene po Metki Kordigel (orodje, suženj, človek ali dedič).

z nekim človeškim namenom (ki robotu mogoče ni znan); zaradi (običajno) katastrofalnih dogodkov se vrednost človeškega in robotskega življenja izravna; z odhodom človeka zagospodarijo roboti.

V raznih katastrofalnih napovedih, v katerih roboti na nasilen ali kakšen drugačen način prevzamejo vajeti, je opazno naivno upanje, da z ubeseditvijo možnih koncev ta novi svet (vsaj besedno) obvladamo. Npr. kiberpank, spojitev človeškega in robotskega, pravzaprav pomaga normalizirati tehnološke novosti, ki bi se jih drugače še bolj bali in čeprav gre na prvi pogled za upor zoper takšno prihodnost, takšen model »odmika šele omogoča in konstituira tisto, od česar se odmika« (Dolar 159). Znanstvena fantastika kot žanr upora, kakor ga je razumel npr. Philip K. Dick,⁷ je pravzaprav lažna emancipacija, ki s svojim uporom tisto, proti čemur se upira, naredi znosno in sprejemljivo.⁸

Sprijene živali

Prva metafora naj bi torej bila nečloveška žival; a za razvoj te metafore je bila potrebna tista temeljna, in sicer človeška. Misel je namreč vedno že drugo, in sicer znotraj sebe (Cook 11), kar pomeni, da so vsi naši pojmi že »okuženi« z identiteto. Stanje neidentitete je torej nekakšni izgubljeni raj, iz katerega smo se ljudje sami izgnali s pomočjo instrumentalnega uma, ki obljublja smisel v obratni smeri – identiteti. Na vprašanje, kako je do te ločitve od narave prišlo, mogoče še najbolje odgovarja mit, ki je v svojem bistvu poskus obvladati neobvladljivo. Zdi se, da lahko v tem izvoru najdemo načrt za vse kočljive situacije današnjega dne.

Če je misel prva in nečloveška žival druga metafora, je ženska tretja. Omenila sem že, da je idealni akter predvsem trde⁹ znanstvene fanta-

⁷ »Želel bi pisati o ljudeh, ki jih ljubim, jih naseliti v namišljenem svetu, natkanem v mojih mislih, ne v svetu, ki ga dejansko imamo, ker ta svet, ki ga dejansko imamo, ne zadovoljuje mojih standardov. Prav, torej bi moral spremeniti svoje standarde; nisem na liniji. Moral bi se upogniti resničnosti. Nikoli ji nisem upognil hrbta. Za to gre pri znanstveni fantastiki,« pravi Dick v svojem eseju »Trgovina s pasjo hrano« (114).

⁸ Na lanski podelitvi prestižnih nagrad Hugo za najboljšo znanstveno fantastiko (18. 12. 2021) je veliko razburjenja povzročilo razkritje enega glavnih sponzorjev dogodka – Raytheon Technologies je eden osrednjih izdelovalcev orožja v Združenih državah in čeprav večina piscev znanstvene fantastike takšne korporacije kritizira, se v končni fazi pojavi vprašanje, ali je v kapitalizmu etična konsumpcija sploh mogoča.

⁹ Trda znanstvena fantastika je poimenovanje za začetno fazo znanstvene fantastike, ki se je trudila biti čim bolj znanstvena; poudarek je bil na nekem izumu oz. odkritju, medtem ko je sama literarnost imela manjšo vlogo.

stike objektivni moški; še danes si je težko predstavljati žensko, ki si prisvaja in zatira naravo, ko pa se oboje še vedno dogaja njej.¹⁰ »Postala je utelešenje biološke funkcije, slika narave, na katere zatiranju je slonela slava te civilizacije. Brezmejno zagospodariti naravi, preobraziti kozmos v neskončen lovski revir – uglašena ideja človeka. To je bil smisel uma, s katerim se je prsil.« (Adorno in Horkheimer 275) Še posebej na začetku žanra je ženska lahko samo obstranski lik, ki neguje večvredno moško civilizacijo; moški »mora ven, v sovražno življenje, delovati mora in se gnati. Ženska ni subjekt. Ona ne proizvaja, temveč neguje proizvajalce, je živ spomenik zdavnaj minulih časov vase sklenjenega gospodinjstva« (Adorno in Horkheimer 25). Nastavke seksizma je mogoče opazovati že pri prvem slovenskem piscu znanstvene fantastike, Damirju Feiglu:

V tem trenutku je opazil, kako sta si drgnili dve živali vsaka svoj hrbet ob neko drevo. Ko je pa pozorneje gledal na ta prizor, se je prepričal, da je bilo drevo kavčukovec, živali sta bili pa samici. Takoj mu je bilo vse jasno.

Samici sta strgali z drgnjenjem ob drevo črne proge s svoje kože. Strjeni, posušeni mlečni sok drevesa jima je bil za strgalo, radirko. Kdo ve, kdaj si je bila prva samica po golem naključju, mogoče da se reši neprijetnega srbeža, izbrisala z drgnjenjem črne proge, tovarišice so opazile izpremembo v njeni zunanosti, rumena barva je postala moda in odtle so vse zeberske samice uporabljale izbrisujoče svojstvo kavčukovcev, ki so pomešani med drugim drevjem. (Feigel 54)

Poleg tega, da se »humoristični« izsek ne sklada z opazovano naravo, za moškim opazovanjem lepote »nenehno leži glasen smeh, neizmeren porog, barbarska kvanta potentnega na račun impotentnosti, s katero duši skrivno bojazen, da je zapisan impotentnosti, smrti, naravi« (Adorno in Horkheimer 277). Svoj piedestal si bel moški poleg seksizma gradi še z rasizmom, specisizmom, homofobijo itd., saj pripadniki teh vrst rušijo patriarhalno binarnost oz. njen poskus stvarjenja smiselnega, s totalno identiteto obvladanega sveta. Ublaževanje eksistencialne krize s pomočjo degradacije drugega pa se izkaže za samodestruktivno, pa naj se obravnavana literatura tega zaveda ali ne.

Kot sprijene živali bi se morali zavedati svoje samo na pol objektivne zmožnosti ter priznavati vrednost svoji živalski plati; navezovanje na naravo in njeno hierarhijo je namreč precej spolzko področje, iz katerega lahko zraste kaj podobnega kot evgenika. V aktivistično naravnani kratki zgodbi Joanne Russ »Ko se spremeni« astronomi obiščejo

¹⁰ S povezavo med zatiranjem narave in zatiranjem ženske se ukvarja podvrsta ekokritike, ekofeminizem.

planet, na katerem živijo samo ženske, kar seveda ne ustreza patriarhatu njihovega planeta. »Včasih se smejim vprašanju, okrog katerega so se ti štirje možje vrteli ves večer in si ga nikoli niso upali izreči, ko so nas gledali, kmetavze v delovnih oblekah, orače v platnenih hlačah in srajcah: katere od vas igrajo moškega? Kot da bi morale narediti kopijo njihovih napak!« (42). Podoben zapis lahko najdemo pri znanstveniku Clarenceju Carpenterju iz prejšnjega stoletja, ki si je prizadeval nadgraditi seksizem v znanstveni seksizem: »Homoseksualne samice, ki prevzamejo moško vlogo, napadajo samice v ženskih vlogah pred vzpostavitvijo žensko-ženske zveze« (nav. po Haraway 33). Družbene vloge so prav to – družbene in kot take politično motivirane; med objektivno znanostjo in zlorabljaljočo ideologijo ni jasne ločnice, meni Haraway (114).

Primer človeka, razpetega med naravo in kulturo, identiteto in neidentiteto, je Huva Greystoke iz Feiglove novele *Pasja dlaka!* Huva živi v džungli in ko nanj naleti znanstvenik Freeman,¹¹ se ga ta odloči počlovečiti. Huva sprva zavrača vse, kar mu ima znanstvenik tehnološkega za ponuditi, a na koncu pride do zaključka, da je civilizacija boljša od divjine. Svobodni Freeman pa mu ob tem čestita z besedami: »Veseli me, lord Greystoke! Premagali ste svoje nagibe, volja je premagala telo! Čestitam Vam kot zastopnik kulture, ki ji sedaj vračam izgubljenega sina!« (Feigel 112)

Znanstvena fantastika se zelo dobro povezuje z idejami o dominaciji nad naravo (notranjo in zunanjo), ženskami in drugimi ljudmi. Pri utemeljevanju pozicije moči se avtorji in njihovi pripovedovalci večkrat navezujejo na vzorce iz narave in čeprav je znanost sram atavizmov, so prav ti včasih povod za postavitev določene marginalizirane skupine izven področja moralnega upoštevanja. Zaradi oddaljenosti od neidentitete si človek želi smisel, ki ga ponuja identiteta, a ker ta zaradi naše razpete narave (še) ni mogoča, si pomaga z miti in rituali, da ublaži svojo eksistencialno krizo, kar še najučinkovitejše doseže z distanciranjem, marginaliziranjem in podreditvijo drugega.

Kričee vrtnice

V znanstveni fantastiki je fizična narava pogosto prva žrtev človekovih ambicij. V delih *Zadnji človek*, *Marsovske kronike*, *Beg med zvezde* idr. je prisotna opazna graja človekove zaverovanosti samega vase; zaradi

¹¹ Kar v dobesednem prevodu pomeni svoboden človek – objektivni Freeman je »osvobojen« spon narave.

njegove nečimrnosti v teh delih narava utrpi nepopravljive posledice. Precejšen del človekovega nasilja nad naravo je mogoče pripisati človekovemu najprimitivnejšemu instinktu – preživetvenemu. Narava je nekaj divjega in kaotičnega, kar je treba obvladati in si podrediti, narava je sovražnik, ki ga je treba poraziti: »S prezirom je tu pa tam pogledal podse v temo, češ, premagal sem te, pragozd, ki si se zavaroval z neprodirno goščavo zoper vsak obisk vsiljivega belokožca« (Feigel 37); ali nekoliko kasneje: »Freeman – regent živalstva, regent v pragozdu, ki je prava, naravna prestolnica živalskega kraljestva, regent v pragozdu, ki ga je malo prej na poti k potoku izzival. Neomejen gospodar, ki se mu ni bati drugega, kakor kake zasede nezadovoljnih podložnikov.« (39) A zreduciranje človeškega bitja na en sam instinkt je pravzaprav samo neodgovorno prelaganje krivde, ali drugače: »To preživetveno vodilo, ki narekuje naš odnos do organske in neorganske narave, je zakoreninjeno in oblikovano po kapitalističnem modelu produkcije s pomočjo njegovega instrumentalnega in eksploatacijskega odnosa do narave.« (Cook 9)

Z dobrim namenom, a napačno obliko se kapitalistični odnos do sveta trudi pokritizirati Pečjak v svoji kratki zgodbi »Sonce«. Smo na Zemlji v prihodnosti, ki zaradi onesnaženja že več desetletij ni videla sonca; ko vremenska napoved oznaní dogodek stoletja, se na razgledni točki zbere kopica ljudi, da bi proslavila nekajminutni nastop te izgubljene žareče krogle s svojim modrim spremljevalcem.

»Nebo!« je nekdo zavpil in tisoč glasov je ponavljalo to besedo.

»Glej nebo!«

»Pravo nebo!«

»Kako je modro!«

Množica je dvignjenih glav strmela kvišku. Modre lise so se naglo večale. Slišalo se je škripanje fotografskih aparatov.

»Plačali smo za sonce, gledamo pa tudi nebo,« je menil Izak. »Ali ni to sijajno?«

»Jaz pa sem mislil, da je nebo temnomodro,« je zamrmral Jakob. »Da ima barvo slive. To pa je kot tenčica.« (Pečjak, »Sonce« 160–161)

Podobno žalujoč odnos do narave najdemo tudi v *Zadnjem človeku* in še marsikaterem postapokaliptičnem delu, a tako kot pri kategoriji, posvečeni nezemljanom, gre za kritiko zaverovanosti samega vase z dodatno zaverovanostjo samega vase – življenje, ki je bilo v procesu pretirane industrializacije izgubljeno, je v teh delih utišano. Razne naravne katastrofe in človeški posegi v ekosisteme takšnim delom predstavljajo ozadje, kuliso za osrednjo idejo, ki kritizira človekov egoizem – kar je paradoksalno. Takšna dela še vedno dajejo glas predvsem

človeku, ki res kritizira eksploatacijo, a takšno delo je v končni fazi neizbežno zaverovano samo vase, saj je narava utišana. Spet ponavljam ugotovitev, da je najprimernejša reprezentacija nečloveške subjektivnosti in s tem neidentitete tista, ki se otepa antropocentrizma in jim pusti, da je samo njihov obstoj dovolj za priznavanje statusa nečloveške subjektivnosti in dodeli pravice, ki jim pripadajo. Tega se nekoliko bolje loti kratka zgodba Roalda Dahla »Zvočni stroj«, v kateri znanstvenik sestavi napravo za lovljenje človeku neslišnih frekvenc; nadebudni iznajditelj nenadoma lahko sliši nečloveške krike posekanega drevesa in odrezanih vrtnic v sosedini košari in čeprav je pripoved še vedno zelo antropocentrična, potujitev dosega z boljšimi rezultati kot prej omenjena dela.

Stik z neidentiteto bolj pretanjeno povzemajo doživljaji znanstvenice iz romana *Izničenje* Jeffa VanderMeerja. Štiri znanstvenice, opremljene z vsemi potrebnimi pripomočki in znanji, se srečajo z nečim, o čemer se nikoli niso učile – nereprezentabilnim. Protagonistka se sčasoma zave, da je njihova znanost zemljevid, »a kaj je drugega zemljevid kot poudarjanje stvari, ki druge naredijo nevidne?« (66).

Zagledala sem mokrišče in moja pozornost je bila nagrajena z minuto opazovanja dveh vider. Na neki točki sta se ozrli in spreletel me je čuden občutek, da me lahko vidita, kako ju opazujem. Ta občutek me je pogosto obšel v divjini: da stvari niso takšne, kot se zdijo na prvi pogled in morala sem se boriti proti temu, kajti obstajala je nevarnost, da bi to občutje prevladalo nad mojo znanstveno objektivnostjo. (30)

Srečanja z neidentiteto grozijo trdno zakoreninjeni identiteti s trenutki identitetnega nesmisla; »Iskanje skritega smisla [...] je bilo isto kot iskanje smisla v naravnem svetu okoli nas. Če je obstajal, je bil pogojen z opazovalcem« (35). Medtem ko življenje v neidentiteti ni več mogoče, pa je mogoče naše vračanje k njemu v obliki odblikov neidentitetnega smisla ali identitetnega nesmisla, kar bi v končni fazi koristilo tako opazovalcu kot opazovanemu.

Sklep

Adornova identiteta neidentitete se v znanstveni fantastiki kaže na nekoliko drugačen način, kot ga je nemški filozof predvideval za modernistični roman – čeprav je ta občutek res mogoče doumeti samo intuitivno, je njegove značilnosti in posledice v literaturi mogoče opa-

zovati tudi teoretično in praktično. Znanstvena fantastika je za to zelo primeren žanr – zaradi tematizacije znanosti in tehnologije je toliko bolj opazen razkol med naravo in kulturo, divjino in civilizacijo, človekom in nečloveško živaljo. Osrednja naloga tega prispevka je bila pokazati prav to – da je Adornovo teorijo mogoče preoblikovati v model, način branja, ki po vsej verjetnosti ni aplikabilen samo na področje znanstvene fantastike. Prednost takšnega branja je v njegovi aktualnosti; znanstvena fantastika ogroženih planetov doživlja svoj vrhunec in to zaradi pereče ekološke krize, ki takšno vizijo prihodnosti predstavlja kot zelo možno.

Pri raziskovanju razmerja med identiteto in neidentiteto v znanstveni fantastiki sem se omejila na pet kategorij – odnos do nečloveških živali, nezemljanov, ljudi, robotov in narave. Posamezne kategorije bi vsekakor bilo potrebno dopolniti in se mogoče tudi vprašati, ali je uporaba skupin relevantna oz. do katere stopnje. Sploh v znanstveni fantastiki primerki nečloveške subjektivnosti prehajajo iz enega področja v druga, zato bi natančnejša in podrobnejša analiza vsekakor prišla v poštev. Zaradi lažje organizacije in lažje izpostavitve posebnosti posameznih skupin pa se kategorije izkažejo za uspešne. Za reprezentacijo nečloveških živali so značilne: nečloveške živali v obliki metafor, nečloveška žival kot sredstvo za doseg cilja, priznavanje statusa nečloveške subjektivnosti in mejne oblike nečloveške subjektivnosti. Skupine znotraj kategorije nezemljanov so manj razvidne; medtem ko se mi delitev na višje, nižje in enako razvite nezemljane zdi površna in nepotrebna, je za izražanje neidentitete najprimernejša tista reprezentacija, ki se svoje antropocentričnosti zaveda. Morda najmanj zanimivo je opazovanje robotov – skozi njihovo interpretacijo redko seva neidentiteta, saj so zaradi svojega izvora dediči izključno s človekom pogojene narave in imajo zato do nje precej enoznačen odnos, ambivalentnega pa pokriva odnos človeka do samega sebe; naša dualnost razlikovanje med identiteto in neidentiteto sploh omogoča. Zadnje poglavje, narava v znanstveni fantastiki, pa razlikuje med naravo kot kuliso in priznavanjem njene avtonomnosti.

Postopek analiziranja besedil v svojem bistvu zahteva pozicijo, ki se svojega antropocentrizma zaveda; ne da se ga odkrižati, da pa se ga postaviti v kontekst. V kontekstu s širšo naravo se človek nenadoma zazdi precej manjši, kot bi si morda želeli, in opazovanje razlik med nami in drugim postane včasih neprijetno. V srčiki spora med kulturo in divjino leži naše zatiranje neidentitete in iskanje rešitve v njenem diametralno nasprotnem koncu, identiteti. Identiteto je mogoče najočitneje opazovati v eksploataciji drugih, ki za svoje početje potrebuje

sklicevanje na objektivni instrumentalni um, neidentiteto pa tam, kjer je drugemu odmerjen dovoljšen prostor, da se (po človekovih merilih) samostojno izrazi.

LITERATURA

- Adorno, Theodor W. *Minima moralia*. Prev. Seta Knop. Ljubljana: *cf., 2007.
- Adorno, Theodor W., in Max Horkheimer. »Človek in žival«. *Dialektika razsvetljenstva. Filozofski fragmenti*. Prev. Mojca Kranjc. Ljubljana: Studia humanitatis, 2006. 273–282.
- Atwood, Margaret. *Zadnji človek*. Prev. Alenka Moder Saje. Tržič: Učila International, 2005.
- Bajt, Drago. *Ljudje, zvezde, svetovi, vesolja. Eseji o znanstveni fantastiki*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1982.
- Berger, John. *Why Look at Animals?*. London: Penguin Books, 2009.
- Bradbury, Ray. »... in mesec tkal bo svojo moč«. *Marsovske kronike*. Prev. Alojz Kodre. Ljubljana: Tehniška založba Slovenije, 1980. 63–89.
- Cook, Deborah. *Adorno on Nature*. New York, NY: Routledge, 2011.
- Dick, Philip K. »Trgovina s pasjo hrano«. Prev. Žiga Leskovšek, Samo Resnik in Mitja Zupančič. *FANTAZIJA: Antologija znanstvene fantastike*. Ur. Žiga Leskovšek in Samo Resnik. Ljubljana: Časopis za kritiko znanosti, 1990. 112–121.
- Dolar, Mladen. »Strel sredi koncerta«. *Strel sredi koncerta*. Ur. Peter Klepec. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2012. 151–202.
- Duncombe, Stephen. »Odrpta utopija«. Prev. Jedrt Maležič. *Utopija*. Avtor Thomas Moore. Ljubljana: Studia humanitatis, 2014. 139–191.
- Feigl, Damir. *Pasja dlaka!*. Gorica: Goriška matica, 1926.
- Fromm, Harold. »From Transcendence to Obsolence«. *The Ecocriticism Reader*. Ur. Cheryll Glotfelty in Harold Fromm. Athens, GA; London: University of Georgia Press, 1996. 30–39.
- Gradišnik, Branko. »Raziskovalec«. *Mavrična krila*. Ur. Drago Bajt. Ljubljana: Tehniška založba Slovenije, 1978. 269–273.
- Haraway, Donna J. *Opice, kiborgi in ženske*. Prev. Valerija Vendramin in Tina Potrato. Ljubljana: ŠOU, 1999.
- Jarc, Ana. *Ekokritika v znanstveni fantastiki*. Magistrsko delo. Ljubljana, 2021.
- Jay, Martin. *Adorno*. Prev. Simon Krek, Slavko Gaber in Janez Krek. Ljubljana: Krtina, 1991.
- Jia, Xia. »Night Journey of the Dragon-Horse«. *Invisible Planets*. Ur. in prev. Ken Liu. London: Head of Zeus Ltd., 2016. 133–149.
- Kordigel, Metka. *Znanstvena fantastika*. Ljubljana: DZS, 1994.
- Lem, Stanisław. *Solaris*. Prev. Tatjana Jamnik. Ljubljana: Družba Piano, 2010.
- Lombardo, Tom. »Science Fiction: The Evolutionary Mythology of the Future«. *Journal of Futures Studies* 20.2 (2015): 5–24.
- Losada, José Manuel. »Introduction. Myth and Science Fiction: A Complex Coexistence«. *Myth and Science Fiction: a complex coexistence*. Ur. José Manuel Losada in Antonella Lipscomb. Madrid: Sial Pigmalión, 2021. 15–19.
- Manes, Christopher. »Nature and Silence«. *The Ecocriticism Reader*. Ur. Cheryll Glotfelty in Harold Fromm. Athens, GA; London: University of Georgia Press, 1996. 15–29.

- Quifan, Chen. »The Year of the Rat«. *Invisible Planets*. Ur. in prev. Ken Liu. London: Head of Zeus Ltd., 2016. 21–49.
- Pečjak, Vid. »Odisej se vrača«. *Kam je izginila Ema Lauš*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1980. 13–53.
- Pečjak, Vid. »Sonce«. *Kam je izginila Ema Lauš*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1980. 157–162.
- Remec, Miha. »Ikar in želva«. *Astralni svetilniki*. Ljubljana: KIKI KERAM, 1993. 169–178.
- Richter, Gerhard, in Theodor W. Adorno. »Who's Afraid of the Ivory Tower? A Conversation with Theodor W. Adorno«. *Monatshefte* 94.1 (2002): 10–23.
- Russ, Joanna. »Ko se spremeni«. Prev. Žiga Leskovšek, Samo Resnik in Mitja Zupančič. *FANTAZIJA: Antologija znanstvene fantastike*. Ur. Žiga Leskovšek in Samo Resnik. Ljubljana: Časopis za kritiko znanosti, 1990. 36–42.
- Shelley, Mary. *Frankenstein*. Prev. Boris Verbič. Ljubljana: DZS, 1995.
- Shippey, Tom. »Literarni vratarji in fabrilna tradicija«. *Znanstvena fantastika, kanonizacija, marginalizacija in akademsko*. Ur. Gary Westfahl in George Slusser. Prev. Pika Kofol. Ljubljana: Založniški atelje Blodnjak, 2004. 14–39.
- VanderMeer, Jeef. *Annihilation*. London: 4th Estate, 2015.
- Vercors. *Sprijene živali*. Prev. Lojze Uršič. Ljubljana: Prešernova družba, 1969.
- Virk, Tomo. »Mislec neidentitete«. *Beleške o literaturi*. Avtor Theodor Adorno. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1999. 337–354.
- Wells, H. G. *Vojna svetov*. Prev. Bogdan Gradišnik. Ljubljana: Tehniška založba Slovenije, 1990.

Identity of Nonidentity in Science Fiction

Keywords: literature and philosophy / ecocriticism / science fiction / attitude towards animals / Adorno, Theodor W. / anthropocentrism / (non)identity

This article looks at ecological cues found in science fiction and analyses them based on the theory of the identity of nonidentity by philosopher Theodor W. Adorno. The introduction presents a type of science fiction reading that analyses the presentations of nature based on humans' distance from nonidentity. The term nature in science fiction consists of nonhuman animals, aliens, robots, people and physical nature—in man's relationship with these it is possible to look at the process of othering that is responsible for the cause of environmental crisis; the aforementioned groups can therefore serve for an organized analysis of the representation of the nonhuman in science fiction. The science and technology in science fiction make this genre suitable for a clear distinction between identity and nonidentity while also determining their main characteristics. In this time of ecological crisis, the discourse about

anthropocentrism is an important topic. Therefore, the literary studies are also called to take part in cultivating a critical, non-anthropocentric view on literature and its representations of nature.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.0-311.9:179.3

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i3.05>

Zvenska plast poezije in odskočnost ritma v pesmih Gerarda Manleyja Hopkinsa

Mirko Starčević

Trg Rivoli 8, 4000 Kranj
<https://orcid.org/0000-0002-0049-8975>
mirko.starcevic@gmail.com

Razprava preučuje zvočne prvine v poeziji kot procese, s katerimi pesniška zvenskost oblikuje in ustvarja metafizične in estetske zakonitosti pesniške in literarne umetnine nasploh. V prvem delu se članek osredotoča na teoretske zastavke o pojmu zvenskosti, kot ga je v svojem delu Literarna umetnina razvil in domislil Roman Ingarden. Predmet razprave v kontekstu analize Ingardnovih teoretskih preučevanj bodo predvsem plast zvenov, pojem konkretizacije in sopovezanost zvenskega gradiva in smisla. V drugem delu se v luči Ingardnovih dognanj članek obrača k angleškemu pesniku Gerardu Manleyju Hopkinsu in k preučevanju prozodičnih zakonitosti njegove poezije. V Hopkinsovih pesniških delih je prepletenost zvena in pomena nazorno prikazana v pesnikovi iznajdbi in rabi odskočnega ritma, ki odstopa od tradicionalnih zasnov in pojmovanj metrike. Pri Hopkinsu igra posebno vlogo tudi aliteracija, ki tako kot odskočni ritem poseeblja zvensko in semantično bistvo njegovih pesniških del.

Ključne besede: angleška poezija / Hopkins, Gerard Manley / zven / pomen / odskočni ritem / Ingarden, Roman

Besedni zven v literarni umetnini

V pričujočem članku se bomo osredotočili na plast zvenov besed in skušali pokazati, kako v procesu konkretizacije literarnega dela prihaja do raznorodnih manifestacij metafizičnih in estetskih kvalitet literarne umetnine. Teoretični zastavki bomo razvijali ob razmišljanju o pomenu zvenskosti v poeziji Gerarda Manleyja Hopkinsa. Jedro analize zvenske plasti bosta *odskočni ritem* in *aliteracija*, ki Hopkinsovi poeziji dajeta posebno barvo. Naša naloga bo z razgrnitvijo pojmov, kot so konkretizacija, odskočni ritem, aliteracija, osvetliti sestavo literarne umetnine in proces percepcije literarnega dela ter dolžnosti, ki jih mora bralec privzeti in vzeti v ozir, da se v procesu branja inherentni videzi literarne umetnine ne bi izgubili.

Za oporo naših teoretičnih postavk bodo služila miselna izpeljevanja Romana Ingardna o besednem zvenu. Ingarden v svojem temeljnem delu *Literarna umetnina* plast zvenov besed – v sopovezavi s plastjo pomenskih enot, plastjo različnih shematiziranih videzov in plastjo v delu predstavljenih predmetov – postavi na prvo mesto v polifoni zgradbi literarnega dela. Ingarden najprej spregovori o besednih tvorbah in vzajemni povezanosti *zvenskega gradiva* in *smisla*, ki proizvajata besedni zven. Seveda je najosnovnejša oblika besedne tvorbe prav *beseda*, katere osnovni sestavini imenujemo *zven* in *pomen* (*Sinn*), medtem ko »neko glasovno gradivo *zven* besede [postane] šele tedaj, ko *ima* bolj ali manj določen 'pomen'« (Ingarden 70–71). *Zven* je torej *odposlanec* pomena, a obenem ga ne smemo mešati z glasovnim gradivom. S to razdelitvijo smo posredno pričeli odgovarjati na vprašanje o naravi jezika v literarni umetnini, toda za dejanski odgovor moramo razdelitev besede na njen *zven* in *pomen* začiniti z razločkom med besednim zvenom in konkretnim zvenskim gradivom. Tisto, kar slišimo, ko nekdo spregovori, ni besedni *zven* kot aktualizacija konkretnega zvenskega gradiva, niso »vibracije, ki zadenejo ob naš bobnič, ko zaslišimo realizirano izgovarjavo besede« (Mitscherling 357–358). Besedni *zven* je že nekaj več, nekaj transcendentnega, a s tem nič absolutno idealnega ali realnega. Ingarden definira *zven* besede kot »določen zbor in ureditev izbranih delov iz konkretnega zvenskega gradiva« (Ingarden 70). Ko poslušamo, smo osredotočeni na »*tipičen zvenski lik*« (71), ki ga lahko pojmuje tudi kot identičnost besednega zvena; njegova konkretizacija je – za razliko od fonetičnega materiala – enkratna, njegova individualnost nespremenljiva. Kolikor upoštevamo, da besedni *zven* izpostavljamo v stiku tipičnega zvenskega lika s konkretnim zvenskim gradivom, tedaj bo nemudoma jasno, da *zvenski lik* ostaja v svoji semantičnosti imun na premene v fonetičnih realizacijah. Vseeno je treba priznati, da konkretno zvensko gradivo izgubi svojo zvensko amorfnost in se nam razodene v obliki raznoraznih deviacij od svojih standardnih konkretizacij. Razlike v višini glasu se nam mnogo hitreje zapišejo v naše slušne receptorje in vplivajo na psihične procese, ki se dramijo ob slušnem procesu, medtem ko nas *zven* besede bolj kot na takšno neposredno vplivanje na poslušalčevo razpoloženje napotuje na *pomen* besede kot take, zato se bomo odslej osredotočali na besedni *zven*, saj je ravno njegova korelacija z besednim pomenom ključnega pomena za razumevanje zgradbe literarne umetnine, katere najvišji smoter je proizvajanje pomenov.

V primerih, ko besedo z identičnim smislom uporabljamo v različnih stavkih, pravimo, da se njen *pomen* ne spremeni. Tukaj reciproč-

nost odnosa *besedni zven* \leftrightarrow *pomen besede* šele zares stopi v ospredje. Razpoznavnost besednega pomena je ključna za identifikacijo besednega zvena, s pomočjo katerega besedni pomen tudi v različnih primerih rabe sploh lahko identificiramo (seveda, če je konkretno zvensko gradivo v obeh primerih nespremenjeno) (Mitschilering 358). Besedni zven in pomen besede sta eksemplarični par komplementarnega odnosa: »Že zgolj sprememba tona pri istem redu zlogov povzroči diferenciranje zvena besede ter tudi z njim povezanega pomena.« (Ingarden 75) Če spremenimo višino tona besednega zvena, lahko nadalje pride do spremembe besednega pomena pripadajočega besednega zvena.

Besedni zven ima v literarni umetnini edinstveno funkcijo, do izraza pa pride, ko v naših analizah prestopimo z besedne na stavčno raven. Besede se v stavku z drugimi besedami spletajo v vence drugačnih miselnih enot; tako sopostavljene besede niso samovoljen nabor besed, marveč je govora o besednih tvorbah, ki jih ob pretvorbi iz ravni stavčnih struktur na besedne strukture Ingarden imenuje kar »nova tvorba, ki razčlenjena pelje nazadnje nazaj k besedam kot relativno samostojnim stavčnim prvinam« (Ingarden 82). Ingarden paralelno s to trditvijo izpelje sklep, da je stavek pomenska tvorba kot kombinacija vseh prisostvujočih besednih enot, a nujno moramo poudariti, da o stavčnem zvenu na sebi (besede niso fonetične enote), tako kot smo pisali o besednem zvenu, ne moremo govoriti, saj stavki ne formirajo »nobene besednemu zvenu enakovredne jezikovno zvenske tvorbe« (82). Tako kot posebno izraženi besedni zveni v prepletajočih tvorbah plemenitijo stavčne strukture in vodijo k višjim oziroma bolj zapletenim zvenskim enotam, tako tudi stavčne strukture besedne zvene reificirajo v zasnutku enotnega mnoštva lastnih zvenov. V prvem primeru v izmenjavanju poudarjenih in manj poudarjenih kvalitet preučujemo ritem in tempo besednih zvenov. Ingarden loči med dvema vrstama ritmičnih kvalitet: »Prvi zahteva za svoje konstituiranje strogo pravilno vračanje vedno istega zaporedja poudarkov, pri drugem pa prav ta stroga pravilnost ni neizogibno nujna.« (84) Neenakomerno poudarjene ritmične vzorce Ingarden imenuje *svobodni ritem* (svobodni ritem ne konotira razpuščenosti!). Mi ga bomo, v luči zadnjega dela eseja, imenovali kar *odskočni ritem* (*sprung rhythm*), tako kot je dane ritmične vzorce v svoji poeziji imenoval Gerard Manley Hopkins. Nadalje Ingarden razlikuje med imanentnim in vsiljenim ritmom. Nagibanje vsiljenega ritma k sprejnitvi tekstu lastnega ritma ne smemo zamenjevati z zgoraj opisanim svobodnim ritmom, saj nas pridevnik svoboden hitro lahko zavede v prepričanje, da pomeni nekaj, kar je neodvisno od teksta, torej konstituirano s strani bralčevih psihofizičnih stanj. To nikakor ne drži, saj se

vsiljeni ritem, kot implicira že pridevnik, vsiljuje, ni nekaj že vnaprej danega, medtem ko pri svobodnem ritmu ta izpostavljenost svobodnosti veje sicer iz pisateljevega oziroma pesnikovega lastnega peresa, a le po podreditvi slednjega določilo, ki ga terja naravna konstitucija v ritmične vzorce izgrajenih besednih zvenov.

V tesni zvezi z ritmom se v pristopanju k literarnemu tekstu v branje substantivizira tempo, s katerim označujemo naravo »besednozvenske« plasti, npr. »hitrost« ali »počasnost«, pa tudi »lahkotnost« ali »[lenobno] težkost« (Ingarden 86). Kljub temu je tempo v večini primerov zavezan imanentnosti meja ritma, katerih vrednost zvočnega gibanja je mnogokrat določena splošna narava. Tempo se preko ritmično postavljenih besednih zvenov odpira bralcu, katerega odgovornost je, da v stavku zasliši tenkočutno zastavljeno besedilno harmonijo *notrinskosti* reči,¹ ki se odvija v kvalitativni razpoložljivosti zvenskih aktualizacij. Napačno bi bilo, če bi tempo pojmovali kot hitrost branja, saj je tempo kot hitrost že vpisan v besedilo; je nekakšen samoopis zvočnega, ki se v stavku raztegne v množstvo posameznih trenutkov zvočnega, kar logično vodi v formiranje »'melodije' in melodične narave« (87). Dodatne zamejitve tempa prav tako predvidevajo različne – bodisi *monosilabične* bodisi *polisilabične*, z notranjim ritmom obrobijene besede – dolžine besednih zvenov. Tu se lahko navežemo na razpravo T. S. Eliota o prostem verzu, v katerem vehementno zatrdi, da »*vers libre* ne obstaja« (Eliot 32). *Vers libre* (prosti verz) ni v resnici nič prostega, kajti kolikor bi ga okarakterizirali kot takega, bi morali slediti črti negativne označbe: »(1) Manko vzorca, (2) manko rime, (3) manko *metruma*.« (33) Žal to ni mesto, kjer bi se lahko bolj podrobno spopadli s predloženimi trditvami, vendar jim lahko namenimo nekaj naše pozornosti, da bomo bolje unavzočili korelacijsko zvezo ritma in tempa, ki pomaga pri kreiranju melodije stavčnih struktur v umetniškem besedilu in z njo povezane semantične raznorodnosti stvaritev samih. Kvaliteta vzorca je rezultat kombiniranega učinka rime in metra. V naši razpravi bomo takšen vzorec imenovali ritem, ki se bralcu pokaže kot priporočljiva hitrost oziroma počasnost branja, kar smo že specificirali kot tempo. Eliot navaja primere rabe prostega verza, kjer se v nadomeščanju tradicionalne rabe angleškega deseterca, na katero zelo pogosto naletimo denimo pri Johnu Webstru,² posebno na mestih, kjer ustvarjalec ob stremljenju po dosegu posebnega dramskega učinka prelomi z ustaljeno

¹ *Notrinskost* ni zgolj notranjost v prostorskem smislu. Pomeni notranje bistvo, ki dvojnost različnosti dveh stvari družijo v enotnost nasprotnega stremljenja.

² Flamineo: »I recover, like a spent taper, for a flash / And instantly go out.« (Webster 5.6. vv. 261–262)

rabo jamskega pentametra (34). Tovrstne neregularnosti so previdno načrtovane, tako da ne gre za površnost ali neveščo amputacijo besed. Podobno se Eliot naveže na rimo in poda komentar, da je »prekomerna vdanost rimanju omrtvičila sodobno uho« (36), saj prav z izmikom »odmeva rime takoj postane toliko bolj očitna vsaka posrečena ali neposrečena raba besed v urejenosti stavčne strukture« (36), tedaj pa se pritisk ob vseh teh *primanjkljajih* na umerjeno rabo jezika v umetniškem delu eksponentno poveča. Mnogokrat je rima zgolj panacea za celjenje brezmejnih tegob šepavega verza, zato ob vseh zgornjih komentarjih naš cilj ni podati razlogov za poljubno suspendiranje metruma in rim, marveč zgolj namigniti na mnogovrstno prisotnost v manj regularnih oziroma pravilnih verzni oblikah ritmičnih in z ritmom asociiranih organizacij tempa.

Tako organizirane tekstualne prvine se stekajo v melodično *asonančne* in *aliteracijske* zvenske tokove, same pa sprožijo »v čisto zvenskih lastnostih zaporedja besednih zvenov in v tako nastalih strukturah tega področja« (Ingarden 88) različna razpoloženska stanja. Posamezne razpoloženske tvorbe lahko variirajo vzporedno z variacijami v branju. Ingarden posvari, da bi pretirano zaneseno branje utegnilo literarno umetnino potisniti v zamejeno odstiranje *sebstvenosti* besednih zvenov.

Do sedaj smo prehajali z besednozvenske ravni na raven urejanja stavčnega smisla. Navesti moramo, da tudi stavčne formacije same vplivajo na realizacijo besednih zvenov, zlasti na mestih, kjer nam stavčne postavitve premorov in v raznoraznih »interpunkcijskih znakih« (Ingarden 89) tovrstni jezikovni premiki narekujejo udobnejše zaznavanje besednih zvenov, ki se konstituirajo na podlagi ugledanja smisla stavka. Drugače povedano, posebno v literarnih umetninah se nam skrivnost pomena razkrije *a posteriori*, ko se nam iz spoznanja smiselnosti smisla stavka zasveti lepota njegovih posameznih semantičnih videzov.

Ves čas razprave o zvenski plasti smo naše misli merili v literarnem kontekstu, sočasno pa smo se s tem procesom posredno umeščali tudi na preostale tri plasti literarne umetnine. Pomenske enote z apliciranjem *kvazisodb* (kot-da) v enosti z besednimi zveni pomembno funkcionirajo pri formiranju *kvazirealnih* predmetnosti, na katerih se v množstvih pomenskih nedoločnosti zarišejo shematične vrzeli, ki tekoče prehajajo v plast shematiziranih aspektov, kjer bralec v *aposteriornem* odnosu z besedilom konkretizira prebrane sestavke in se s svojim občutjem razpira nadčutni možnosti razodevanja metafizičnih kvalitete, kar ga pripravlja k čudenju nad umetelnostjo literarne umetnine.

Konkretizacije plasti zvenov besed se v horizontu medplastnih povezovanj v primerjavi z mundanimi zvenskimi enoplastnimi

konkretizacijami kreirajo na drugi ravni. Učinkovanje na medplastni ravni se najbolj nedvoumno kaže v obliki onomatopoeičnih izrazov, kjer besedni zven kaže »podobnost z ustreznim predmetom« (Ingarden 314), analogno z raznoličnimi primeri ritmičnih in melodičnih ekspozitur jezika. Konkretizacije besednih zvenov potemtakem nastopajo kot »tipične kvalitativne strukture« (391). Najbolj razločno se konkretizirajo v glasnem branju, torej v recitaciji, ki se nahaja med navadnim govorom in petjem, ali v podajanju umetniškega teksta kot deklamaciji. Odklonski odmiki med posameznimi konkretizacijami istega besedila so povsem pričakovani, lahko pa ob površnem recitiranju bralec sam zamegli možnosti unikatnih osmislitev teksta. Kot primer si lahko ogledamo nekaj verzov iz Shakespearove komedije *Love's Labour's Lost*:

Tell him, the daughter of the King of France,
On serious business, craving quick dispatch,
Importunes personal conference with his grace:
Haste, so much, while we attend,
Like humble-visaged suitors, his high will. (2.1. vv. 30–34; poudarek je avtorjev)

Glagol »*to importune*« bi navadno izgovorili z naglasom na zadnjem zlogu (**impor'tune**), zavoljo verzne oblike in poetske licence pa se beseda izgovori, za doseg čim večje fluidnosti recitiranja ali deklamacije, s poudarkom na drugem zlogu (**im'portune**). Lahko navedemo še en značilen primer, ki ga najdemo v kvartnem formatu Shakespearovega »Soneta 119«. V prvem verzu dvostišja namesto »*rebuked*« naletimo na »*rebukt*«: »...So I return *rebukt to my content*...« (Shakespeare, *Sonnets* 13–14; prim. Mirsky 21). Optimalno branje upošteva fonetično elizijo (...*rebukt to my content*... → .../rɪ'bjʊ:ktə, maɪ kən'tentl...), kjer se sosednja soglasnika stopita v enega, s pridodanim polglasnikom premešta vrzel med njima, poskrbita za lažji zdrs z jezika in posledično bolj gladek prehod med obema besednima enotama.

Konkretizacija estetskosti besednega zvena je, kot smo uspeli pokazati, v mnogočem odvisna od bralčeve senzibilnosti. Bralec mora zvenski material intencionalno oblikovati v »besedni zven, [čemur] podelimo 'ime' intencionalno zamišljenega predmeta« (Ingarden 143). Mladen Dolar poudari, da je [goli] glas »kot prstni odtis, takoj ga je mogoče identificirati« (Dolar 33), toda goli glas ne pomaga pri identifikaciji brez odklona v svoji glasnosti; prav intonacije doprinejejo k pomenu, medtem ko »čista norma nastopi kot čista distrakcija, tako rekoč kot svoje nasprotje« (34). Prav modifikacije v glasu, ki se seveda odslkajo v zapisani besedi kot taki, literarni umetnini podarijo dodatno vrednost. Istočasno se goli glas v razglašenem nagovarjanju

umetniškega besedila s svojim monotonim zbirom tonov na besedilo odziva skrajno neubrano in zgreši neponovljiv zven besedne melodije. Za namen nadaljnje razgrnitve Ingardnovih teoretskih izpeljevanj se bomo v nadaljevanju razprave obrnili k angleškemu pesniku Gerardu Manleyju Hopkinsu in njegovemu odskočnemu ritmu.

Gerard Manley Hopkins in odskočni ritem

V drugem delu razprave se bomo podali v premišljevanje prozodičnih lastnosti poezije Gerarda Manleyja Hopkinsa,³ ki je razvil *odskočni* ritem, s katerim je razdril samoumevna določila tradicionalnega uvida v verzološki aspekt pesniškega ustvarjanja. Odskočni ritem omogoča nedoločeno število konkretizacij, s katero je Ingarden izenačil intrinzične lastnosti besednih zvenov, ki jim bralec »ne more priti do konca« (Ingarden 395). Hopkinsova poezija ustvarja pogoje možnosti takšnega izkustva, ki bralca usmerja k nadčutni artikulaciji besednih zvenov. Svojemu pesniško najbolj intimnemu prijatelju Robertu Bridgesu je v pismu svetovala, naj pesmi »The Loss of the Eurydice«, ki mu jo je poslal v branje, ne išče »z očmi, marveč naj jo bere z ušesi« (Hopkins, *The Letters* 79). Pogodbena zahteva Hopkinsove poezije od bralca pričakuje glasno branje, recitiranje. Na tiho branje z očmi Hopkins ne pristaja, z izjemo primerov, ko okoliščine drugačnega branja ne dopuščajo. Še za odtenek bolj vehementno tovrsten vidik Hopkins razvije v nekem drugem pismu Bridgesu, kjer v zvezi s sonetom »Spelt from Sybil's Leaves«, ki ga je posredoval prijatelju, pravi:

V povezavi s tem dolgim sonetom se spomni predvsem na značilnosti moje poezije; da je, kot vsa živa umetnost mora biti, ustvarjena za predstavo, in da njena predstava ni branje z očmi, ampak na glas ... z dolgimi premori, dolgimi postanki na rimi in ostalih poudarjenih zlogih in tako naprej. Ta sonet bi skoraj moral zapeti, saj je pazljivo tempiran kot *tempo rubato*. (246)

Glasno branje ima lahko svoje občinstvo, lahko se dogodi tudi v zaprtim in osamljenem prostoru, kjer bralec sam v prisotnosti s pesmijo odkriva njeno vrojeno zvenskost. Takšen pristop v konkretizacijskem smislu terjaja svojevrstno pesniško smelost. Hopkins je o odskočnem

³ Prevod pesniških del Gerarda Manleyja Hopkinsa je leta 2018 izšel pri založbi KUD Logos, vendar bomo zavoljo analize odskočnega ritma pri Hopkinsu uporabljali različico napisano v izvirniku, saj so v prevodu zakonitosti in prvine odskočnega ritma manj prisotne.

ritmu, ki ga je imenoval tudi »nova prozodija« (35), dolgo prepletal niti svoje misli. Prijatelju R. W. Dixonu je že dve leti prej zaupal občutja z ozirom na zasnutke novega ritma:

Že dolgo moje uho preganja odmev novega ritma, ki sem ga sedaj uspel zapisati. Na kratko, sestoji zgolj iz skandiranja po naglasu in poudarku, ne ozirajoč se na število zlogov, tako da je lahko stopica sestavljena iz enega naglašene ali iz več nenaglašene in enega naglašene zloga. Ne pravim, da je ideja nekaj povsem novega; namige slišiš že v glasbi, otroških pesmicah, priljubljenih melodijah in celo pri pesnikih samih. (Hopkins, *The Correspondence* 14)

Na prvi pogled se takšno pojmovanje odskočnega ritma hitro utegne zazdeti precej samovoljno, vendar Hopkins odskočni ritem očrta zelo natančno. Njegova glavna zakonitost so stopice neenakih dolžin, lahko vsebujejo od enega do štirih zlogov, medtem ko je število šibkih zlogov velikokrat povsem poljubno, a časovni intervali posameznih stopic pri tem ostajajo približno enaki, kar lahko opišemo s pojmom izohronega *metruma*. Odskočni ritem je na splošno lahko zaznamovan bodisi s padajočim (poudarjen zlog na prvem mestu v stopici) ali rastočim ritmom (nepoudarjen zlog na prvem mestu v stopici), tako da se v prvem primeru najbolj pogosto pojavijo trohej, daktil ali prvi peon, v drugem primeru jamb, anapest ali četrti peon.

Ena od glavnih značilnosti odskočnega ritma je specifičen odnos do sinkopiranega ritma (glej »Counterpoint rhythm«), saj je Hopkins zapisal, da »strogi odskočni ritem ne more biti sinkopiran« (Hopkins, *The Major* 107). Kot primer delno sinkopiranega ritma si oglejmo del Yeatsove pesmi »Leda and the Swans« (Yeats, *The Major* 112–113):⁴

A sudden blow: the great wings beating still
U - | U - | U - | - - | U - |

Above the staggering girl, her thighs caressed
U - | U - | UU - | U - | U - |

By the dark webs, her nape caught in his bill (vv. 1–3)
U U | - - | U - | - — U | U -

Osnovna metrična shema Yeatsove pesmi je jambski pentameter, vendar pesem zaznamujejo številna metrična odstopanja. V naraščajoči tok jamskega ritma se vrivajo spondej |--| v prvem verzu, v drugem se pojavi

⁴ Resnično sinkopirano metrično enoto smo podčrtali, kajti pri spondeju in pirihiu gre za »zamenjavo stopice in ne ritma« (Brogan in Preminger 243). Sprememba iz jamskega v trohejski ritem je v danem kontekstu edini stvarni primer sinkopacije.

anapest |U U-|, v tretjem verzu pa pirihij |U U |, spondej |--| in trohej |-U|, a posamičnosti lokalnih odstopanj od osnovnega ritma oziroma prisotnost »[inverzije] v zaporednih stopicah« (Kiparsky 312), kolikor sledimo Hopkinsovi opredelitvi sestave odskočnega ritma, ne smemo mešati z *odskočnostjo* Hopkinsovega ritma. Veliko število Hopkinsovih pesmi ni napisanih v odskočnem ritmu. Takrat se poslužujejo sinkopiranega ritma. Verjetno najbolj znan primer tovrstne metrične variacije v Hopkinsovem opusu je sonet »God's Grandeur« (Hopkins, *The Major* 128). Navajamo prvi in peti verz soneta:

The world is charged with the grandeur of God. (v. 1)

U - |U - | - U | - U |U -

ali

U - |U - | - U - |U U -

Generations have trod, have trod, have trod. (v. 5)

- U | - U |U - |U - |U -

V znanem traktatu o odskočnem ritmu, ki ga je v obliki predgovora k Hopkinsovi prvi pesniški zbirki leta 1918 kot urednik zbirke vključil Robert Bridges, se jezuitski pesnik za kratek čas prepusti nekonsistentnosti, saj odskočni ritem izenači s sinkopiranim: »[Odskočni ritem] se pojavi v običajnem verzu, ko je obrnjen oziroma sinkopiran.« (Hopkins, *The Major* 108) Hopkins je drugje odskočni ritem zelo jasno demarkiral od sinkopiranega. Sinkopacija, kolikor jo imamo za zaporedno inverzijo v metrični shemi, ne izpolnjuje pogojev za vpeljavo odskočnega ritma, saj je njeno učinkovanje lokalno omejeno, če pa želimo sinkopacijo zvesti na celotno pesem, potem se pogoj možnosti za nastanek odskočnega ritma izniči, saj sinkopacija takšne vrste pomeni zgolj inverzijo osnovnega ritma (primer: jambski ritem) z drugim v popolni sinkopaciji doseženim tradicionalnim tekočim ritmom (primer: trohejski ritem). V prvem primeru se sinkopacija izkaže kot nezadostna izbira za uresničenje odskočnega ritma, medtem ko v drugem primeru sinkopacija izgubi vrednost svojega namena, ker se medstopični kontrasti spremenijo v linearno složnost enotne metrične sheme. Da bi premostili nastalo aporijo, moramo predstaviti pojem *logaoedskega* oziroma mešanega ritma,⁵ ki za razliko od sinkopiranega ritma za rojstvo novega

⁵ Hopkins *logaoedski* ritem imenuje tudi mešani ritem, ker so stopice pri tem ritmu vsaj na videz enako dolge in poudarjene, njihovo resnično neenakost pa uravnava in

ritma ne potrebuje regularnosti osnovnega ritma, ki bi ga potem regularno zaobrnil, marveč konstituira kontekst množestvilnih variacij. Hopkins se ne odloči za popolno anarhično mešanje in sinkoptično dislokacijo ritmov. V svojo shematično ureditev verzov vnese precejšen del regularne umerjenosti. Za osnoven potek skandiranja odskočnega ritma Hopkins – po glasbenem zgledu – določi padajoči ritem, kjer na prvem mestu stoji poudarek, tako da so enozložni poudarek |-, trohej, daktil in prvi peon |-○○○| zanj temeljni gradniki odskočnega ritma, logaoedskost pa pride do izraza v Hopkinsovi določitvi, ki veli, da so ob enem poudarku v posameznih okoliščinah, »s posebnim učinkom« (Hopkins, *The Major* 107), možni več kot le štirje poudarki (primer: -○○○○○○, itd.), tako da gre v primerjavi s tekočim in sinkopiranim ritmom za bolj sproščen (*logaoedske* variacije med naraščajočim in padajočim ritmom niso izključene, čeprav daje prednost *logaoedskim* permutacijam znotraj padajočega ritma), a nikakor ne razpuščen ritem:

»The Wreck of the Deutschland«

Thou mastering me

- | - U | - |

God! Giver of breath and bread– (vv. 1–2)

- | - U U | - U | -

Wave with the meadow, forget that there must

- U U | - U U | - U U | -

The sour scythe cringe, and the blear share come. (vv. 87–88)⁶

U | - | - | - || U U - | - | -

Hope had grown grey hairs,

- U | - U | - |

Hope had mourning on

- U | - U | - |

Trenched with tears, carved with cares,

- U | - | - U | - |

Hope was twelve hours gone... (vv. 113–116)

- U | - U | -

ukinjajo cezure in dodatni poudarki. Pri Hopkinsu v kontekstu odskočnega ritma najbolj pogosto zasledimo rabo daktila in troheja, ki privzamenta značilnost *logaoedskega* ritma ob njuni mešani rabi.

⁶ V verzu »the sour scythe cringe, and the blear share come« se po cezuri za »cringe« odskočni zagon delno porazgubi, zato se razkosana tretja stopica po premoru zaključí s poudarkom (anapest), da bi silabični trk s poudarkom v naslednji stopici pobral oziroma reanimiral odskočnost ritma.

Jesu, heart's light,
 - U | - | - |
 Jesu, maid's son,
 - U | - | - |
 What was the feast followed the night
 - U U | - | - U U | - |
 Thou hadst glory of this nun?– (vv. 233–236)
 - U | - U U | -

Finger of a tender of, O of a feathery delicacy, the breast of the...
 - U U U | - U U U U U | - U U | - U U U U U | - U U
 (v. 246; Hopkins, *The Major* 110–119)

Stopice v odskočnem ritmu so časovno zelo pazljivo odmerjene, skorajda enako trajajoče – pravimo, da je ritem izohron. Hopkins tega izraza ni uporabljal, je pa v pismu Bridgesu poudaril, da je zaradi variabilnega števila zlogov stopice v odskočnem ritmu »čas oziroma enakost v njegovi jakosti bolj pomembna kot v navadnem« (Hopkins, *The Letters* 81). V že omenjenem predgovoru zapiše tudi, da »se stopice obravnava kot enako dolge in poudarjene, njihova dozdevna neenakost pa je kompenzirana s premolkom in poudarkom« (Hopkins, *The Major* 107). S temi ugotovitvami še zdaleč nismo izčrpali vseh razsežnosti odskočnega ritma, to pa v luči te razprave niti ni naš namen, saj se bomo osredotočili še na aliteracijo, ki kot besednozvenska enota odskočnega ritma pri tvorjenju besednega zvena in pomena v Hopkinsovi poeziji naznanja več kot zgolj linearno podvajanje glasov in ujemanje posameznih zvenskih skupin.

Zavoljo *logaoedskosti* ritma (mešana raba trohejskega in daktilskega ritma, občasno tudi ritma prvega peona) – sinkopacija je značilna za pravičen ritem in ne za *logaoedski* ritem – je nujnost kopičenja stopičnih poudarkov za delovanje odskočnega ritma toliko bolj prominentna, saj so poudarki »njegovo življenje« (Hopkins, *The Letters* 52). Poudarki uglasijo melodičnost odskočnega takta. Ingarden je zapisal, da k pesniški »umetnosti sodi tudi to, da [pesnik] obvlada različne melodične značilnosti jezika in jih umetniško uporabi bodisi za čisto melodično lepoto teksta ali za različne predstavitvene namene« (88). Melodičnost pesniškega besedila se pri Hopkinsu razlega ob ritmičnih trkih poudarjenih zlogov, zlasti enozložnih stopic. Enega izmed zgledov za način pesnjenja je dobil v stopični urejenosti otroških pesmi (*nursery rhymes*), ki jih je Hopkins skandiral po načelih odskočnega ritma:

Díng, dóng, béll; Pússy's ín the wéll.
 - | - | - | - U | - U | -
 (Hopkins, *The Correspondence* 14; poudarki so avtorjevi)

Ta verz bi, tako kot predlaga Jeanne LeVasseur, lahko analizirali tudi *dipodično* (LeVasseur 435–436):

Díng, dòng, béll; Pússy's in the wéll
 - (-) | - | - U U U | -

Opomba LeVassuerjeve, da bi enozložne strukture morali sinkopirati dipodično, vsekakor ni naivna, a smo kljub temu primorani preučiti njeno utemeljenost. Kot primer si lahko ogledamo enega izmed pravil angleškega besedotvorja za pravilno naglaševanje sestavljenk, *a singing teacher*. V tem zgledu je naglas odvisen od pomena. Če je govora o sestavljenki (*compound noun*), *a singing teacher* kot učitelj oziroma učiteljica petja, sledi označba *a singing tēacher*. Če pa govorimo o strukturi *pridevnik + samostalnik*, torej *a singing teacher* kot učitelju oziroma učiteljici, ki poje, tedaj sledi naglasni poudarek *a singing tēacher*. Jeanne LeVasseur predlaga razpustitev enozložnih enot v dipodično strukturo, kjer bi z vpeljavo sekundarnega poudarka po zgornjem zgledu naglaševanja sestavljenk čas izgovora posameznih stopic skrajšali v primerjavi z izgovarjavo enozložnih stopic. Sekundarni naglas naj bi namreč omogočil bolj nemoteno prehajanje med stopicami, saj enozložno skandiranje lahko v nekaterih kontekstih ovira takšno prehajanje med stopicami, s čimer naj bi izničili izohrono naravo odskočnega ritma. Argument je sam po sebi zelo tehtno formuliran, vendar medstopični časovni zamik ob Hopkinsovem skandiranju ostaja zamegljeno majhen, če ne celo nič. Brezkompromisno uravnavanje časovnega ravnovesja med izgovori stopic bi lahko tvegano izpostavilo prav bistvenost Hopkinsovega odskočnega ritma. Hopkinsovi prehodi naj namreč ne bi smeli biti povsem fluidni, marveč bi morali biti že kar malce nepredvidljivi, saj bi v nasprotnem primeru – ob popolni predvidljivosti metrične sheme – bili preveč podobni tekočemu ritmu, aliteracijskost, s katero odskočni ritem izpoveduje svojo melodičnost, pa se ne bi uspela adekvatno izraziti. Hopkins si je prizadeval za vzpostavitev izohronih struktur verza, a ne na račun degradacije primarnih poudarkov. Izohronost je dosegel, kot smo že nakazali, s premolki in poudarki, odmerjenimi na točno določeni intervalni oddaljenosti. Opozoriti moramo, da bi razstavitev enozložnih poudarkov imela posledice tudi na semantični ravni, saj je Hopkins aliteracijo v snopu poudarjenih mest uporabljal v medsebojni prepletenosti pomenskega in zvenskega učinkovanja, tako da z lahkomišelnim preobražanjem Hopkinsove zamisli ne bi žrtvovali zgolj melodične vsebine njegovih pesmi, ampak tudi njihovo pomensko pojavnost.

Kot zelo nazoren primer aliteracijskosti odskočnega ritma navajamo začetna verza iz Hopkinsovega soneta »The Windhover« (Hopkins, *The Major* 132):

I caught this morning morning's minion, king-
 U | - U | - U | - U | - U | -
 dom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn Falcon in his riding...
 U U | - | - U | - U U U | - U U U | - U
 (vv. 1–2; poudarki so avtorjevi)⁷

James I. Wimsatt v eseju o Hopkinsovi rabi aliteracije navede podatek, da je z vpeljavo odskočnega ritma v primerjavi z zgodnejšimi ritmičnimi zakonitostmi pri Hopkinsu naraslo tudi število aliteracij. Hopkins ni v zvezi s svojim pesnjenjem skoraj nikoli neposredno govoril o aliteraciji, Wimsatt pa opozori, da pesnik večkrat »namigne na njeno pomembnost v angleškem jeziku« (Wimsatt 547). Aliteracija ima dvojno vlogo, semantično in zvensko, ker pa je Hopkins zgled za odskočni ritem jemal pri glasbi, je njegova primarna skrb uveljaviti zvenskost svojih del, tako da je aliteracija sredstvo proizvajanja zvensko-ritmičnega učinkovanja. Seveda njene pomenske vrednosti ne smemo zanemariti, saj je (bližnje) sopostavljanje partikularnih pridevniško-samostalniških enot pomenljivo za interpretacijo njegovih pesmi s filozofsko-teološkega vidika,⁸ s čimer v kontekstu Ingardnove polifonije literarne umetnine že prehajamo med posameznimi plastmi literarnega dela (v našem pri-

⁷ I je nenaglašen in ima funkcijo anakruze.

⁸ Kot primer aliteracijskega sopostavljanja pomensko-zvenskih enot izpostavljamo zadnja dva verza tako 13. kot 14. kitice iz pesmi »The Wreck of the Deutschland«. 13. kitica: *Wiry and white-fiery and whirlwind-swivellèd snow / Spins to the widow-making unchilding unfathering deeps* (vv. 103–104; poudarki so avtorjevi). 14. kitica: *And canvass and compass, the whorl and the wheel / Idle for ever to waft her or wind her with, these she endured* (vv. 111–112; poudarki so avtorjevi). Hopkins v pesmi »The Wreck of the Deutschland«, v prevodu »Brodolom Deutschlands«, opisuje in obžaluje brodolom parnika *Deutschland*, skupaj s katerim je utonilo pet frančiškanskih redovnic. V citiranih verzih bi rad izpostavil predvsem slikovito rabo začetnega w. Hopkins zelo grafično popisuje trenutke tik pred in ob trenutku brodoloma. V razbeljeno-žičastem (*white-fiery-wiry*) objemu snežnega meteža rjoveča megla ladjo zahrbtno zvabi v svet prostranih peščenih nanosov, kjer se vrtinčasto-sukajoče (*whirlwind-swivellèd*) tkanje vdovstva (*widow*) globoke teme (vrtinčenje snega posadko prevzame s slutnjo smrti) znese nad vijakom (*whorl*) in krmilom (*wheel*) – oba se kažeta kot metonimičen utrinek ladje, ki jo čaka okostenela večnost v človeku nedosegljivih globinah – in jo prepušča na milost in nemilost (*waft* kot svojevoljno nositi naokoli in *wind* kot vrteni okoli) krutega morskega dna. Glej Hopkins, *The Major* 110–119; Hopkins, *Pesmi* 16–51.

meru z zvenske na pomensko raven in obratno). V nasprotju z ritmom, katerega struktura kontinuiteti verza vnaša »tonsko svetlost« (547), aliteracija, kot pravi Wimsatt, poedinim entitetam podarja »središčno jasnost« (547–548). Resnično središčenje zvenskega upomenjanja se za Hopkinsa uresniči šele z glasnim branjem, dotlej so namreč besedni zveni povsem nemi. Njihova reifikacija od prisostvujočega ob besedilu terja na pomenske in zvenske konkretizacije popolnoma osredotočeno branje. Dokler besede lebdijo kot neizgovorjene, oglušujoče molčijo. Navajamo še en primer, in sicer pesem »Binsey Poplars« (Hopkins, *The Major* 142–143), kjer aliteracija nedvoumno spregovori, tokrat o bolečini, ki jo je pesnik čutil ob pogledu na posekane topole:

My aspens dear, whose airy cages quelled,
 Quelled or quenched in leaves the leaping sun,
 Áll félléd, félléd, are áll félléd;
 Of a fresh and following folded rank
 Not spared, not one
 That dandled a sandalled
 Shadow that swam or sank
 On meadow & river & wind-wandering weed-winding bank.
 (vv. 1–8; poudarki so avtorjevi)

Zgornji primer je poleg aliteracij med drugim tudi bogato nahajališče asonanc (primer: shadow, swam, sank) in konsonanc (primer: dandled, sandalled). Vsi poudarki Hopkinsu pomagajo ujeti *inscape* oziroma *u-bežališče*, kot je sam imenoval bistvo stvari. Ravno kopičenje soglasniških in samoglasniških vozlov pomaga prebuditi *vtisk* oziroma *instress*,⁹ ki drami našo zmožnost dojetja tistega, čemur v jeziku Dunska Skota pravimo *haecceitas* – tistega, ki se kaže kot *totost*, torej *tu in zdaj stvari (hic et nunc)*.¹⁰ Hopkinsu vsaka stopica pomeni inkarnacijo individualnega,

⁹ Izraza *inscape* in *instress* je Hopkins v navezavi na svoja branja Dunska Skota prvič uporabil že kot študent, in sicer v eseju o Parmenidu. Enoznačnega prevoda obeh neologizmov ne bi bilo smotno iskati, saj Hopkins oba pojma ob vsakršni rabi malce drugače razvija. Lahko pa njuno bistvo razumemo na bolj opisni ravni. *Inscape* tako za Hopkinsa predstavlja inherentno in individualno bistvo ter logiko posamezne stvari. Do bistva stvari lahko pridemo s pozornim in potrpežljivim zrenjem. Povedano drugače, pozorno zrenje nas lahko pripelje do občutenja bistva stvari, ki se nam kot močna impresija vtisne v našo zavest in spomin. To prepletajočo dvojnost pozornega zrenja in posledičnega občutenja bistva Hopkins imenuje *instress*.

¹⁰ Kljub temu, da je izraz *haecceitas* tesno prepleten s pomenom izraza *inscape*, ju pomensko nikakor ne gre mešati. Če *inscape* pomeni individualno bistvo, vzorec, obliko stvari, kot se nam kaže v njenem občutenju, *haecceitas* pomeni individualno individualnega, kar je – tu in zdaj – kar denimo ločuje eno drevo od drugega drevesa

tako kot njegova poezija slavi prvo inkarnacijo Sina božjega v evharistiji. Pogoj dojetja *totosti* je lastna odprtost za tišino, ki kot zven proizvajajoči kontrast omogoča prepород govornice. Gre za čas pred-lastitve govornice, kateremu sledi čas izgube govornice in umanjkanja besede za izgubo besede govornice (Hribar 196). Wimsatt takšno hrepenenje po spominu govornice imenuje »postavitev zvenskega odmeva na odmev« (Wimsatt 556), ali rečeno drugače, onomatopoeičnost v poeziji presega posnemanje zvena realnega. Poezija izhaja iz zvenskosti vsakdanjega govora, a le če upoštevamo predpostavko, da se pri oblikovanju *pomenjenja* primarnega pomena od nje že tudi odmika, da dejansko izhaja iz nje. Hopkins koprni po izgraditvi pesniške govornice iz človeške govornice, a v njuni razliki, v tem pa že nahajamo omenjeno radikalnost tega postopka, saj se Hopkins zaveda dejstva, da govornica ni golo sredstvo *glasovnega*. V poeziji najbolj natančno izrazimo povedano govornice, medtem ko govornica govornice, ki poezijo šele dopušča, govori sama, in ko se prepustimo govornici govornice, se lahko odpremo tudi smislu govora, ki presega govorničenje, tedaj pa brez tveganja lahko vzorejamo vsakdanji govor z govornico poezije, s čimer se izognemo zlorabi poetičnega z mundanim, pesnjenje pa zadrži bistvenost proizvajanja v ne-skritost. Hopkinsovo črpanje ritmičnih iznajdb vsakdanjega govora zanj predstavlja bogat izvir zvenskih variacij, ki se v snovanju lastnih ritmičnih sestavov razkrivajo ne neprimerljivo nevsakdanji ravni. Pesnik poudarke ritmično razporedi tako, da besede natančno zasnujejo razpoloženje, ki se mu pesnik skuša približati.

Razpoloženje v prvem delu prve kitice pesmi »Binsey Poplars« (Hopkins, *The Major* 142–143) je milo, drevesa še vedno šumijo, a zven verza se sunkovito spremeni. Ritem se upočasni, drevesa so posekana, senca, ki so jo drevesa blagodejno delila z okoljskim svetom, je le še senca preteklega. Tudi veter izgubljenost išče tolažečo goščavo listja, a človeška roka je posekala in izkopala jamo praznine. Pesniku ostane spomin:

The sweet especial scene,
Rural scene, a rural scene,
Sweet especial rural scene. (vv. 22–24; poudarki so avtorjevi)

Bralec štirikrat prisostvuje v pesnikovem spominu na prizorišču blagega podeželja. Pesnik naréka opustošenemu prizoru. Tragedija se dovrši v sikajočih in švisticah zamahih človeške roke, ki jih Hopkins paradoksnost izrazi z upajočimi besedami (»sweet especial scene«), da bi še bolj naglasil bolečino zrenja v razkrajajočo pokrajino. »Rural« ujame grenkobno

iste vrste. *Haecceitas* kot bistvo bistva stvari šele razpira zmožnost tega, kar Hopkins imenuje s pojmom *inscape*.

in rjaveče pokanje debela v rujočih sunkih sekire, ki naposled spodreže zdravo tkivo drevesa. Nedoločni člen v »a rural scene« otožnost z minimalno podaljšanim premolkom še dodatno obteži. V Ingardnovem jeziku lahko rečemo, da se zven in pomen medsebojno dopolnjujeta; gre za »pomenljivi govorni zven« (Wimsatt 559). Prav strnjenost in ponavljajne sorodnih aliteracijskih besednih zvenov – aliteracija je pri Hopkinsu uporabljena pri več kot polovici poudarkov (531) – in poudarkov je odlikovana vrlina odskočnega ritma, ki proizvaja metafizične kvalitete, ali kot bi dejal Ingarden, odskočni ritem se s pazljivim branjem »v razodetju metafizičnih kvalitete« (344) šele zares zasveti. Pazljivo branje prepozna klic pesniškega zvena, prepozna ga kot tisto, kar je »predmetno bivajoče« (420), in ga kot takega tudi konkretizira, s čimer se bralec tekstualno umesti v »avtentično konkretnost« (421) literarne umetnine, se odpre za recipročno in medbitno uprostorjenje lastnega snovanja predmetnega v tekstu, a venomer v predelu tekstualnega, ki proizvaja predmetnost, s katero se bralec sprehaja po medpotjih literarnih svetov in kontekstov.

LITERATURA

- »Counterpoint rhythm«. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ur. T. V. F. Brogan in Alex Preminger. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.
- Dolar, Mladen. *O glasu*. Ljubljana: Analecta, 2003.
- Eliot, T. S. »Reflections on Vers Libre«. *Selected Prose of T. S. Eliot*. Ur. Frank Kermode. New York, NY: Harvest Books, 1975. 31–36.
- Hopkins, Gerard Manley. *The Correspondence of Gerard Manley Hopkins and Richard Watson Dixon*. Ur. Claude Colleer Abbott. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Hopkins, Gerard Manley. *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges*. Ur. Claude Colleer Abbott. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Hopkins, Gerard Manley. *The Major Works*. Ur. Catherine Phillips. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Hopkins, Gerard Manley. *Pesmi*. Ur. Gorazd Kocijančič in Vid Snoj. Prev. Veno Taufer idr. KUD Logos, 2018.
- Hribar, Tine. *Fenomenologija II*. Ljubljana: Slovenska matica, 1995.
- Ingarden, Roman. *Literarna umetnina*. Prev. Frane Jerman. Ljubljana: Založba ŠKUC, 1990.
- Kiparsky, Paul. »Sprung Rhythm. Phonetics and Phonology«. *Rhythm and Meter*. Zv. 1. Ur. Paul Kiparsky and Gilbert Youmans. San Diego, CA: Academic Press, 1989. 305–340.
- LeVasseur, Jeanne. »Sprung Rhythm: Purged of Dross Like God«. *Victorian Poetry* 36.4 (1998): 431–442.
- Mirsky, Mark Jay. *The Drama in Shakespeare's Sonnets: A Satire to Decay*. Lanham: Fairleigh Dickinson University Press, 2001.
- Mitscherling, Jeff. »Roman Ingarden's 'The Literary Work of Art'«. *Philosophy and Phenomenological Research* 45.3 (1985): 351–381.
- Shakespeare, William. *The Complete Sonnets and Poems*. Ur. Collin Burrow. Oxford: Oxford University Press, 2008.

- Shakespeare, William. »Love's Labour's Lost«. *The Complete Works of William Shakespeare*.
Ur. Arthur Henry Bullen. London: CRW Publishing Limited, 2005. 121–138.
- Webster, John. »The White Devil«. *Three Plays. The White Devil, The Duchess of Malfi, The Devil's Law-Case*. New York, NY: Penguin Books, 1972. 33–166.
- Wimsatt, James I. »Alliteration and Hopkins's Sprung Rhythm«. *Poetics Today* 19.4 (1998): 531–564.
- Yeats, William Butler. *The Major Works*. Ur. Edward Larrissy. Oxford: Oxford University Press, 2008.

The Layers of Sound in Poetry and Sprung Rhythm in the Poetic Works of Gerard Manley Hopkins

Keywords: English poetry / Hopkins, Gerard Manley / sound / meaning / sprung rhythm / Ingarden, Roman

This article explores the sound-forming qualities in poetry as well as the processes which enable the poetic sound to form and create the metaphysical and aesthetic laws within a poetic and, more generally, literary work of art. The first part of the paper focuses on the stratum of word sounds in the literary work of art as it was theoretically shaped into being by Roman Ingarden in his work *The Literary Work of Art*. In the context of the analysis of Ingarden's work, the focus is primarily on the stratum of word sounds, the concept of concretization, and the interdependence of sound material and sense. In the second part, the paper shifts its attention, in light of Ingarden's conclusions, to the English poet Gerard Manley Hopkins and to the exploration of the prosodic laws regnant in his poetry. In Hopkins' poetic works, the poet's invention and use of the sprung rhythm which deviates from the traditional arrangements and understandings of metrics amply demonstrate the inter-connectedness between sound and meaning. Likewise, in Hopkins' work alliteration plays as important a role as sprung rhythm, for like sprung rhythm it personifies the sound-forming and semantic essence of his poetic works.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.111.09-1Hopkins G. M.

801.6

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i3.06>

Obračanje na Drugega v duhovni poeziji Jude Halevija in Gorazda Kocijančiča

Erika Primc

Zaboršt 5, 1296 Šentvid pri Stični
<https://orcid.org/0000-0002-0049-8975>
erika.primc@gmail.com

Okušanje Presežnega – kar presega naše zmožnosti čutenja, zamišljanja, nas same – je starodavna izkušnja. Vzporedno z njo se oblikuje tudi njeno ubesedovanje, pri katerem je človek hitro ugotovil, da ima opravka z neizrekljivim. In vendar se temu ni odpovedal. Duhovna literatura, ki skuša to neizrekljivo morda ubesedovati najbolj neposredno, je prisotna že od začetkov književnosti – in je še danes prav tako aktualna. Članek obravnava dva trenutka z njene poti: pesniško delo srednjeveškega judovskega pesnika Jude Halevija in sodobnega slovenskega pesnika Gorazda Kocijančiča. Temelji na Kocijančičevem prevodu izbora Halevijevih pesmi (1997) in treh Kocijančičevih pesniških zbirkah: Tvoja imena (2000), Certamen spirituale (2008) in Primož Trubar zapušča Ljubljano (2012). Na primeru njune poezije prikaže, kako se to, kar duhovno pesem potiska v nastanek in je hkrati njen ključni moment – torej obračanje na Drugega – odraža v sami pesmi. Članek se najprej ustavi ob njunih navezavah na tradicijo mistične poezije, saj je v le-tej obravnavani vidik poezije najbolj neposredno prisoten. Nato se posveti obračanju lirskega subjekta na d(D)rugega, na Boga – prek poimenovanj in same strukture pesmi, ki vedno n(N)ekoga nagovarja. Videli bomo, da obravnavana avtorja kljub zgodovinski, kulturni in navsezadnje religijski oddaljenosti pišeta o isti izkušnji.

Ključne besede: literatura in religija / duhovna poezija / mistična poezija / Halevi, Juda / Kocijančič, Gorazd / poimenovanja Boga / molitvena govorna struktura

Jehuda ben Šmuel Halevi (v nadaljevanju Juda Halevi) je španski judovski pesnik, ki je »najpomembnejši predstavnik andaluzijske šole hebrejskega srednjeveškega pesništva in pomeni vrh t. i. španskega 'zlatega veka'« (Kocijančič, »Spremna beseda« 105). Živel je kot Jud v deželi, ki sta si jo delili največji monoteistični verstvi, krščanstvo in islam. Ta izkušnja in zavedanje, da Judje živijo med tujimi ljudmi daleč od obljubljenе dežele, ki jo je zanje pripravil Bog, sta močno zaznamovali

njegovo življenje in delo. To ga je nazadnje gnalo, da se je proti koncu svojega življenja tudi dejansko odpravil na pot proti Palestini in na njej verjetno tudi umrl.

Zapustil nam je tako posvetno kot religiozno poezijo,¹ verjetno pa je najbolj znan po svojem filozofskem delu *Kuzari*. Njegove religiozne pesmi so pravzaprav molitve, izraz njegovega globokega in osebnega odnosa do Boga. Pisal je *pijute* (*širej ha-galut*, »pesmi izgnanstva«), ki obravnavajo biblične in druge teme, ki odsevajo duhovno življenje osebe, odnos do Boga in izkušnjo celotnega izvoljenega ljudstva. Pomembne pa so tudi njegove t. i. *sionske pesmi* (*širej Sion*), v katerih izraža hrepenenje Juda v izgnanstvu po vrnitvi v obljubljeni deželo (najbolj znana je gotovo »Sion, ne boš vprašal?«).

Nam bližji in bolj znan je prevajalec Halevijevih pesmi v slovenščino, Gorazd Kocijančič, ki se udeje v na področjih filozofije, prevajanja, pesništva in uredništva. Izdal je že več pesniških zbirk in zbirk filozofskih esejev. Njegov prevajalski opus je zelo bogat; največ posega po filozofih, cerkvenih očetih in drugih starih (krščanskih) piscih ter pesnikih, s svojo poezijo pa plete nekakšen osebni dialog s filozofsko in krščansko tradicijo, s katero se srečuje. Njegov izbor Halevijeve poezije je izšel leta 1997 pri Mladinski knjigi v okviru zbirke *Lirika*.

Navezave na judovsko in krščansko mistično izročilo

Mistična poezija je nekakšna podmnožica znotraj duhovne poezije. Zdi se, da je obravnavana tematika – obračanje na drugega in na Drugega – njen bistveni moment, zaradi katerega mistična pesem sploh nastane. V njej gre namreč za ubeseditev mistične izkušnje, torej neposrednega izkustva odnosa z Bogom – pot očiščevanja duše, razsvetljenja in končno zedinjenja z njim. Ena izmed glavnih značilnosti mističnega izkustva je njegova neizrekljivost – gre za izkustvo, ki se ne da ubesediti ali opisati, saj *Božje*, ki je središče tega izkustva, popolnoma presega človeške zmožnosti ubeseditve. In iz tu izvira tudi glavni problem mističnega pesništva. Kljub neizrekljivosti, ki je v samo mistično izkustvo globoko zapisana, obstaja ogromen korpus besedil, ki iz njega izhajajo ter nasta-

¹ V nadaljevanju bom za obravnavano poezijo uporabljala izraz »duhovna«, ne »religiozna poezija«. Jasne teoretske ločnice med tema pojmomoma v (vsaj slovenski) literarni vedi še ni. O nejasnem razlikovanju med religiozno in duhovno poezijo nam pričata tudi naslova dveh vidnejših slovenskih antologij take poezije: *Slovenska religiozna lirika* (1928), ki jo je uredil France Vodnik, ter mlajša, *Slovenska duhovna pesem. Od Prešerna do danes* (2001), za katero je izbor pripravil France Pibernik.

jajo in so aktualna že več stoletij. Obračanje na drugega in Drugega v mistični poeziji tako ni le smer govora lirskega subjekta, ki bi jo lahko analizirali, temveč je njeno središče in edini način, kako mistično izkušnjo ubesediti.

Pri tem je bistveno tudi, da ne gre zgolj za opis mistične izkušnje, temveč za njeno ponavzočenje; sama pesem je del odnosa med mistikom in Bogom ter tudi bralca vpeljuje vanj.² Alen Albin Širca, ki se s to tematiko pri nas bolj poglobljeno ukvarja, krščansko mistično pesem opredeli kot »dvakrat molčec[*o*] hvalnic[*o*], ki more in mora molčati, ker ji nasproti prihaja absolutni 'Ti'. V temelj mističnega pesništva je torej vpisana dialoškost, ki se obrača na ti, da bi ga popeljala v mistagoški proces k pogovoru in končno k zedinjenju z Božjim 'Ti'« (Širca 64).

Pomembna podlaga za teorijo o mističnem govoru o Bogu so spisi Psevdo-Dionizija Areopagita, ki je bralce želel mistagoško uvesti v zedinjenje z Bogom (Širca 20). Predvsem v spisih »O mističnem bogoslovju« in »O nebeški hierarhiji« je opredelil dve poti, ki vodita do spoznanja Boga in s tem do govora o Bogu: *katafatično* ali *pozitivno* (*via affirmativa/via kataphatica*, imenovana tudi *simbolična pot*) in *apofatično* ali *negativno pot* (*via negativa/via apophatica*). Na začetku mističnega govora nastopa katafatični govor – ta temelji na razumu, v ospredju je vzpon duha k Bogu, gre za zatrjevanja, s katerimi nekaj trdimo o Bogu. Vendar je po Dioniziju »vsako zatrjevanje zaradi Božje presežnosti nezadostno, celo neprimerno, saj nas lahko zapelje, da bi Boga dejansko izenačili s povsem človeškimi predikati«, zato tu nastopi drugi, apofatični način govora (22). Ta je »posledica uvida, da je Bog nad vsakim spoznanjem in motrenjem, da je povsem drugačen« (22). Pri njem je v ospredju spust, sestop. Obravnava to, kar je nad razumom, neizrekljivo, in se izraža v zanikanjih. Tu naletimo tudi na eno izmed glavnih potez mistične poezije – mistični molk. Pri tem, ko se »pogrezamo v mrak nad umom, ne bomo odkrili le redkobesednosti, ampak popolno nebesednost in neumevanje« (Dionizij Areopagit, »O mističnem« 170). Nazadnje nastopi to, kar je latinsko izročilo poimenovalo *via eminentiae* – zanikanje samega zanikanja, da pridemo do nove trditve na višji ravni, do presežnega zatrjevanja (Širca 23). Ta dinamika – vzpon, spust in ponovni vzpon – je torej značilna za mistagoški proces ter je hkrati prisotna tudi v mističnem govoru, ki uvaja v skrivnost tega procesa oziroma je njegov pomembni del:

² Širca kot eno bistvenih lastnosti mistične poezije izpostavi ana-mistagoško funkcijo jezika, kar pomeni, da skuša jezik sam posredovati izkušnjo Boga, sam vodi bralca navzgor in sam sebe mora izničiti, da pripelje k mističnemu izkustvu, k molku (Širca 39).

Apofatični govor skuša vpeljati v skrivnost tako, da pripravlja vzpon k neizrekljivemu, natančneje, k zedinjenju z Neizrekljivim (Bogom) v molku. V mističnem območju, ki je onkraj vsake afirmacije in negacije, je torej molk. Vendar je treba dodati, da molk ne pride šele na koncu vzpona, temveč se vseskozi vpisuje v govoricu; čeprav se govor skuša polastiti neizrekljivega, mu tu nujno spodleti, in skrivnost ostane kljub razkritju zakrita, kljub izrekanju zamolčana. (Širca 25)

Mistična poezija se je skozi zgodovino oblikovala in razvijala znotraj teološke misli in posameznih mističnih tokov, ki so se pojavljali v različnih verstvih. Članek se ne ukvarja z njenimi značilnostmi in razvojem na splošno,³ temveč se osredotoča le na nekaj primerov iz Halevijevega in Kocijančičevega opusa, v katerih zasledimo konkretne in malo manj očitne vzporednice z značilnostmi mistične poezije.

Halevi se v svojih pesmih navezuje tako na izročilo mistike *merkave*⁴ kot na razmišljanja sodobnikov, ki so se razvijala iz tega izročila. Živel je v času, ko je prvi veliki tok judovske mistike počasi usihal, hkrati pa so se snovali začetki kabale, smeri, ki se je na podlagi starih izročil oblikovala okrog 12. stol. Njegove pesmi že s samo strukturo in tonom – nagovorom in obračanjem na Boga, hrepenenjem po združitvi z njim in prošnjo, naj ga on sam vodi – postavljajo v bližino mistični poeziji. Pojavljajo pa se tudi motivi, ki se neposredno navezujejo na izročilo mistike *merkave*. Halevi omenja Voz in Prestol ter poziva dušo k iskanju poti k zrenju Boga in združitvi z njim. Govori o nebeškem svetu ter omenja angele in druga nebeška bitja, ki so Bogu bliže kakor ljudje in ga lahko zato neposredneje in ves čas slavijo (Halevi 36, 53, 56–57).

Za primer pogledjmo pesem »Bog, s kom naj te primerjam?«, v kateri najdemo več značilnosti mistične poezije. Lirski subjekt se obrača neposredno na Boga in ga sprašuje, kako naj sploh govori o njem. S sklopom vprašanj izpostavlja bistveno lastnost Boga, ki se človeku razodeva prav prek mistične izkušnje – njegovo nespoznavnost, neubesedljivost tega,

³ Za več o tej temi gl. Širca, Alen Albin. Teopoetika. Študije o krščanskem mističnem pesništvu. Ljubljana: KUD Logos, 2007.

⁴ Mistika *merkave* oz. mistika Prestolnega voza je prvi veliki tok znotraj judovske mistike. Svoj izvor ima v Palestini v 1. stol., razcvetela se je med 3. in 6. stol. ter nato proti 10. stol. počasi izzvenela (Scholem 86, 88). Temelji na odlomku iz Ezekielove knjige, v katerem prerok govori o svojem videnju Božjega voza (Ezk 1–3). Iz tega so se prek začetnih interpretacij razvile različne spekulacije o svetu nebeških bitij ter o Božjem veličastvu. Cilj, h kateremu so stremeli mistiki, je bilo zrenje Božjega prikazanja na prestolu, do katerega vodi pot skozi sedem nebeških sfer; govorili so o »spušcanju v prestolni svet« (Scholem 97).

kar je. Poleg tega omenja, da »vsaka podoba nosi znamenje Tvojega pečata« in da je »v vsem [...] očitna Tvoja modrost / in viden [...] vtis Tvojega pečata« (Halevi 75). S tem se dotika pomembne teme, s katero se je ukvarjala tudi mistika – razlikovanja med razodevanjem Boga, vidnimi sledovi v stvarstvu, ki so vedno odsev Božjega delovanja, in Božjim nespoznavnim bistvom. V nadaljevanju še stopnjuje Božjo nespoznavnost v kontrastu s človeško modrostjo in sploh zmožnostjo zaznavanja. Razumska dejavnost in čuti pri spoznavanju Boga odpovedo. To, da človek stopi na to pot, mu omogoča le čistost duše:

*Bog, s kom naj Te primerjam,
Tebe, neprimerljivega?
S kom naj Te enačim,
ko vsaka podoba nosi znamenje tvojega pečata?*
Ti si nad vsako Kočijo,
dvignjen onstran vsake misli.
*Katera beseda bi Te lahko zaobjela?
Kateri jezik bi Te lahko izrazil?
Obstaja srce, kjer Ti prebivaš?
Okoli, ki Te vidi?*
[...]
V vsem je očitna Tvoja modrost
in viden je vtis Tvojega pečata.
[...]
Srca se odpovedujejo iskanju Tebe
in jeziki so Te nezmožni najti.
Misli modrih se sprašujejo
in najdrznejše zamisli Ti ne morejo slediti.
Imenovan si bil »Strašni hvalnic«,
kajti Ti si onstran vsake hvale.
[...]
Čiste duše Te vidijo,
ne da bi potrebovale luči.
Slišijo Te z ušesi svojih misli,
kajti ušesa njihovih teles so postala gluha.
[...] (Halevi 75–81, kurziva E. P.)

Tako v zgornji pesmi kot v večini drugih pride do izraza tudi izpostavljanje Božje veličastnosti. Bog je bil za mistike *merkave* »predvsem kralj. [...] Kar je od Boga v resnici neposredno nagovarjalo njihovo religiozno življenje, so bile skoraj izključno veličastnost, vzvišena vladarskost in dostojanstvenost« (Scholem 110). Kljub neposrednim nagovorom Boga, obračanju nanj v stiski in popolnemu zaupanju, ki vejejo iz Halevijevih pesmi, je Bog pod vplivom zgodnje judovske mistike v

njih še vedno tudi »v neskončnih daljavah prestoljuči kralj« (Scholem 111). Kljub temu pa se zdi, da so Halevijeve pesmi že na dobri poti, da s to distanco prelomijo.

Kocijančičevo obzorje je zaradi krščanskega konteksta nekoliko drugačno. Tako kot je Halevijeva poezija nastala na temelju dolge zgodovine judovskega religioznega pesništva, ima tudi Kocijančičeva za sabo bogato izročilo krščanske poezije, med drugim tudi mistične. V večini Kocijančičevih pesmih gre, tako kot pri Haleviju, za neposreden nagovor Boga. Pojavljajo se izrazi, ki spominjajo na mistično tradicijo – izpostavljajo namreč nespoznavnost in neizrekljivost Božjega bstva. Lirski subjekt Boga imenuje »Strašni«, »Brezno«, »Bog grozot« (Kocijančič, *Tvoja imena* 30–32, 58–60; *Primož Trubar* 74). Opisuje ga z nasprotujočimi si izrazi, kar spominja na mistične paradokse – v njih združuje temo in svetlobo, norost in modrost, nič in vse (Kocijančič, *Tvoja imena* 56, 74). Posebej na judovsko mistiko se Kocijančič ne navezuje. Prestol, motiv, ki izhaja še iz mistike *merkave*, se pri njem pojavi le enkrat (Kocijančič, *Primož Trubar* 97). Prek njega vzpostavi dialog s starim izročilom; zdi se, kakor da bi želel bralca spomniti na ljudi, ki so po isti poti hodili že toliko stoletij pred njim.

Mistika je, kot že omenjeno, v svojem temelju pot do zrenja Boga oziroma združitve z njim, ki se začne z očiščenjem duše. Krščansko izročilo tu predpostavlja »kristoliko kenozo, izpraznjenje oziroma izničenje sebstva, jaza itn., kajti samo tako so mogoči 'vstajenje', vzpon v 'nebesa' oziroma, v zadnji posledici, zedinjenje z Bogom« (Širca 503). Tako kot se je Kristus ob učlovečenju izpraznil, da je privzel nase človeško naravo, se mora tudi človek izprazniti samega sebe, da ga lahko napolni Božje življenje. Tega pa seveda ne more sam s svojim lastnim trudom, temveč gre za Božje delo. Ta misel je večkrat tudi neposredno prisotna v Kocijančičevih pesmih (Kocijančič, *Tvoja imena* 78; *Primož Trubar* 29). Zbirki *Certamen spirituale* in *Primož Trubar zapušča Ljubljano* sta sploh zasnovani kot pot človeka proti vedno tesnejšemu odnosu z Bogom. Tu lahko vlečemo vzporednice s potjo k mističnemu zedinjenju, saj gre pravzaprav za isto stvar. Do cilja te poti nas pripeljeta zadnji pesmi iz obeh zbirk. Najbolj neposredno to ubeseduje Trubar v zadnji pesmi iz zbirke. V njej lahko bližino mistični poeziji vidimo v nagovoru Božjega Ti in vsebini, ki neposredno tematizira združenje z Bogom, tudi nekatere besede spominjajo na ustaljeno mistično besedišče (»brezno«, »zrem te«, »me zreš« ...), pojavljajo se oksimoroni (»zrem te slepo«, »nežno kruti svet« ...). Avtor pa je z izbiro besed in ritmom v pesem zelo dobro ujel tudi molk, ki ga lahko beremo med vrsticami in se z vsakim verzom počasi zgoščuje.

Zdaj vate več ne vérujem.
Zrem te, ko me zreš.
Dih, smisel, brezno, en sam Bog,
Zrem te slepo, ko v tvojem zrenju sem.
Ti si edini.
Zdaj moram s trudom
vérovati v ta tvoj nežno kruti svet
& svojo bežno dušo,
da brez slovesa ne izgineta
kot pozni sneg na zgodnjem soncu. (Kocijančič, *Primož Trubar* 112)

Kakor je nemogoče zares definirati, kaj je mistika, je prav tako nemogoče po šolsko izpostavljati elemente mistične poezije v konkretnih primerih in jo s tem jasno definirati nasproti »zgolj« duhovni poeziji. Duhovna in mistična poezija sta močno prepleteni druga z drugo. Vendar mistični elementi še ne zagotavljajo, da gre za mistično literaturo. Ta naj bi temeljila na mistični izkušnji avtorja, o kateri ni, da bi presojali. Obravnavana avtorja sta si tu blizu po tem, da gre pri obeh gotovo za globoko duhovno poezijo, oba upesnjujeta svoje religiozno oz. duhovno izkustvo – »izkustvo absolutnega kot svetega«, kot to opredeli Truhlar v svojem *Leksikonu duhovnosti* (527). V njunih pesmih sta prisotna obračanje neposredno na Boga in govor iz odnosa z njim. Oba tudi uporabljata podobe, ki izhajajo iz mističnega izročila. Na neki način imajo pesmi obeh sledove »mistagoške« funkcije; odprtega bralca gotovo lahko nagovorijo in vabijo naprej v njegovem osebnem odnosu z Bogom.

Poimenovanja Boga

Tema o poimenovanjih Boga ima za sabo razgibano pot, povezano s spekulacijami o jeziku, filozofiji, razpravljanji o mistiki ... Pri govoru o duhovni poeziji pravzaprav ne moremo mimo nje. Iz dejstva, da je Bog povsem Drugi, zunaj našega sveta, kategorij razmišljanja in dožemanja ter ga tako ne moremo spoznati in razumeti, izhaja vprašanje, kako naj torej govorimo o nečem in temu celo dodeljujemo imena, če je za nas popolnoma nespoznavno. »Bog 'je' transcendenca onstran bivajočega, zato mora biti takšno tudi njegovo ime.« (Grgič 89) In kakšno naj bi bilo ime kot transcendenca? Vsa poimenovanja Boga in teorije o Božjih pridevkih, ki so se razvijale znotraj judovske in krščanske filozofije in mistike, imajo svoj temelj v besedilih *Svetega pisma*. Poseben status imajo že zaradi statusa svetopisemskih besedil kot razodetih od Boga; niso

samo besede, ampak so hkrati že neke vrste njegova navzočnost. Zaradi njegove nespoznavnosti so nam ljudem neizrekljiva. Judovsko izročilo se poimenovanju Boga izogiba, rado ga imenuje *Adonaj* (*Gospod*). Bog sam na Mojzesovo vprašanje, kako naj odgovori Izraelcem, če bodo vprašali, kako je ime Bogu, ki ga pošilja, da jih izpelje iz suženjstva, odgovori: »JAZ SEM, KI SEM« (2 Mz 3,14), kar *Septuaginta* prevaja: »Jaz sem Bivajoči.« V nadaljevanju odlomka se Bog imenuje »Gospod«. Za to besedo v hebrejskem besedilu stoji JHVH, kar pomeni Jahve, ki je za Jude glavno osebno ime njihovega Boga. V ostalih biblijskih besedilih se poleg tega pojavljajo še druga imena, večkrat vezana na prvotno Božjo predstavitev (Bog Izraelovega rodu, Bog njihovih očetov), na njegovo delovanje in skrb za njegovo ljudstvo (Stvarnik, Odrešitelj, Osvoboditelj, Bog nad vojskami). Pogosto gre za metaforične podobe. Te se nadaljujejo v Novi zavezi, kjer pa se pojavljajo tudi imena, ki so vezana na določeno osebo Svete Trojice. Pojavi se podoba Boga kot Očeta (ne le v smislu očeta Izraelovega rodu), Sin se pogosto povezuje s Pastirjem, Odrešenikom, Besedo, sam se imenuje kruh življenja, izvir žive vode, luč sveta, Jagnje Božje. Poimenovan je tudi Sveti Duh, ki se v Stari zavezi sicer že pojavlja kot neko delovanje ali prisotnost Boga, v Novi zavezi pa je kot tretja Božja oseba povezan s podobo ognja, Tolažnika idr.

Pri govoru o Božjih imenih se ne moremo izogniti negativni teologiji in Dioniziju Areopagitu, ki je imel velik vpliv na kasnejša razmišljanja o tem. V spisu »O nebeški hierarhiji« piše o poimenovanjih, prek katerih se Bog razodeva v *Svetem pismu*, in jih razdeli na podobne podobe, ki so pogosto filozofski pojmi (Beseda, Um, Bitnost, Modrost, Luč, Življenje idr., gl. Dionizij Areopagit, »O nebeški« 334–335), in na nepodobne podobe, ki so bodisi zanikani filozofski pojmi (nevidno, neskončno, nezaobjemljivo, gl. Dionizij Areopagit, »O nebeški« 334–335) bodisi gre za drugačno podobnost. Med slednje sodijo pesniške podobe, ki zajemajo iz »'najnižjih odmevov' Božjega v čutnih stvareh« (Snoj, »Božja imena« 100). Dionizij kot taka poimenovanja našteva Sonce pravičnosti, zvezdo Danico, ogenj, vodo, blago dišeče olje, vogelni kamen, leva, panterja, leoparda, medvedko, črva (Dionizij Areopagit, »O nebeški« 342). S pomočjo te razdelitve se lahko ozremo tudi na poimenovanja, ki se pojavljajo pri obravnavanih pesnikih.

V svetih in sionskih pesmih Jude Halevija se večkrat pojavljajo naslednja poimenovanja za Boga: Bog, Gospod, Stvarnik (enkrat varianta Stvaritelj), Kralj, Skala (po enkrat tudi Skala zaupanja, skala naših očetov, luč Skale moje hvale), Ljubi, Navzočnost, Beseda, Veličastvo. Redkeje je Bog poimenovan tudi kot Živi, Nositelj, prapor, kočija,

kočijaž, Poslednji, vzvišena Visokost, Pastir, svetilka, palica v moji roki, Studenec življenja oz. studenec življenja resnice, stolp Moči, zatočišče bližnjih, gotovost oddaljenih, Odkupitelj, dom moje ljubezni, neprimerljivi, Strašni hvalnic, Mir, moja Pomoč, Visoki, osvoboditelj jetnikov. Tudi samo poimenovanje (Božje/Tvoje/Njegovo) Ime se pojavlja precej pogosto. Nekajkrat je v pesmih omenjen Božji Duh kot nekaj, kar Bog podari lirskemu subjektu, in Tvoje Presveto kot kraj, ki ga ta subjekt išče oziroma kjer se nahaja Bog; za to je nekajkrat uporabljen izraz Prestol.

Gorazd Kocijančič v svoji prvi zbirki *Tvoja imena* obravnava neposredno to tematiko. Zbirko sestavlja 32 pesmi, ki so naslovljene z različnimi poimenovanji Boga, in uvodna pesem, ki je posvečena bizantinskemu piscu, ki je ta poimenovanja »pred dawnimi stoletji zbral [...] in zapisal kot v nekakšnem svetem katalogu« (Kocijančič, *Tvoja imena* 4). Pesnik je izbral naslednja imena: Bivajoči, Odsev, Samorog, Angel, Oče prihodnjega veka, Ljubljani, Ciprov gozd, Odrešenik, Modrost, Sin Božji, Duh, Božje ime, Beseda, Pot, Kristus, Kruh življenja, Živi, ki je postal mrtvi, Zvesti, Resnični, Paraklet, Použivajoči ogenj, Jagnje Božje, Najvišji, Luč sveta, Ubogi in modri, Sveti, Resnica, Vstajenje, Dobri, Ženin, Mir. Razen v naslovih se v pesmih pojavljajo še imena: Bog, Vladar miru, sveti Čarovnik, Strašni, Neskončni, Logos Božji, Visoki, Nevse, Brezpotni, Nedogledni, Učitelj, Vsemogočni, Brezbrežni, Vsakdo, Srečani, Srečevani, moja Sreča, Tolažnik, Vir življenja, Brezno, Živi, Ogenj, nebes uganka, Črv, Nedvomni, Konec, Skrivnost. Enako kot pri Haleviju je nekajkrat omenjeno tudi samo (Tvoje) Ime. Nekaj je tudi bolj opisnih imenovanj, kot so na primer: »Gospodar / blodenja / po obmorskih poteh«; Mojster pesmi visoke; »Želja moja, / moje Vse«; osenčeni mojster zahvale; strogi potepuh. V tretji Kocijančičevi pesniški zbirki, *Certamen Spirituale*, lirski subjekt Boga imenuje učenik, neminljiva luč, duh, bog, nevidni, ugaševalec, kristus, milostni, bog sanj, ogenj. V četrti zbirki, *Primož Trubar zapušča Ljubljano*, se pojavljajo tako »tradicionalna« imena za Boga, nekaj pa je tudi bolj opisnih, ki pogosto združujejo na prvi pogled nasprotna lastnosti: mračnordeči Bog, Večni, Odrešenik, (utrujeni) Jezus, Gospod, Bog (vseh svetov/vseh ljudi), Božja modrost, ognjeni Steber, Bog v mesu, Bog ubogi stvor, Sin človekov, milostljivi Bog grozot, Zadnji, Prvi, Začetek, Skrivnost, Dar, Sila, votlo strti Bog, Sveti Duh, vlažni Duh, Ime, Galilejec, dih, smisel, brezno, en sam Bog, edini.

Na podlagi navedenih imen lahko ugotovimo, da oba avtorja za imenovanje in nagovor Boga uporabljata pester nabor različnih poimenovanj, ki se marsikje stikajo. Oba besede Ime oziroma Božje Ime ne

uporabljata kot običajno, ampak kot že samo po sebi sveto. Že ta beseda se veže na Tistega, kogar šele želi imenovati, oziroma je že sama ime. Kocijančič jo uvrsti na pesniški seznam Božjih imen (gl. Kocijančič, *Tvoja imena* 42). Ključna problematika je tu, kot že rečeno, neizgovorljivost Božjega imena oziroma nespoznavnost Boga. Tudi pri Haleviju se pojavlja nekaj podobnega, vendar sta pri njem bolj v ospredju mogočnost in veličastnost Boga, ki je nad vsem: »Višave nebes Ga ne morejo zaobjeti, / čeprav je prišel na Sinaj in prebival v grmu.« (Halevi 59) Halevi se seveda tudi sprašuje, kako naj slavi to neizgovorljivo veličino Boga: »Katera beseda bi Te lahko zaobjela? / Kateri jezik bi Te lahko izrazil?« (75) V isti pesmi ugotavlja, »jeziki so Te nezmožni najti« in »mnoštvu Tvojega kraljestva se ne more nihče pridružiti in nihče ne more o njem govoriti« (75). Hkrati pa sta pogostejša vabilo in poziv duši, naj slavi Božje Ime – pojavita se malodane v čisto vsaki pesmi. Pravzaprav je to človekova notranja dolžnost, ki jo je vanj položil Bog. On sam vodi v to, brez tega človek ne more živeti:

[...] In njegovo Ime je v meni, kot ogenj v mojih ledjih:
zvezano v mojem srcu, ujeto v moje kosti.

[...] Glej, v mojem ušesu je glas Tvoje hvale,
Morje trsja in Sinaj sta pričli Tvojega veličastva,
kako naj moje misli mislijo kaj zunaj Tebe? [...] (Halevi 41–42)

Slavljenje Božjega imena je naloga verujočega človeka, dejanje njegovega popolnega zaupanja v Boga, izpolnjevanje zaveze, ki jo je z njim sklenil Bog. Lirski subjekt ima gotovost, da ga tega, kako naj Boga »prav slavi«, lahko nauči le Bog sam, in zato ga hkrati s slavljenjem prosi tudi za to. Slavljenje Božjega imena je pravzaprav izenačeno z življenjem, ki je v skladu z zavezo med Bogom in človekom in slavečemu zagotavlja večno življenje na cilju njegovega hrepenenja, pri Bogu samem (Halevi 74).

Pri obeh pesnikih se kar nekajkrat pojavljata najbolj splošni oznaki Bog in Gospod. Pri obeh najdemo tudi poimenovanja Beseda (oz. tudi Logos Božji pri Kocijančiču), Visoki (poleg tega še Najvišji pri Kocijančiču) in Mir. Modrost je pri Kocijančiču eksplicitno poimenovanje, pri Haleviju pa bolj ena izmed ključnih Božjih lastnosti. Halevi Boga nagovarja tudi kot Ljubega, Odkupitelja, Živega Boga in Strašnega hvalnic, Kocijančič pa podobno kot Ljubljenega, Odrešenika, Živega, ki je postal mrtvi in Strašnega. Tudi Luč se z nekaj variacijami pojavlja pri obeh, pri prvem kot luč Skale moje hvale, pri drugem kot Luč sveta, resnična luč, luč blaga, neminljiva luč. Pri obeh naletimo še na imenovanje Duh z rahlo distinkcijo zaradi različnega pojmovanja pri Judih

in kristjanih. Pri Haleviju je obljuba Božje prisotnosti in delovanja v svetu, dar, ki ga da človeku, Božji dih, npr. v pesmi »Zbudi me, da slavim Tvoje Ime«:

Poznal si me, preden si me ustvaril,
in dokler je Tvoj Duh v meni, me ohranjaš.
Ali sploh imam obstoj, če me izganjaš? [...] (Halevi 45)

V Kocijančičevih pesmih je sicer zelo podobno, le da je Duh tu popolnoma enakovreden ostalim poimenovanjem: ni le odsev Boga v svetu, ampak drugima dvema enakovredna oseba Svete Trojice.

Očitno je, da so si poimenovanja, s katerimi se lirski subjekta obeh avtorjev obračata na Boga, blizu. Imajo skupni izvor v *Svetem pismu* ter nekatere skupne poteze judovske in krščanske teologije ter tradicije. Pri obeh avtorjih je na imenih močan poudarek, saj ima beseda v obeh religijah izredno močno vlogo. Pri Judi Haleviju se večkrat pojavljajo bolj »običajna« poimenovanja; očitne so navezave na svetopisemska poimenovanja, kažejo pa se tudi sledi judovske teološke in mistične tradicije (kočija, kočijaž, Strašni hvalnic). Vendar imena, ki jih rabi Halevi, kljub ustaljenosti izražajo močno osebno noto, držo izgovarjalnega subjekta pred njegovim Bogom. Če upoštevamo Areopagitovo delitev, je največ podobnih podob, privzdignjenih filozofskih pojmov (Navzočnost, Beseda, Veličastvo), pojavi se celo nekakšno zanikanje (neprimerljivi), nekaj imen pa je vzetih iz bolj čutnih sfer (Skala, Pastir, palica), vendar gre vedno za imena, ki so zasidrana globoko v zavesti verujočega človeka. V Kocijančičevih pesmih je precej podobno; lahko opazimo razhajanja s Halevijevimi zaradi razlik med religijama. Poleg *Svetega pisma* je za Kocijančiča vsaj v prvi zbirki močan vir staro krščansko izročilo, na katero se navezuje tudi kasneje. Pojavljajo se bolj raznolika imena, od popolnoma ustaljenih (Bog, Odrešenik, Sin Božji, Sveti Duh) do na videz nenavadnih in novih skovank, ki vseeno izvirajo nekje globoko v krščanskem izročilu (Gospodar blodenja po obmorskih poteh, strogi potepuh, osenčeni mojster zahvale). Kocijančiču je areopagitska dediščina blizu (česar za Halevija najbrž ne moremo trditi); v njegovih pesmih lahko sledimo skoraj šolskim primerom različnih vrst podob – od podobnih podob (Bivajoči, Beseda, Resnični, Skrivnost) in zanikanih filozofskih pojmov (Neskončni, Nevse, Brezbrežni, Nevidni) do drugačne vrste podobnosti (Ciprov gozd, Črv, ogenj). Zasedimo lahko tudi navezavo na apofatično teologijo in mistiko ter povezavo Božjega s strašnim (Strašni, Brezno, mračnordeči Bog, milostljivi Bog grozot, votlo strti Bog).

Kot vidimo, torej oba avtorja nadaljujeta s poimenovanji Boga, s katerimi so začeli že svetopisemski pisatelji, pomagata si z že uhojenimi potmi svojih predhodnikov pesnikov in vernikov ter navsezadnje vedno izhajata iz svojega položaja. Z imeni v večini primerov neposredno nagovarjata Drugega – tudi če gre le za »običajno« besedo Bog, je to Ime, ne le ime; napolnjeno je z vsebino, ki nam je v resnici nepoznana in nespoznavna. In nas že samo vodi k Njemu, ki ga imenuje.

Smer govora: molitveni nagovor in molitvena govorna struktura

Doslejšnja obravnava je pokazala, da je dialoškost, obračanje lirskega subjekta na Ti, ena bistvenih značilnosti obravnavane poezije. Že psalmi, paradigmatični primer biblične poezije, so v večini primerov človekov neposreden nagovor Boga. Ta nagovor pa ni le gola besedna formula ali ritmično sredstvo, temveč ima v okviru govora o Bogu, ki je tudi usmerjen k njemu, pomembnejšo vlogo. Tako neposredno obračanje na Boga nas iz zgolj razglabljanja o njem ali iz poezije z religiozno tematiko prestavi v okvir molitve. Jacques Derrida v razpravi o razliki med dekonstrukcijo in apofatičnim govorom ugotavlja, da je v slednjem prav molitev »bistveni moment«, ki z obračanjem na »drugega, nate« preprečuje, da bi se njen diskurz spremenil v mehaničen obrazec ali »prazno besedičenje« (Derrida 73). Kot ključno lastnost molitve izpostavi »naslovitev na drugega kot drugega«:

[...] molitev sama po sebi, lahko bi rekli, ne zajema ničesar drugega kot naslavljanja, ki prosi drugega, morda onkraj prošnje in daru, naj da obljubo svoje prisotnosti kot drugi in, končno, same transcendence svoje drugosti brez kakršne koli druge določenosti. (73–74)

Nagovor drugega, Boga, spremeni običajni govor o religioznem v molitev, govor nekomu. Derrida v svoji analizi poleg molitvenega nagovora omenja tudi hvalnico, ki je z njim močno prepletena. Ta »ohranja [...] neukinljiv odnos s pridevanjem«; pravzaprav gre pri njej – za razliko od nagovora – za določanje nekoga oziroma za govor o nekom. Hvalnica »uvršča Boga in določa molitev, določa drugega, njega, na katerega se obrača oziroma nanaša tako, da se nanj celo sklicuje kot na vir molitve« (74). Ti dve strukturi – obračanje na Boga in hvalilno govorjenje o njem – sta pomembni potezi duhovne poezije; najdemo ju tudi v Halevijevem in Kocijančičevem delu.

Lirski subjekt v Halevijevih pesmih govori iz različnih položajev in njegov govor je usmerjen proti različnim »drugim«. Kot človek nagovarja svojega Boga, v drugih se obrača nase oziroma na svojo dušo ali srce s spodbudo, naj hodi za Gospodom, v nekaj pesmih pa smo priče le prvoosebni izpovedi, ki se neposredno ne obrača na nikogar ali pa govori nedoločnim drugim (Halevi 46). V majhnem delu pesmi lirski subjekt postane brezoseben in govori o Bogu, človeškem iskanju. Včasih nagovarja kakšno konkretno stvar ali kraj, ki je na neki način povezan z Božjim, in se nanj večinoma obrača kot izgnanec, ki hrepeni po Božji bližini – tako nagovarja Salomonove zastore, goro Abarim, Jeruzalem, Sion, zahodni veter, ki bo ladjo, na kateri je, pripeljal v obljubljeni deželo. Zanimiva je pesem »Ti, ki spiš, a ti je srce budno«, saj je položena v usta Boga, ki se obrača na človeka, in je med prevedenimi pesmimi osamljen primer takega nagovora. Včasih v Halevijevih pesmih naletimo na menjanje perspektiv oziroma, pogosteje, smeri govora lirskega subjekta. V pesmi »Na orlovih krilih«, ki naj bi nastala na poti iz Egipta na Sion, najprej prek besed brezosebnega lirskega subjekta spremljamo popotnikovo pot in stiske na njej. Nato se sredi pesmi pojavi verz »Uspelo mi bo: prišel bom tja, padel bom na njihove grobove« (98), ki mu sledi prvoosebna izpoved, položena v usta popotniku. Podobno spreminjanje smeri govora se dogaja v več pesmih; prvoosebni lirski subjekt se tako na primer najprej neposredno obrne na Boga, in sicer z nagovorom, vzklikom ali prošnjo, nato pa o njem govori kot o Njem, o Njegovem veličastvu ali Imenu. Smer govora se lahko večkrat spremeni tudi v eni sami pesmi. Zaznamo jo lahko le iz spremembe v zaimkih, ki se nanašajo na Boga – iz Ti in Tvoj prehajajo v On in Njegov. Včasih se v spreminjajočo se smer govora vmeša še nagovor, namenjen človeku, ki je blizu mistagoškemu govoru. Pesem »Kdo je kot Ti« se zdi skoraj kot šolski primer mistagoškega govora, kakršnega nam je v svojih spisih zapustil Dionizij:

Kdo je kot Ti, ki razodevaš globočine,
 ki si strašen v sijaju, ki delaš čudeže?
 Stvarnik, ki je dal bivanje iz ničesar vsemu,
 je razodet srcu, a ne očesu,
 zato ne sprašuj, kako ali kje,
 kajti On izpolnjuje nebo in zemljo.
 Odstrani iz sebe naslado:
 svojega Boga boš našel v prsih,
 nežno hodi v Tvojem srcu:
 Njega, ki ponižuje in povišuje.
 In poglej pot dušine skrivnosti,
 poišči jo in se v njej osveži. (Halevi 31)

Pesem se začne z obrnitvijo na Boga, lirski subjekt ga neposredno nagovori s »Ti«. Skoraj v isti sapi ga označi kot tega, ki razodeva globočine, je strašen v sijaju, dela čudeže – pripiše mu lastnosti, ki so take kot v izročilu mističnih podob. Po uvodni kitici pa o Bogu govori kot o nekom tretjem – označuje ga kot Stvarnika oziroma Stvaritelja, Živega in Nositelja ter opisuje njegova dela. Hkrati se ta del pesmi v celoti obrača na človeka – govori mu o Bogu in ga usmerja, kako naj ga odkriva, saj je že v njegovih prsih in »nežno hodi v tvojem srcu«. Prav to hkratnost nagovora Boga in nekega drugega naslovljenca, ki ga govorec želi uvesti v skrivnost bližanja Bogu, odkriva tudi Derrida v Dionizijevih spisih. Dionizij začne spis »O mističnem bogoslovju« z molitvijo, neposrednim nagovorom in prošnjo, ki so usmerjeni k Bogu in mu hkrati tudi že pripisujejo ustrezne lastnosti: »Trojica, nadbitnostna, nadbožja in naddobra, nadzornica bogomodrosti kristjanov, usmeri nas k najvišjemu vrhu mističnih izrekov ...« (Dionizij Areopagit, »O mističnem« 159) Takoj zatem pa se obrne na Timoteja, ki ga želi uvesti v skrivnost mističnih zrenj in bližanja Bogu: »To molim jaz, ti pa, dragi Timotej, z veliko zavzetostjo za mistična zrenja zapusti čutne zaznave in umevaljoče dejavnosti ...« (160) Derrida ugotavlja, da Dionizij tu prehaja »od enega naslavljanja k drugemu, ne da bi zamenjal smer« (83); usmerjen k Bogu, ki ga že vodi, naslavlja še svojega učenca, ki ga želi popeljati po isti poti in ga že vključuje v ta proces.

Halevijske pogoste menjave naslovljenca pravzaprav funkcionirajo podobno. Govor lirskega subjekta vseskozi ostaja usmerjen k Bogu, njegovemu neizrekljivemu veličastvu in konkretnemu delovanju tako v zgodovini izvoljenega ljudstva kot v osebni zgodbi pesnika. V ta nagovor pa Halevi nato valujoče in menjajoče se vključuje še obračanje v svojo notranjost ali na bližnje, na bralce pesmi, s katerimi želi deliti izkušnjo življenja z Bogom in jih spodbuditi za to pot. Pesmi tako s svojo strukturo in usmerjenostjo govora res niso monološke. Bralcu ne predočajo verske tematike, ampak odsevajo dinamiko življenja vernika. Tako nadaljujejo tradicijo prepletenosti molitve in poezije, saj lahko tu v večini primerov govorimo o isti stvari. To gotovo potrjuje tudi dejstvo, da so tiste Halevijske pesmi, ki so se živo ohranile med ljudmi, hkrati postale del judovskega sinagagalnega obredja, del molitev.

Po drugi strani smer govora v Kocijančičevih pesmih iz prve zbirke določa že njen naslov – *Tvoja imena*. Z izjemo prve pesmi lirski subjekt v vseh ostalih nagovarja Boga že v samih naslovih, nato pa se nanj obrača s slavljenjem njegove božanskosti, z vprašanji, kako naj ga sploh slavi, tudi s prošnjami. Kadar smer govora ni očitna iz poimenovanj, jo lahko razberemo iz slovničnih oblik, ki se vedno drugoosebno obra-

čajo na »Ti« (gl. npr. Kocijančič, *Tvoja imena* 22). Obračanja na Boga in hkrati na učenca (tako kot pri Haleviju) ni; prevladuje imenovanje Boga z različnimi pridevki in imeni, izpostavljanje Božjih lastnosti. Spet je torej prisotno tisto, o čemer ob Dioniziju govori Derrida – molitveni nagovor, naslovitev na Boga in (celo bolj kot pri Haleviju) hvaljenje, imenovanje Božjih lastnosti. Lep primer za to je pesem »Modrost«. V prvem delu se lirski subjekt obrača na Božjo modrost, označuje jo z različnimi izrazi in ji pripisuje različne lastnosti, kar nas skoraj lahko spomini na litanije. V zadnjem delu pa se nanjo obrne z neposredno prošnjo za njeno prisotnost, podaritev:

V nebu,
sijajnem,
sinjem,
zasneženem,
tirkiznem,
viharnem.
Modrost čudna,
modrost tuja.
V stvareh. Bitjih.
V knjigah,
prebranih na pol,
nerazumljenih,
Modrost zamolčana.
Plimovanje skrivnosti
v očeh,
na pol slepih,
bebastih,
otročkih,
osenčenih s smrtjo,
ljubljenih.
Modrost ljubljena.
Modrost srhljiva.
V presvetem
polgovora,
poljuba.
Modrost tiha.
V govoru,
jecljavem, zvočnem,
zamolčanem.
Modrost izrekana.
Pridi
k umazanemu,
glasnemu,

izvotljenemu,
potrebnemu.
Modrost želena,
povej mi sebe,
povej
vedno znova

pozabljeno. (Kocijančič, *Tvoja imena* 34–37)

Med izjemami glede smeri govora je pesem »Sin Božji«, ki je posvečena Maticu in Gregorju, pesnikovima sinovoma. V pesmi »Zvesti« pa se lirski subjekt obrača na človeka, na neki »ti«. Lahko bi rekli, da gre za spodbujanje nekoga v veri v Boga, ki se večkrat pojavi tudi pri Haleviju. Človeka v stiski namreč nagovarja, da v tem ni sam.

Zanimivo blizu sta si Halevijeve pesem »Moj Gospod, vsa moja želja je pred Teboj« in Kocijančičeva »Ženin«. Lirska subjekta se v obeh že na začetku neposredno obrneta na Boga, pri Haleviju z nagovorom »Moj Gospod«, pri Kocijančiču z »moj Bog«. Oba se na neki način ukvarjata s tematiko nespoznavnosti Boga in zavedanja svoje majhnosti, nezmožnosti živeti po zavezi z Bogom oziroma v odnosu z njim in v skladu z lastnim hrepenenjem po tem. V Halevijeve pesmi se lirski subjekt na Boga obrača s prošnjami za naklonjenost in prisotnost – prosi ga, naj ga On uči, kako naj hodi po njegovih poteh. Zaveda se, da ima le življenje v odnosu z Bogom pravi smisel, vendar ve, da je sam tega nesposoben, ker ga svet odnaša stran. Kot človek more le vse to prinašati predenj in mu izročati. Podobno se tudi Kocijančičev lirski subjekt zaveda svoje oddaljenosti od Boga, ki jo še dodatno povečuje svet, v katerem živi. Ta je zgodovinsko in kulturno še bolj oddaljen od podob Boga, ki jih je gojilo izročilo in so bile za Halevija precej bolj naravne. Vendar mu ta oddaljenost ne preprečuje, da ne bi vsega tega, kar živi in česar pravzaprav ne razume ter se mu zdi oddaljeno, prinašal pred Boga. Zaključna kitica te pesmi je skoraj parafraza verza, ki se večkrat ponovi v Halevijeve pesmi. Kljub religijski in časovni oddaljenosti sta si obe obračani na Boga, Halevijevo in Kocijančičevo, precej blizu:

Moj Gospod, vsa moja želja je pred teboj,
tudi če je ne morem dvigniti do ustnic.
Prosil bi Te naklonjenosti le za hip – in nato umrl.
A kdo mi bo dal uslišanje prošnje,
da vrnem ostanek svojega duha v Tvojo roko in zaspim,
ko mi bo spanje sladko?
Ker sem daleč od Tebe, je moja smrt v mojem življenju,
če pa se te oklenem, je moje življenje v moji smrti.
Le ne vem, kako naj stopim predte,

kaj naj bo moje bogoslužje in kaj Postava.
Pouči me, Gospod, o svojih poteh
in osvobodi me vezi moje norosti.
Pokaži mi, kako naj prenašam svojo stisko, dokler sem še pri moči,
in ne prezri mojega ponižanja,
pred dnem, ko bom sebi postal breme,
pred dnem, ko se bodo moji udje težili med seboj,
ko bom upognjen sebi navzlic in bo molj
razjedal moje kosti, izčrpane, da me nosijo,
preden bom odpotoval na mesto, kamor so odpotovali očetje,
in na kraju njihove spokojnosti našel svoj pokoj.
Kot tujec prebivam na obličju zemlje,
a v njenem telesu je dom, meni določen.
Moja mladost, vse do danes, živi po svoji volji
in kdaj bom kaj storil v sebi?
Kar je svet položil v moje srce,
me je zadržalo, da nisem iskal svojega Poslednjega.
In kako naj potem služim svojemu Stvarniku,
ko pa sem ujetnik naslade, suženj svoje želje?
In kako naj iščem vzvišeno Visokost?
Jutri bo črv moj brat.
In kako naj bo dobro mojemu srcu zaradi dobrega dne?
Ne vem, če bo dober moj jutri.
Kajti glej, dnevi in noči so spleteni,
da poižijejo moje meso, dokler ne bom použit,
da me polovico razsujejo v veter
in pol povrnejo v prah.
Kaj naj rečem? Zlo nagnjenje me preganja
kot sovražnik od mladosti vse do starih dni.
In kaj bi s Časom, če sem brez Tvoje naklonjenosti?
Če nisi Ti moj delež, kaj je moj delež?
Oropan in gol sem svojih del,
zgolj Tvoja pravičnost je moje pokrivalo –
a kaj bi še dalje govoril in vpraševal?
Gospod, vsa moja želja je pred Teboj. (Halevi 37–38)

Urbano Te ljubim,
moj Bog,
samo blefiram
beduinske prispodobe.
Nisi moja žena ne ženin.
Poznam le
ledene
tujke
in molk.

Ne bom Te srečal
Tam, kjer je mošus in tisa in cedra
– sploh vem, kaj je mošus
in vse te vražje rastline? –
mestni otrok,
izgubljen.
In vendar Te
čakam,
dotikam se Te,
sanjam Vate,
Želja moja,
moje vse. (Kocijančič, *Tvoja imena* 84–87)

V drugih dveh Kocijančičevih pesniških zbirkah molitvena govorna struktura ni več tako neposredno prisotna. V *Certamen spirituale* so lirski subjekti različni; večinoma gre za prvoosebno izpoved, ki prehaja iz edninskih oblik v množinske in obratno. S tem tematiko duhovnega boja, ki jo upesnjuje, predstavlja kot univerzalno, kot boj, ki ga bojuje slehernik. Učinek univerzalnosti in aktualnosti te tematike za bralca povečuje še drugoosebni nagovor nekega »ti« ali pa celo »vi«. Nagovor Boga v tej zbirki ni tako neposreden in očiten kot tisti v Kocijančičevemu prvencu ali pri Judi Haleviju, ampak se od njega pravzaprav precej razlikuje. Obračanje na Boga je tu v večji meri prepojeno z dvomom in prepričevanjem Božje navzočnosti, ne gre več le za slavljenje in opevanje Božje veličine. Zaradi odnosa človeka do Boga, ki ni več »tradicionalno« slavilen, in zaradi avtorjeve odpovedi velikim začetnicam tudi težje prepoznamo, kdaj se lirski subjekt zares obrača na Boga. Prepričujoč odnos, ki pa je vseeno trdno zasidran v prepričanju o Božji navzočnosti, je eden glavnih in prepričljivejših načinov za ubeseditev tematike duhovnega boja, s katero se zbirka ukvarja. Skozi posamezne pesmi se odnos lirskega subjekta do Boga in s tem način nagovora spreminja. Od občutka, da Boga ves ta človekov boj sploh ne zanima:

[...] zakaj nenehno spiš
zakaj ti ne morem pokazati
kako ponoči krvavim
kako v boju se potim čez dan
kako klečim
zakaj nenehno spiš [...] (Kocijančič, *Certamen spirituale* 42)

prek prošnje za pomoč in navzočnost

[...] pridi in utrni svečo
razbij to steklo v meni [...] (78)

in spoznavanja drugačnosti in drugosti Boga

drugačen si bil od vseh slutenj
ko si se vdajal svoji predčasni svetlobi [...] (84)

končno preide k slavljenju Boga, kakršno bi skoraj lahko našli pri Haleviju, seveda v kontekstu njegovega časa in jezika:

slavljen slavljen preden to rečem
slavljen slavljen bolj od luči ki snežijo v telo
ki potujejo kot vlakna skoz meso
slavljen slavljen povzročitelj krčev
slavljen slavljen motor brezciljne želje [...] (107)

Zbirka *Primož Trubar zapušča Ljubljano* je spet bolj poenotena – vse pesmi so položene v usta naslovnemu liku, ki izpoveduje svoje notranje dogajanje ali opažanja in spoznanja o svetu ter se obrača na soljudi (ženo, narod) ali pa, pravzaprav redkeje, na Boga. Ti nagovori pogosto spominjajo na apofatiko in mistiko, saj lirski subjekt nagovarja Boga bolj kot »strašnega« kot vsemogočno dobrega (npr. v pesmih »Sanje II«, »Pavza. Introspekcija«, »Milost III«).

Pesmi so večinoma oblikovane kot razmišljanja in izpovedi lirskega subjekta. Tiste, v katerih se pojavi nagovor Boga, se prav s tem približajo molitvi, ki pa je drugačna, bolj »netradicionalna« od Halevijevih. Nagovor je lahko vključen v razmišljanje o Bogu in o verskih resnicah; lirski subjekt pač Bogu pripoveduje o svojih spoznanjih, pravzaprav v dialogu z njim spoznava sebe, svet in Boga samega. Nekajkrat se pojavi tudi neposredno izražena prošnja. Najbolj »molitveno« deluje struktura zadnje pesmi v zbirki, »Register und summarischer Inhalt«, ki je v celoti nagovor Boga. V njej Kocijančičev Trubar povzema spoznanja, do katerih je prihajal skozi celotno zbirko, v obliki govora Gospodu. Taka oblika je posledica spoznanja samega.

Kot vidimo, je duhovna pesem pogosto oblikovana kot molitveni nagovor, neposredno obračanje na Boga. Če duhovna pesem izhaja iz izkušnje Boga, težko ostane le govor o Bogu. Sama po sebi se pretvarja v govor Bogu, hkrati pa ostaja tudi govor vsem, ki so pripravljene tej izkušnji prisluhniti in se ji tudi sami odpreti. Kot pravi Kocijančič o svojih pesmih v uvodu v svojo prvo pesniško zbirko: »Namenjene so prijateljicam in prijateljem, znanim in neznanim, domačim in

tujim [...]. Z njimi jim želim povedati nekaj, česar ne morem povedati drugače. [...] Poezija, ki v svojem bistvu ne imenuje Boga, ni poezija« (Kocijančič, *Tvoja imena* 4–6). S tako obliko ostajajo te pesmi globoko povezane s samimi začetki poezije (ki so, kolikor nam je znano, v vseh kulturah povezani z religijo) in gradijo na tradicijah religij, v okviru katerih so nastale. Kakor je ob Areopagitu ugotovil že Derrida, nagovor Boga oziroma molitev »prizna, določi oziroma zagotovi njeno smer: k Drugemu kot Referentu nekega *légein* (govorjenja), ki ni nič drugega kot njegov Vzrok« (Derrida 58). In obravnavana pesnika s svojo poezijo dokazujeta, da je to dovolj velik vzrok, da je tovrstna poezija še danes aktualna.

LITERATURA

- Derrida, Jacques. »Kako ne govoriti: Odzanikanja«. *Izbrani spisi o religiji*. Ur. Nike Kocijančič Pokorn in Vid Snoj. Prev. Nike Kocijančič-Pokorn, Barbara Pogačnik in Vid Snoj. Ljubljana: KUD Logos, 2003. 23–103.
- Dionizij Areopagit. »O mističnem bogoslovju«. *Zbrani spisi*. Uvod, prev. in op. Gorazd Kocijančič. Ljubljana: Društvo Slovenska matica, 2008. 157–175.
- Dionizij Areopagit. »O nebeški hierarhiji«. *Zbrani spisi*. Uvod, prev. in op. Gorazd Kocijančič. Ljubljana: Društvo Slovenska matica, 2008. 323–400.
- Grgič, Matejka. »Jezik kot lógos: vpliv novoplatonistične filozofije na Dionizija Areopagita«. *Dionizij Areopagit in evropsko izročilo*. Ur. Gorazd Kocijančič in Vid Snoj. Ljubljana: Slovenska matica, 2011. 83–94.
- Halevi, Juda ben Samuel. *Juda Halevi*. Izbor in prev. Gorazd Kocijančič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997.
- Kocijančič, Gorazd. *Certamen Spirituale*. Ljubljana: Beletrina, 2008.
- Kocijančič, Gorazd. *Primož Trubar zapušča Ljubljano*. Ljubljana: Beletrina, 2012.
- Kocijančič, Gorazd. »Spremna beseda«. *Juda Halevi*. Avtor Halevi, Juda ben Samuel. Izbor in prev. Gorazd Kocijančič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997. 105–113.
- Kocijančič, Gorazd. *Tvoja imena*. Ljubljana: Društvo SKAM, 2000.
- Scholem, Gershom. *Poglavitni tokovi v judovski mistiki*. Prev. Vid Snoj. Ljubljana: Nova revija, 2003.
- Snoj, Vid. »Božja imena po Dioniziju«. *Dionizij Areopagit in evropsko izročilo*. Ur. Gorazd Kocijančič in Vid Snoj. Ljubljana: Slovenska matica, 2011. 95–107.
- Snoj, Vid. »Svetovna literatura na ozadju Drugega«. *Od drugega do Drugega*. Ljubljana: KUD Logos, 2007. 141–159.
- Sveto pismo stare in nove zaveze. Slovenski standardni prevod*. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije, 1996.
- Širca, Alen Albin. *Teopoetika. Študije o krščanskem mističnem pesništvu*. Ljubljana: KUD Logos, 2007.
- Truhlar, Vladimir. *Leksikon duhovnosti*. Celje: Mohorjeva družba, 1974.

Addressing the Other in the Religious Poetry of Judah Halevi and Gorazd Kocijančič

Keywords: literature and religion / spiritual poetry / mystical poetry / Halevi, Judah / Kocijančič, Gorazd / naming God / speech structure of prayer

Experiencing the Transcendental—which surpasses our ability of feeling, imagination, our own selves—is an ancient experience. Parallel to this experience, attempts for its articulation were developing—with which the man soon found out that he is dealing with the ineffable. But he did not give it up. Religious literature which is perhaps trying to put the ineffable into words most directly, has been present since the beginnings of literature—and is just as relevant today. This article deals with two instances from its journey: the poetry of the medieval Jewish poet Judah Halevi and the contemporary Slovenian poet Gorazd Kocijančič. It is based on Kocijančič's translation of a selection of Halevi's poems (1997) and three Kocijančič's poetry collections: *Tvoja imena* (2000, *Your names*), *Certamen spirituale* (2008) and *Primož Trubar zapušča Ljubljano* (2012, *Primož Trubar is leaving Ljubljana*). Based on their poetry, it shows how that which pushes a religious poem into being and is at the same time its key moment—addressing the Other—is reflected in the poem itself. Firstly, the article describes how the poets relate to the tradition of mystical poetry, as the discussed aspect of poetry is most directly present in it. It then discusses how the lyrical subject addresses the o(O)ther, God—by using names and the structure of the poem itself, which always addresses s(S)omeone. We will see that the authors describe the same experience, despite the historical, cultural, and ultimately religious distance between them.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 2-291

821.411.16'04.09-1Halevi J.

821.163.6.09-1Kocijančič G.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i3.07>

Mediation, Then and Now: Ang Tharkay's *Sherpa* and *Memoires d'un Sherpa*

Julie Rak

University of Alberta, Department of English and Film Studies, HC 3-5, Edmonton AB T6G 2E5, Canada

<https://orcid.org/0000-0001-8470-3202>

jrak@ualberta.ca

The memoir of Ang Tharkay, a well-known Sherpa mountaineering guide and leader from the early years of Himalayan mountaineering, poses several problems for contemporary readers. The book, Memoires d'un Sherpa (A Sherpa's Memoir), fell into obscurity after its publication in 1954, but was translated from French and reissued as Sherpa in 2016. Since the original text was heavily mediated by its editor, translator, and transcriber, can we read Sherpa as Ang Tharkay's life story? I propose that we must, and that we can if we do this sensitively, with an eye for the types of mediation found in each edition and whose needs they serve. Therefore, we need to think about what mediation is, whose interests it serves, and how it works in the making and reading of Sherpa. Mediation in memoir discourse affects any account, past and present. Knowing how mediation works in Ang Tharkay's memoir is essential to hearing what climbers from Nepal had to say in the 1950s, and how it is possible, and imperative, to hear their voices now, in all their complexity, in order to challenge romantic ideas about Sherpas which persist in mountaineering writing. In so doing, we can connect the stories of early Sherpa climbers about labor issues to the concerns Sherpa climbers write about today.

Keywords: autobiographical literature / mountaineering / Sherpas / Ang Tharkay / memoirs / literary mediation

In 1960, the Belgian cartoonist Hergé published *TinTin in Tibet* in French (titled *TinTin au Tibet*). TinTin, his faithful dog Snowy, and the irritating yet loyal Captain Haddock journey to the mountains of Tibet to find Chang, TinTin's friend who was in a plane crash high in the mountains. Their guide to the crash site who aids in the search for Chang is "Tharkey," recommended to TinTin as "the best Sherpa in the district" (Hergé 13). The character is based on climber, guide, and

sirdar (expedition leader of Sherpa climbers and other workers) Ang Tharkay, who became the best-known Sherpa in the French-speaking world because of his role in helping the French national team summit Annapurna in 1950.¹ Expedition leader Maurice Herzog's best-selling account of the climb—originally published as *Annapurna premier 8000* (Annapurna, the First 8000er)—had made Ang Tharkay famous (Roberts 22). Ang Tharkay is part of Hergé's comic because to European francophones at the time, he stood in for Sherpas in mountaineering stories and embodied their virtues in any adventure tale about mountaineering, much as Tenzing Norgay would do for anglophone audiences interested in British climbing.² Ang Tharkay's presence affirms the power and the reach of Herzog's account of the Annapurna climb, which was nothing less than the story of French national pride at being the first to summit an 8000-meter peak in the wake of their humiliating defeat by Germany during World War II (see Roberts 133).

The depiction of Ang Tharkay in a popular comic is heavily mediated. His image conforms to genre expectations of the *TinTin* series, with its focus on adventure stories for children set in exotic places. "Tharkey" is the epitome of the helpful Sherpa, an image borrowed liberally from other mountaineering expedition accounts of the 1950s, which romanticize Sherpa people as unspoiled and delighted to serve climbers from the West without letting them speak for themselves or represent why they took on the dangerous work of expedition support. As Sherpa and other Nepalese climbers begin to take control of their climbing careers in the twenty-first century and speak about their lives in their own voices, they must contend with such older (and pervasive) ideas about Sherpa innocence, servility, childlikeness, and purity that have marked so many accounts about Sherpas. The existence of two early memoirs by the best-known Sherpa climbers of their generation, Tenzing Norgay and Ang Tharkay, therefore has the potential to correct the tendency to see Sherpa climbers of the 1950s only

¹ Ang Tharkay's name follows Sherpa naming conventions. His last name would have been Sherpa, but it is almost never used. In the English translation of his memoir, Ang Tharkay's son Dawa Sherpa calls him Ang Tharkay, and so I follow that convention. Where other versions of Ang Tharkay's name are used, I have included the variants. See Tenzing xix–xi for a complete discussion of Sherpa naming protocols and the history of Tenzing Norgay's names.

² We can be sure this is Ang Tharkay in *TinTin in Tibet* because in a 2016 interview with Ang Tharkay's son Dawa and grandson Renaud, Renaud relates that he found out how famous Ang Tharkay was by accident when he read a TinTin comic on a visit to France and realized that the character was based on his grandfather. In the same interview, Dawa confirms that it is his father in the comic (see Panday).

through the eyes of their employers. Paying attention to these memoirs “transforms the climbing Sherpa from being merely represented, mainly by Western authors, to ownership of their own stories” and the importance of their own, oral, ways of recounting their lives (Dhar, “Recounting”). Tenzing’s autobiographies have begun to receive critical attention in scholarship about mountaineering literature and history.³ It is imperative now, as Amrita Dhar says, to pay serious attention to Ang Tharkay’s memoir, now translated into English and released as *Sherpa* in 2016, because “it is important to understand [it and other] works as crucial testaments of the intersections of colonialism, labor, love, languages, literacy, orality, and mountaineering” (Dhar, “Travel and Mountains” 359).

How should we pay attention? Dhar points out too that Ang Tharkay’s memoir, like Tenzing’s, is heavily mediated. Like Tenzing, Ang Tharkay was not print literate and so he appears to have worked with an editorial collaborator, an interpreter who made notes as he spoke and translated them into English, and even had a translator who translated the collaborator Basil P. Norton’s text into French (Dhar, “Travel and Mountains” 359). Moreover, like *Man of Everest*, *Memoires d'un Sherpa* went out of print soon after it was published, while the memoirs of European climbers about their roles on climbing expeditions, such as Sir Edmund Hillary’s *High Adventure*, or Maurice Herzog’s *Annapurna*, are still in print. Herzog’s book has sold more than 11 million copies, been translated into 40 languages, and was required reading in French schools for many years (see Roberts 22). Meanwhile, for decades, Ang Tharkay’s own version of events on Annapurna was almost unknown.

In 2016, however, *Memoires d'un Sherpa* was translated into English and is now available from Mountaineers Books as *Sherpa*, with accompanying annotations and paratextual material by Ang Tharkay’s relatives. The reissue of *Sherpa* therefore presents an opportunity to examine Ang Tharkay’s story as Dhar recommends we should, but it is important too not to simply see the text as an example of an unmediated life story of an Indigenous person. It is vital that Indigenous people, including Sherpas, have ownership of their own stories. At the same time, it is important to see how mediation works in the production of any life story, particularly these types of stories, as a way to produce meaning rather than distort it. The voices in a memoir by an

³ Scholarly investigations of Tenzing Norgay’s memoirs include Slemon; Hansen; Rak 163–172.

Indigenous person should not be seen as pure and uncorrupted, which would reinstall romantic ideas about Sherpa people as unspoiled, part of nature rather than culture. Nor should we think about collaborative texts with Indigenous people as rendering the Indigenous story tellers as not capable of full representation. Stephen Slemon does this in his treatment of Tenzing Norgay, where he puts the word *autobiography* into quotation marks as “autobiography” because he does not think it should be attributed to Tenzing. In his analysis of the different answers Tenzing gives about who summited Everest first, Slemon writes: “[P]erhaps it is in the space between Tenzing’s two strategic answers that a kind of subaltern human agency might be said to have found a voice” (Slemon 38). But in that “perhaps” and “might be said” is a denial of what it means to pay attention to what Tenzing does say. Gayatri Spivak in her revisiting of her landmark essay “Can the Subaltern Speak?” took up this question, saying that of course the subaltern does speak. It is a failure of communication to assume that the subaltern does not. It is rather that “it is important to acknowledge our complicity in the muting” of that speaking (Spivak 64). Mediation does not mean that Tenzing, or Ang Tharkay, cannot speak in a collaborative text. If we do not understand the work of Ang Tharkay and Tenzing Norgay as testimony, Amrita Dhar says, “we continue to exclude some of the most vitally important voices of mountain history” (Dhar, “Travel and Mountains” 359). We do that when we assume that works of memoir are not intersubjective and not collaborative. We need to pay attention to what does happen in the work of mediation, including what possibilities it forecloses and what possibilities it opens up for the communication of Sherpa experiences and ways of knowing as they interact with other knowledge systems.

Therefore, we need to think about what mediation is, whose interests it serves, and how it works in the making and reading of *Sherpa*. Mediation in memoir discourse affects any account, past and present. Knowing how mediation works in Ang Tharkay’s memoir is essential to hearing what climbers from Nepal had to say in the 1950s, and how it is possible, and imperative, to hear their voices now, in all their complexity. As Linda Tuhiwai Smith says, Spivak challenges all scholars to take Indigenous intellectual work seriously. The problem is not with speaking, but how we listen and take seriously what we hear (see Smith 81). Listening for mediation is essential in this process.

What is Mediation in Memoir?

In *False Summit*, I argue that one of the best ways to understand more widely what climbing means is to read the memoirs and expedition accounts of a wide variety of climbers with a view to listening to what they say, in context. Memoirs and other life writing accounts do several important things which are important to climbing history and culture. They are acts of witness that other climbers use to understand how to do a climb or what happened during one; they build (and destroy) reputations within the public record; they bring into view the thoughts and reflections of their subjects; and finally, they are mediated accounts of experience between climbers and the social worlds they inhabit (see Rak 9–11).

All memoirs, not just ones about climbing, are mediated. Like other books, when they are published, they enter what Robert Darnton originally called the Communications Circuit, where they journey from the pens or keyboards from authors to agents, publishers, printers, booksellers, and ultimately, to readers (see Darnton 12). Books are not direct transmissions of an author's thoughts to a reader: their content is produced between the work of many actors who alter content, distribution, and even the genre of the book. The Communications Circuit has been adapted many ways, including for digital publishing (see Murray and Squires 4), but the general idea remains the same: books undergo intense processes of mediation because editors, publishers, agents, and many other people affect the book's content, how it is received, and how it circulates. In addition, what Gérard Genette called paratexts, the printed matter of a book not by the author, such as endorsements or prefaces, affect the ways in which the text will be read. Paratexts are a "zone not just of transition" between author and reader, "but of transaction," because they represent ways for a reader to understand a book and its arguments (Genette 261–262). In addition, books themselves are part of power relations within what Pierre Bourdieu called the literary field, one of the fields of cultural production marked by its own rules of engagement between producers of meaning, cultural capital, and circulation (see Bourdieu 311–313). Mediation is a way to describe how communications circulate between actors in any system, and how a medium, such as print, affects the message sent and received. Therefore, no memoirs about climbing, whether they are by Sherpa authors or not, are simply about experience. They appear within expectations of genres and their discourse, and they are produced by publishers who help to shape them. As is the case with Ang Tharkay,

significant interventions are made at the levels of editorial work, translation, and transcription. Ang Tharkay's voice appears within this web of signification.

Memoirs as a genre also have the potential to construct the identities of their writers, making visible stories we have not seen before, and changing the lives of the writers in the process. Sidonie Smith and Julia Watson have characterized the work of making an autobiography as "a moving target, a set of shifting self-referential practices that, in engaging the past, reflect on identity in the present" (Smith and Watson 1). Therefore, memoirs are a matter of public record but not unreflectively so. They need to be read sensitively because they are rhetorical. What is more, memoirs are often read for their singularity, as if they are about one subject's story, but life writing scholarship for a long time has accepted that memoirs are intersubjective. Intersubjectivity means that life stories are about the stories of others just as much as they are about the self, and that the subjectivity of readers and what they bring to a life story becomes part of the reading process. Intersubjectivity therefore involves negotiations between authors and readers "aimed at producing a shared understanding of the meaning of a life" (16).

This way of reading for mediation in autobiography is particularly important when the subject of a memoir has less power than the apparatus that produces it. In the case of Indigenous people in particular, there is a long history of the cultural appropriation of their stories by non-Indigenous people within academic disciplines such as anthropology, or within public discourse, and a long history of co-opting the life stories of Indigenous people (along with their cultural expressions and their land) for settler colonial purposes.⁴ The result can do violence to an Indigenous author and the stories they might want to tell. In the case of memoirs, there are many cases of non-Indigenous people collaborating with an Indigenous person to make a memoir, but the conventions of the story and uneven power dynamics in the collaboration can cause the meaning and intent of the story to be altered. Rather than say that this renders the work of making a collaboration impossible, Cree scholar of editing Greg Younging advises that awareness of mediation is essential to helping the voice of Indigenous writers live within a print medium. The work of collaboration and respect is essential to this: "[T]he key to working in a culturally appropriate way is to collaborate with Indigenous Peoples at the centre of a work. Collaboration ensures

⁴ For a definition of settler colonialism and its politics of acquisition, see Coulthard 151–152.

that works do not speak for Indigenous Peoples. It ensures that works are Indigenous Peoples speaking” (Younging 31).

At the same time, the answer to problems of mediation is not to assume that there is a pure, unmediated story out there to be told. Indigenous storytelling traditions in North America, for example, are all about mediation. It matters, for example, what season some stories are told, or who is listening, or whether the purpose is learning or entertainment. Some stories are for everyone, and some are not (see Justice 25). The work of mediation therefore does not occur outside the traditions of Indigenous peoples, including those of Sherpa people. What matters is how the work of collaboration occurs if a story travels from an oral context to print, and whether Indigenous people's ways of knowing are respected in that collaboration or not. In the case of Ang Tharkay's *Sherpa*, the first written account made in collaboration with a Sherpa, mediation is inevitably at the heart of its production, sometimes in ways that we would not find acceptable today. Identifying what kinds of mediation are at work in the text will help to know how Ang Tharkay is speaking and what he is saying about his life.

Mediation on the Level of Representation: Romanticism and Sherpas

To return to *TinTin in Tibet*, the representation of Ang Tharkay that has circulated around the world clearly needs correction by paying attention to *Sherpa*. In *TinTin in Tibet*, “Tharkey” the mountain guide attempts to turn back from the dangerous and seemingly fruitless search for Chang but he is shamed by TinTin's loyalty to an Asian person and so, he says, as a “yellow man” like Chang, he feels that he must live up to TinTin's example (Hergé 41). It is doubtful that a Sherpa would ever describe himself as “yellow” and would see himself as akin to a Chinese person, since Tibet had been annexed and occupied by China in 1959 after China brutally crushed an uprising in Lhasa (see Shetty). The decision of Tharkey to follow TinTin into danger therefore depends on a neo-colonial image of Sherpas as strong, brave, and knowledgeable, but ultimately, they are not depicted as adventurous or loyal enough on their own. That is why Tharkey is made to serve a white European employer who turns out to be a better example of loyalty than he is himself, although his climbing and guiding skills are superior to the people he serves. Sherpas, in this version of events, need European ideas of adventure in order to become their best climbing

selves. In service to European climbers, they are often pictured as realizing those selves. These same accounts are careful to say that such a climber is not motivated by money: in the comic, for example, TinTin pays Tharkay for his initial guiding work, but Tharkay comes back to help TinTin for free.

The image of Ang Tharkay as strong and yet devoted, and as someone who is motivated by more than money, was common in European climbing accounts about Sherpas until very recently. Herzog himself in *Annapurna* praises Ang Tharkay and other Sherpas for their willingness to serve, but when Ang Tharkay declines an offer to go to the summit with him, he wonders why, after all their effort, their “trustworthiness and loyalty,” and the fact that they enjoy the mountains, Sherpas would not want to accompany the *sahibs* (masters) to the summit. “How oddly their minds worked,” Herzog muses, even as he admits that perhaps the Sherpas in their turn would find his own motivations strange (Herzog 150–151). In his account too, the Sherpas are often comically unable to climb ice and snow and must be taught to do so by the French climbers (see Herzog 123–124). Unlike many British climbers who did not even record Sherpa names in early expedition accounts, Herzog at least says who the Sherpas were on Annapurna, and he seems to understand that perhaps their motivations are different from his own. But even he pictures them within Orientalist stereotypes as eager to serve Europeans rather than as people working in a dangerous job who need the money.

According to Sherry B. Ortner, European mountaineers from the 1920s to the 1970s commonly described the Sherpas as childlike and innocent in just this way, often stressing “that the Sherpas certainly did not climb for money,” but for their love of adventure and service (Ortner 44). In such accounts they were also pictured as in need of European discipline and focus. This image of Sherpa motivations served to connect Sherpa goals to European goals, whether this was accurate or not, and to recalibrate mountaineering expeditions as idealist, and not economic, in nature (see Ortner 43–46). In the case of Ang Tharkay, the picture painted of him often is rapturous. He is often represented as indicative of the Sherpa dedication to service. Herzog’s account of Ang Tharkay, and tributes to him by other climbers, notably Eric Shipton and Michael Ward, celebrate Ang Tharkay as selfless, dedicated, cheerful, and unambitious, the best of his people (see Ward 182). But in all these accounts, Ang Tharkay’s own thoughts and motivations apart from his acts of service hardly appear. Like Tharkay in *TinTin in Tibet*, he mostly seems to say what European people want to

hear, and appears as a servant who *wants* to be there: when (unmasked) he brings tea to the climbers in bed in *A Mountain Called Nun Kun*, Ang Tharkay is praised because he did something for the climbers on his own initiative. Bernard Pierre uses this occasion to reflect that Sherpas like Ang Tharkay are “obliging” but not “servile” (Pierre 115).

Such is the picture of Ang Tharkay and the basis for his fame as a good and faithful servant. This picture is incomplete, relying only on what non-Sherpas think about Sherpa labor and culture, and not on what Sherpas have to say for themselves about the jobs they do. Climbing in the Himalayas is changing, a situation that has given rise to many laments for the days when Everest, or Annapurna, or Kanchenjunga, were unspoiled by mountain tourism (see Krakauer 24–25). But such an attitude leaves out important considerations about Sherpa labor conditions, because “unspoiled” for non-Sherpa climbers actually meant impoverishment for many Sherpas who lived in harsh mountain environments with little opportunity, and unacceptable labor conditions for Sherpa climbers who were underpaid, unprotected, and poorly compensated for difficult and dangerous work (see Adhikari). Moreover, as the British-run Himalayan Club began to regulate wages for Sherpas in the 1920s, Sherpas began to protest the type and amount of wages they received. Sherpas “had not grown up in an imperialistic society and did not automatically accept the British as superior” (Tenzing 33–34), and so Sherpa strikes and wage negotiations often formed part of the work of expeditions, even in the time of Ang Tharkay and Tenzing Norgay.

A less romanticized view of the changes to climbing means that there are now opportunities for locals within the climbing industry that can be beneficial, and Sherpas can facilitate climbing not as workers, but as owners of climbing companies. As Sherpas and other Nepalese climbers develop climbing and guiding careers of their own, they are able to travel to and live in Western countries, acquiring Western frames of knowledge that they then can use to write their own accounts or collaborate with non-Nepalese authors. More and more, Sherpa climbers are demanding better working conditions and respect as a result. Some examples are recent Sherpa labor disputes on Everest and the wide circulation of *Sherpa*, the documentary film about that dispute (see Scott-Stevenson), or the interviews with Sherpa climbers and essays by them (see *Sherpa*; Bashyal). Along with the publication of *Buried in the Sky* by Peter Zuckerman and Amanda Padoan, with its lengthy interview with Sherpas about their lives, labor, and beliefs about climbing, international attention is now focused on the working

conditions of Sherpas and other Nepalese people working in the climbing and tourist industries. In addition, many Sherpa no longer work for Western climbing companies, but now run their own. The recent success of Nimsdai Purja, a Sherpa climber from Nepal who specifically uses his public reach to draw attention to Sherpa working conditions (see Purja, *Beyond*; Purja, “The Politics”), also reflects the shift away from speaking about Sherpa and other Tibetan or Nepalese people in climbing, and to speaking with them or listening to them. Part of the work of listening to what Sherpa people have to say therefore involves thinking about mediation and Sherpa stories, then and now, from the Golden Age of first ascents in the Himalayas and Karakoram, to the current commercial era.

The Many Levels of Mediation in *Sherpa*

Memoirs d'un Sherpa is a landmark in publishing work by and about Sherpa people, but the book does not appear to have been widely read at the time of its first publication. It was not reprinted or made into a paperback, and today, it is a rare book. I have found only one excerpt of it in the French youth magazine *Benjamin* in 1955 (“Ang Tharkay”). Beyond an endorsement in the original edition by John Hunt, the leader of the British 1953 climb of Mount Everest whose own expedition account was translated into French and published by the same press, Amiot-Dumont, there appears to have been no public awareness of the book at all in France or beyond it when it first appeared.

The reasons why Ang Tharkay's autobiography did not circulate in France cannot be fully known, but one of them probably has to do with its packaging as an adventure text, which is at odds with its emphasis in the book itself on anthropological frames of reference for Sherpa thinking. Amiot-Dumont and the company which bought the publishers, Le Livre Contemporain, mostly published adventure and travel books for younger readers. *Memoires* appeared in a series called Bibliothèque de l'Alpinisme, edited by Bernard Pierre, a well-known and internationally-respected French climber (see Bell Sr. et al.), who published many travel books with Amiot-Dumont, including *Un Montagne Nomée Nun Kun* in 1955, an account of a successful French attempt on the Himalayan mountain Nun Kun. Ang Tharkay was the *sirdar* on that expedition. The cover of the French and English editions of *Un Montagne* has an exciting illustration of climbers trying to escape an avalanche, and the largest figure is that of Ang Tharkay him-

self as he falls into the snow in the foreground. *Un Montagne* is firmly placed within the tradition of adventure accounts with its opening, in its English-language edition, “fasten your belts!”, which brings readers right into the action (see Pierre 13), to its closing when against all odds, the team summits and Bernard Pierre joyfully says, “we had conquered Nun” (Pierre 174).

Unlike Pierre's book, however, the text of *Memoires d'un Sherpa* is not so firmly placed within the discourse of the adventure story. The original cover has a picture of the Himalayas rather than an exciting action shot or even a photo of Ang Tharkay. *Un Montagne's* preface by Sir John Hunt, the aforementioned leader of the 1953 British expedition to Everest, has the effect of authorizing Pierre as a good expedition leader himself, particularly since Hunt makes sure to say that Pierre climbed with him in 1950 (see Pierre ix–x). But John Hunt merely provided an endorsement for the original text of *Memoires*, found on the back cover. The original introduction to *Memoires* was not by a climber, but by someone named Basil P. Norton, who says that he wrote the text. He explains that he met with Ang Tharkay in Kathmandu, and that he used notes based on conversations with Ang Tharkay in Hindi, taken by “a mutual friend” Mohan Lal Mukherjee, who then wrote the notes in English (Ang Tharkay, *Sherpa* 11–12). He also says that as a non-climber, he consulted many books, including Eric Shipton's memoir, and that he used information from Christoph von Furer-Haimendorf, “a member of the School of Oriental and African Studies at the University of London” (177). Furer-Haimendorf had been to Nepal and conducted ethnographic research among Sherpa people. In 1955 he published an article about Sherpas for the *Illustrated London News* (see Furer-Haimendorf). Later, he would write *The Sherpas of Nepal*, the first book by an anthropologist about Sherpa culture and religion.

The rhetoric of *Sherpa* reflects these multiple authorships, sometimes in awkward ways. For example, the early chapters “My Childhood” and “Travels to Tibet” detail trips Ang Tharkay made with his family. They describe his family's relationships, their poverty, how he met his wife, and the trips to Tibet that made him curious about travel. When he sees Darjeeling he says: “[F]or me, it was the discovery of a new world. I found myself immersed in the magic of modern life with its mysteries and marvels. I was like a blind man suddenly able to see.” (Ang Tharkay, *Sherpa* 27) Ang Tharkay at one point says this about his own storytelling: “May I say that I feel a bit embarrassed about telling my story? But, after all, this is an unpretentious story, told simply as

I find it deep within my memory, the only journal that I was able to keep, as I do not know how to read or write.” (67)

Ang Tharkay's style is grounded in oral tradition's dependence on memory as oracy, which involves using memory deliberately as a type of recording or record-keeping. He also is modest about his style of storytelling, and his own life and career, perhaps because it was not his idea to tell this story, although we do not know who asked him to do it.

However, the third chapter, “Sherpa Country and its Inhabitants,” is not written in the same voice. In that chapter, Ang Tharkay quotes the British climber Eric Shipton at length in a way that he could not have done because he did not read or write, and then says that he will describe “my small Himalayan homeland in the way that a humble, uneducated mountain man knows how to do” (Ang Tharkay, *Sherpa* 34). This is followed by an ethnographic account of the Sherpa people, detailing the size of the territory as 650,000 hectares, followed by the customs of marriage, birth, death, and festivals in what reads more like an anthropological account than one Ang Tharkay might have made himself (see Ang Tharkay, *Sherpa* 34–42). The ethnographic section resembles Furer-Haimendorf's chapter in *The Sherpas of Nepal*, which has similar descriptions of Nepalese regions and the size of the Sherpa homelands. Even the etymology of the word “shar” “pa” as “easterner” but of an unknown Tibetan origin (Furer-Haimendorf 1) is echoed in *Sherpa* in this way: “The term ‘Sherpa’ dates back to the time of Tibetan rule, years and years ago. In Tibetan it means ‘the Eastern people,’ from the words *sher*, meaning ‘East,’ and *pa*, meaning ‘people’” (Ang Tharkay, *Sherpa* 33). Given the first two chapters and their focus, it is hard to believe that Ang Tharkay would quote Eric Shipton or speak like an anthropologist. Occasionally he “says” things like “the vicissitudes of this great adventure” (139) or “the sahibs undertook a scrupulous reconnaissance of the area” (84), things that do not sound like the rest of the text. It appears therefore that Furer-Haimendorf may have contributed material from his article and book in addition to providing advice, or that Basil P. Norton used such material liberally.

The circumstances of production for the original text help to explain how such inconsistencies came to be, and perhaps why the book was not widely read. There is another, important problem with the original text as well. Basil P. Norton's introduction to the original text begins in the following way: “It is often difficult to explain how things happen.” (Ang Tharkay, *Sherpa* 11) It is certainly true in this case, since Basil P. Norton appears to be a pseudonym. The fact-checkers for Mountaineers Books note that “it is unclear who Basil P. Norton was, or if there ever

was such a person" (181). Because Norton does not appear to be real, it is not possible to know whether his description of the composition process is accurate, and it is unknown why the real author concealed their identity. We do know that Norton could not authorize the book for the world of French climbing, since he was unknown. In an adventure series aimed at fans of climbing, this makes for an awkward juxtaposition of different kinds of styles, edited by someone who could not authorize the text as John Hunt or Eric Shipton could do. We know too that the level of mediation in the text is significant because Norton was not who he said he was, and it may be even more complex than it appears in Norton's introduction, where there are already many levels of mediation present.

According to Norton, he met Ang Tharkay in Kathmandu, the capital of Nepal. Ang Tharkay "spoke only a little English" and so Norton relied on Mohan Lal Mukherjee, who transcribed and translated Ang Tharkay's story from Nepali into English (Ang Tharkay, *Sherpa* 11). Norton "simply referred to the notes" and to Ang Tharkay's "faithful memories," fashioning the stories into a book "faithful to the truth but also readable" (12). Even if Norton were real, the Ang Tharkay's story is mediated in many ways already: he told it to Mukherjee in Hindi, which is not his first language.⁵ Mukherjee transcribed his notes into English. The book was then translated into French. In addition to these layers of mediation, Norton says that he is not a mountaineer and so read many books about climbing to give him the right context (see Ang Tharkay, *Sherpa* 12–13): these books, including Shipton's, would not have been written by Sherpas and probably would not include their perspectives. In addition, in the acknowledgements the editors thank Fürer-Haimendorf for reading over parts of the manuscript. The editors call him "the only expert who conducted a serious ethnographic study in the land of the Sherpas" (177). In keeping with Orientalist thinking of the time, a non-Sherpa anthropologist is cited as an expert and given considerable control over how Sherpa are to be represented, perhaps even writing significant parts of the text that Ang Tharkay could not have provided himself. A non-Sherpa editor compiled the text, presumably without consulting Ang Tharkay about how his stories were to appear.

In addition to all this, there is another layer of mediation. The book was translated into French by Henri Delgove. Delgove had translated

⁵ Who Mukherjee is, whether he actually had a role in transcription or where he did this work, remains unknown.

William Faulkner among other important authors. But *Memoirs d'un Sherpa* was not a literary work: it was part of a series about mountaineering adventure. That series included another book by Pierre called *La Conquête du Salcantay: Géant des Andes* (*The Conquest of Salcantay: Giant of the Andes*), a translation of *The Face of Everest* by Eric Shipton, and *La Face W des Drus* (*The West Face of the Drus*) by another well-known French climber, Guido Magnone.⁶ The result is a *heavily* mediated text, despite the fact that Basil P. Norton's final paragraph claims there is no mediation in the memoir at all: "This is a sincere, unaltered story told by an unsophisticated mountain man, whose singular passion it was to follow the Himalayan explorers in their attempts to conquer the world's highest peaks." (Ang Tharkay, *Sherpa* 14)

The original edition of *Sherpa* therefore was designed to be an adventure story in keeping with the other stories in circulation about first ascents in the Himalayas and the Alps, and it was even excerpted in a children's adventure magazine to build that particular audience. But the story itself does not participate in the discourse of adventure in the same way that the other titles do, because of the anthropological frames within it, and perhaps because "Basil P. Norton" was not a recognizable person to the French mountaineering community in the way that Pierre, Shipton, and Magnone were. It is curious that Bernard Pierre shares the same first initials as Basil P. Norton, and that Pierre knew Ang Tharkay very well from the Nun Kun expedition. Ang Tharkay was in Paris in 1953 to accept an award for his work on Annapurna, at the time that he would have been interviewed for *Memoires*. It is conceivable that Pierre, with assistance, actually did write the book. But whether Pierre was in fact Norton, or if he was, why he would have hidden his identity and pretended that the book was translated from English to French is unknown. What we do know is that *Memoires* was subjected to multiple authorship and mediation in ways that probably meant that it was not well received by an audience that enjoyed reading exciting first-hand accounts of alpine adventures in Europe and the Himalayas. Sherpas were presumably of little interest to such an audience, except as background and local color, which is how they were to be seen for the next forty years.

This description of a text that must be peeled back like an onion to understand its production does several things: it obscures the circum-

⁶ I have yet to find information about this series at Amiot-Dumont in the archives. These titles, including *Les memoires d'un Sherpa*, are on the back cover of the original edition.

stances of its making, romanticizes the work of life writing itself, and perpetuates the familiar, colonial picture of Sherpas as unsophisticated, servile, and unambitious for themselves as they help the *real* climbers conquer. The layers of mediation that obscure the work and even identity of Basil P. Norton mean that more mediation is rendered invisible too. There is no way to know why it was that Ang Tharkay agreed to share his story, whether he was compensated for doing so, where he was when he did it, who Mohan Lal Mukherjee was, where the original English-language manuscript is now, and even if there was an English-language manuscript at all. It might seem as if these unknowns make it too hard to read this book as anything other than a work of cultural appropriation, but I would argue that it is still possible to read *Sherpa* as Ang Tharkay's story. However, a reading of *Sherpa* does need to be attentive to the different kinds of textual and paratextual rhetoric which occur.

This is the context for the reprint and translation into English of *Sherpa*. The more recent edition also had considerable paratextual work that mediates Ang Tharkay's story, although in this case, the work is presented in a more transparent way, and it includes the voices of Ang Tharkay's relatives. *Sherpa* was commissioned by Mountaineers Books, which acquired a rare copy of the text through Bill Petroske and had Corinne McKay translate it. The press arranged for Ang Tharkay's son Dawa Sherpa and Tashi Sherpa (Tenzing Norgay's grandson) to provide an afterword and a preface respectively, and through the work of Bill Buxton and Bob A. Schelfhout Aubertijn, there is extensive fact-checking and footnoting (see Ang Tharkay, *Sherpa* 177).

The effect of the paratextual work, which includes the words of Ang Tharkay's relatives, helps to swing the text away from assumptions about Sherpa cheerfulness and servility. For example, an early chapter details how Ang Tharkay longed to become a mountaineer, so much so that his "imagination ran wild" when he met another Sherpa, Nim Tharkay, who had been on an expedition and who showed him the clothing he had been given (Ang Tharkay, *Sherpa* 45). Ang Tharkay's account provides a romantic desire for adventure. In another example, the introduction describes Ang Tharkay as servile: "[T]he only thing he [Ang Tharkay] wanted was to be of service to the 'sahibs,' to help them in their audacious attempts to conquer the dangerous giants of the Himalayas, and to rejoice in their successes as if they were his own." (12) But in his afterword, Dawa Sherpa, Ang Tharkay's son, adjusts this romantic picture of a Sherpa who loved to climb and wanted to serve. He says that his father never told his children to become climbers and

that he said this to them: “My father used to tell us, ‘You must go to school to an education for a better job and for a better life. Forget about going to the mountains as a Sherpa on expeditions. Life as a Sherpa is not a joke. It is real hard and you would not earn a good salary.’” (176)

Ang Tharkay here does not sound like a Sherpa who did his job for the love of it, and he appears much more realistic about the dangerous and hardships of life as a climbing Sherpa. This view of Ang Tharkay is therefore a direct corrective to romanticism about him and about Sherpa labor conditions. At other places in the text, Ang Tharkay indicates that he went on expeditions because he and his family needed the money, and not because of an abstract love he had for the mountains, a life he calls “brutal and dangerous” (Ang Tharkay, *Sherpa* 19). At times, he says, “we were barely paid enough to eat,” and he says that he was “exhausted from fatigue” during Eric Shipton’s expedition to Everest in 1933 (35). Therefore, the text’s gaps in the narrative and paratexts by his relatives do provide a look at what it was actually like to be a Sherpa climber, and what Ang Tharkay found it to be.

In the forward to *Sherpa*, Ang Tharkay’s nephew Tashi Sherpa makes sure to say that “he was an equal in an exclusive club with Shipton, Tilman, Herzog, Hillary, and of course Tenzing Norgay” (Ang Tharkay, *Sherpa* 7). Tashi Sherpa’s words constitute another resistance to the narrative of cheerful servility. In *Sherpa*, for example, Ang Tharkay assesses his treatment by British expeditions, and finds it wanting, saying that in 1933, “life in base camp held no real appeal for us Sherpas. The expedition organizers barely treated us as humans,” denying them even the use of latrines (53). By contrast, French climbers “made no distinction between themselves and us. This was a new and very pleasant experience. This way of working filled us with enthusiasm. Never on any expedition whatsoever before, had we felt such a sense of freedom and closeness with the sahibs. We felt a bond of camaraderie between us” (125). Tenzing Norgay says similar things in *Man of Everest* about climbing with Swiss climbers. He says that the Swiss treated him “as one of the climbing team and a real expedition member” (Norgay and Ullman 197), contrasting their attitude with that of the British, who did not provide toilet facilities for Sherpas in 1953. In the same way, Ang Tharkay felt on early expeditions that Sherpa were being treated as coolies, and not as members (see Ang Tharkay, *Sherpa* 230–231). These observations are important for the historical record in terms of the treatment of Sherpas, but they are also important because they show what Ang Tharkay and Tenzing value: equality, dignity, and respect in work and play. It is a view of Sherpa labor which does not

ignore its difficulties or its economics, but which also makes clear when mistreatment and disrespect occur. In many early climbing accounts, Sherpa strikes are seen as inconveniences for climbers, an irritation. Ang Tharkay explains why they happen and how to work towards solutions. He describes how he did this with Eric Shipton in 1935 when Sherpas were treated like porters and not as they thought they should be treated (see Ang Tharkay, *Sherpa* 60).

Conclusion

In his preface to *Sherpa*, Ang Tharkay's grandson Tashi Sherpa wonders whether his grandfather would "still smile his blessings because so many after him have achieved new glories on the path his generation blazed so painstakingly" (Ang Tharkay, *Sherpa* 10). Perhaps he would: at the end of *Beyond Possible*, Nimsdai Purja says that after he climbed the fourteen highest mountains in the world in six months and six days, "it was great to know that the rep of the Nepalese Sherpa guide had also been amplified" (Purja, *Beyond* 287). In an article for *Climbing*, Purja says that his goal was to bring awareness of Sherpa ability and working conditions:

Project Possible was my way of thrusting Sherpa culture into the limelight. For too long, the climbing industry had overlooked their heroic work. As far as I was concerned, they had been the driving force behind a lot of successful expeditions above 8,000 meters—and a support network of Sherpas that performed the heavy lifting propelled most against-all-odds expeditions. (Purja, "The Politics")

Because of the work of mediation, we can know today that Purja's desire to help his own people is an extension of Ang Tharkay's own trail-blazing work, of which *Sherpa* forms a part. We can know more of what Ang Tharkay did in the mountains, and why, in his own words and in the words of his descendants. Mediation can therefore work to bring Ang Tharkay's perspective to us now, rather than obscure what he wanted to say through numerous editorial interventions, as was the case decades ago. We can never know the so-called authentic story of Ang Tharkay as he would have told it directly. But the desire to imagine Indigenous storytelling as unmediated serves to remove it from the work of culture and assign it to nature, away from Indigenous sovereignty over the stories they tell. Ang Tharkay had a complex tale to tell, and its journey to readers is of necessity complex

as well. That is the reason why it is imperative to know how *Sherpa* was and is mediated, and hear Ang Tharkay's voice today, decades after he gave his story to others.

WORKS CITED

- Adhikari, Deepak. "The Everest Brawl: A Sherpa's Tale." *Outside Online*. 13 Aug. 2013. Web. Access 31 Aug. 2022. <<https://www.outsideonline.com/outdoor-adventure/climbing/everest-brawl-sherpas-tale/>>.
- Ang Tharkay. *Memoires d'un Sherpa*. Ed. Basil P. Norton. Trans. Henri Delgove. Paris: Amiot-Dumont, 1954.
- Ang Tharkay. *Sherpa: the memoir of Ang Tharkay*. Ed. Basil P. Norton. Trans. Corinne McKay. Seattle, WA: Mountaineers Books, 2016.
- "Ang Tharkay Nous Raconte Comme Il Est Devenu Sherpa." *Benjamin*. 6 Nov. 1955.
- Bashyal, Pradeep. "Everest through the Eyes of a Sherpa: 'Climbers Need to Wake up.'" *BBC News*. 7 June 2019. Web. Access 31 Aug. 2022. <<https://www.bbc.com/news/world-asia-48464030>>.
- Bell Sr., George I., W.V. Graham Matthews, and David Harrah. "Bernard Pierre: 1920–1997." *The American Alpine Journal* 41.73 (1999): 466–467.
- Bourdieu, Pierre. "The Field of Cultural Production, or: the Economic World Reversed." *Poetics* 12.4–5 (1983): 311–356.
- Coulthard, Glen Sean. *Red Skin, White Masks: rejecting the colonial politics of recognition*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2014.
- Darnton, Robert. "What Is the History of Books?" *The Book History Reader*. Ed. David Finkelstein and Alistair McCleery. London; New York, NY: Routledge, 2006. 9–26.
- Dhar, Amrita. "Recounting the Life Stories of Two Famous Sherpas¾Edmund Hillary and Tenzing Norgay." *Outlook India*. 20 Aug. 2014. Web. Access 31 Aug. 2022. <<https://www.outlookindia.com/outlooktraveller/travelnews/story/45728/the-writing-life>>.
- Dhar, Amrita. "Travel and Mountains." *The Cambridge History of Travel Writing*. Ed. Nandini Das and Tim Youngs. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 345–360.
- Genette, Gérard. "Introduction to the Paratext." Trans. Marie Maclean. *New Literary History* 22.2 (1991): 261–272.
- Hansen, Peter. *The Summits of Modern Man: mountaineering after the Enlightenment*. Boston, MA: Harvard University Press, 2013.
- Hergé. *Tintin in Tibet*. Trans. Leslie Lonsdale-Cooper and Michael Turner. London: Egmont, 2012.
- Herzog, Maurice. *Annapurna: the first conquest on an 8000-metre peak*. Translated by Nea Morin and Janet Adam Smith, Pimlico, 1997.
- Justice, Daniel Heath. *Why Indigenous Literatures Matter*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2018.
- Krakauer, Jon. *Into Thin Air: a personal account of the Mount Everest disaster*. New York: Anchor Books, 1997.
- Murray, Padmini Ray, and Claire Squires. "The Digital Publishing Communications Circuit." *Book 2.0* 3.1 (2013): 3–23.

- Ortner, Sherry B. *Life and Death on Mt. Everest: Sherpas and Himalayan mountaineering*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.
- Panday, Saprina. "Running in the Family." *The Record*. 21 Apr. 2016. Web. Access 31 Aug. 2022. <<https://www.recordnepal.com/running-in-the-family>>.
- Pierre, Bernard. *A Mountain Called Nun Kun*. Trans. Nea Morin and Janet Adam Smith. London: Hodder & Stoughton, 1955.
- Purja, Nimsdai. *Beyond Possible: one soldier, fourteen peaks—my life in the death zone*. London: Hodder & Stoughton, 2020.
- Purja, Nims. "The Politics of Mountains Annoyed the Hell Out of Me': Nims Purja on Sherpa Culture." *Climbing*. 3. Dec. 2021. Web. Access 31 Aug. 2022. <<https://www.climbing.com/people/nims-purja-politics-of-sherpa-culture>>.
- Rak, Julie. *False Summit: gender in mountaineering nonfiction*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2021.
- Roberts, David. *True Summit: what really happened on the legendary ascent of Annapurna*. New York, NY; London; Toronto: Simon & Schuster, 2000.
- Scott-Stevenson, Julia. "An Uphill Battle: Jennifer Peedom's Sherpa." *Metro* 186 (2015): 102–107.
- Sherpa, Jemima Diki. "Everest's Deadly Demands: A Sherpa's View." *Financial Times*. 2 May 2014. Web. Access 31 Aug. 2022. <<https://www.ft.com/content/e9734a50-cef4-11e3-9165-00144feabdc0>>.
- Shetty, Sudhanva. "What Is The Conflict Between Tibet & China? Know About It." *The Logical Indian*. 23 Mar. 2017. Web. <<https://thelogicalindian.com/story-feed/awareness/conflict-between-tibet-and-china>>.
- Slemon, Stephen. "Tenzing Norgay's Four Flags." *Kunapipi* 34.2 (2014): 32–41.
- Smith, Linda Tuhiwai. *Decolonizing Methodologies: research and indigenous peoples*. 3rd ed. London: Zed Books, 2021.
- Smith, Sidonie, and Julia Watson. *Reading Autobiography: a guide for interpreting life narratives*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2010.
- Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*. Ed. Rosalind C. Morris. New York, NY: Columbia University Press, 2010. 21–80.
- Tenzing Norgay, and James Ramsay Ullman. *Man of Everest—The Autobiography of Tenzing*. London: G.G. Harrap, 1955.
- Tenzing, Tashi. *Tenzing Norgay and the Sherpas of Everest*. Camden, ME: Ragged Mountain Press; McGraw-Hill, 2001.
- Fürer-Haimendorf, Christoph von. "Hardy Himalayan Highlanders." *The Illustrated London News*. 23 Apr. 1955. 736–740.
- Fürer-Haimendorf, Christoph von. *The Sherpas of Nepal: Buddhist highlanders*. Berkeley, CA: University of California Press, 1964.
- Ward, Michael. "The Great Angharkay: A Tribute." *The Alpine Journal* (1996): 182–186.
- Younging, Gregory. *Elements of Indigenous Style: a guide for writing by and about indigenous peoples*. Edmonton: Brush Education, 2018.
- Zuckerman, Peter, and Amanda Padoan. *Buried in the Sky: the extraordinary story of the Sherpa climbers on K2's deadliest day*. New York, NY; London: W.W. Norton & Co., 2012.

Mediacija nekoč in danes: *Sherpa* in *Memoires d'un Sherpa* Anga Tharkaya

Ključne besede: avtobiografska književnost / alpinizem / šerpe / Ang Tharkay / spomini / literarno posredništvo

Spomini Anga Tharkaya, znanega alpinističnega vodnika in vodje šerp iz zgodnjega obdobja himalajskega alpinizma, postavljajo sodobnega bralca pred več izzivov. Knjiga *Memoires d'un Sherpa* (Spomini nekega šerpe) je po objavi leta 1954 utonila v pozabo, a je nato v prevodu iz francoščine v angleščino leta 2016 doživela ponovno izdajo z naslovom *Sherpa*. Ker je njen urednik, prevajalec in prepisovalec občutno posegel v izvirno besedilo, se postavlja vprašanje, ali lahko *Sherpa* sploh beremo kot življenjsko zgodbo Anga Tharkaya. Zastopam stališče, da lahko, pravzaprav moramo, seveda z vso potrebno občutljivostjo in ob tem, da upoštevamo raznolikost posegov v besedilo. Slednjim je podvrženo prav vsako izdano delo, zato je treba razmisliti o tem, kaj je mediacija, čigavim interesom služi in kakšno vlogo je imela pri pisanju in branju dela *Sherpa*. Mediacija v memoarskem diskurzu vpliva na vsako pripoved, tako o preteklosti kot sedanjosti. Če želimo slišati, kaj so imeli povedati plezalci iz Nepala v petdesetih letih prejšnjega stoletja ter kako povsem mogoče, celo nujno je, da slišimo te glasove v vsej njihovi kompleksnosti tudi danes, da bi postavili pod vprašaj romantične ideje o šerpah, ki vztrajajo v gorniški literaturi, je bistvenega pomena vedeti, kako deluje mediacija v spominih Anga Tharkaya. Na ta način lahko povežemo zgodbe prvih šerp o problemih dela z vprašanji, o katerih šerpe pišejo danes.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.0-94:796.526(541.35)

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i3.08>

Literature as Testimony: The Poetics of Memory in Poetry

Blerina Rogova Gaxha

University of Prishtina, Faculty of Philology, Department of Albanian Literature, Rr. "George Bush",
p.n. 10000 Prishtinë, Kosovo
<https://orcid.org/0000-0002-9701-0744>
blerina.gaxha@gmail.com

This article examines the representation, transmission, and circulation of war memory, and the role of personal and collective memory in shaping meanings, attitudes, and identities. The discussion will alternate between two aspects of the topic: the particular truth claim to truth that witness literature puts forward, and the process that leads from catastrophe to creativity, turning the victim into a writing witness who can undo forgetting and denial. War memory and its intersection with the concept of trauma is explored in the works of authors Xhevdet Bajraj and Ivana Bodrožić, renowned poets of contemporary literature in their respective countries. Their views provide a geopoetic and cultural background for a theoretical discussion of literary and cultural aspects of war memory. The main objective is to examine the concept of poetry as testimony and its relevance to contemporary literature in Croatia and Kosovo. The theorizing introduction is followed by poems by authors, but at the end there is a theoretical offshoot on the topic.

Keywords: testimony literature / poetry / memory / war / trauma / Albanian literature / Croatian literature / Bajraj, Xhevdet / Bodrožić, Ivana

The skills of *Ars Memoria* remain magic or occult art characterized by the effort to bring memory to life—everyday life—not only for the sake of monumental art but for the sake of the direct artistic relationship with life as well. Memory preserves a close emotional distance to life by envisaging images and dramas as representations. Previously experienced images and events invade our life by mixing referential relations between memory and literature where mnemonic art plays a crucial role (see Lachmann).

Is the poet the guardian of memory, similar to the mythical dragons? Is the poet capable of creating that transcendental music that defends existence, and all these thanks to his mnemotechnical power, and mastery of the word? As spirits, daughters, and shadows of Mnemosyne and Zeus, the poets initiated their creative acts prompted by Muses.

Yet literature would not be possible without the ordinary recollection of things, events, people, images, and ideas.

The *poetic brain* remembers everything from its own life as an individual. The return to the self in the form of memory is the expectation of letters in postwar society. Memory returns to the realities of a different time, thus gaining poetic weight. But what is the memory of war in the work of poets who have experienced war? What is their poetic testimony, if the witness, as Margalit points out “is one who experiences suffering—one who is not just an observer but also a sufferer” (Margalit 150)?

The postwar period and the dreadful past that the people of the former Yugoslavia went through during the 1990s led to a return to the traumas, which would be exposed artistically in literature and other fine arts. Authors in the literature of post-Yugoslav countries captured the brutal and surreal realities of living under the constant threat of war violence and the harsh postwar realities.

The war and its trauma in literature are forged into the fusion between individual and collective, historical, political, and cultural experience, but always under the shade of Memories. The memory of the victim has produced a literature of trauma as a kind of collective and personal debt, turning literature into an intentional mechanism of selecting real and imagined evidence in history and life. Traumatic memories are always there, and it is always possible to use memory in fiction, thus poetic situations provide us with a perfect space for such traumatic palimpsests.

Approaching a comparative analysis of Xhevdet Bajraj’s collection of poetry *Mi cachita del Cielo / Copa ime e qiellit* (2015) and Ivana Bodrožić’s poetry book *Prijelaz za divlje životinje* (2012), we will explore how war memory is projected in their literature, and how this concept intersects with the concept of trauma. In this way, we aim to highlight how archived memory becomes literature, as evidence, as instant memory, or as a memory of the past.

The great crossroads of time in Kosovar and Croatian society: the fall of the socialist state of Yugoslavia in the early 90s, the war that followed this collapse, the change of political and ideological systems, and the transition that has not yet ended, has produced a range of socio-cultural phenomena. Crossroads carried its effect in poetry as well. And the poets, such as Bajraj and Bodrožić,¹ wrote poetry as a

¹ Selection of the authors was made based on their presence in the national and international literary scene, the evaluation by critics, and the numerous literary awards with which their works have been evaluated.

call to the human being, feeling at the same time the personal pulse and the pulse of the ethos of community, the spirit of the collective in a process of constant variability, the alienation of human being in transition and the transgression in the postwar realities. In this way, war memory and trauma in their poetry reveal “much more about our own preoccupations with catastrophe, memory, and the grave difficulties we seem to have in negotiating between the internal and external worlds” (Roth 90–91).

As would be expected from an art form that has become increasingly associated with testimony, poetry seems particularly apt to express the wound of psychological trauma. The wound and the voice that comes from the past sought in written literature only a few years after the war, highlight great themes, such as identity, freedom, guilt, innocence, courage, compassion, desire, death, etc. If trauma “is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available” (Caruth, *Unclaimed* 4), the poet’s response to these questions and their personal and impersonal experience during the conflict give war poetry an extra-literary significance because of the authorial truth and the subject it deals with. Although “literature of trauma is defined by the identity of its author” (Tal 17), “the thinking of the archive is, in this sense, not only a thinking of memory but a thinking of history” (Caruth, “After the End” 18). Thus, the philosophy of memory is largely occupied with elucidating the relational interplay between different agencies of mind and emotions, concepts, and percepts.

First of all, it seems like the ultimate voice of memory starts from the basic designation and representation of images and deeds toward many complex and sublime interpretations. Consequently, mnemonic discourse very often takes attributes of an argumentative, persuasive, rational, or intuitive discourse. But, in fact, memory seems to survive through a discourse that is always emotionally motivated and intellectually employed, being turned into papyrus for new palimpsests. It is sanguine; poetic origins might hurt documentary memory to the extent that the very identity of memory becomes mutilated, thus turning memory into an absent, incidental, and humiliating agency of human character. It, therefore, makes sense to insist that a “meaningful life is the life of reflective memory, not the life of blind experiences” (Margalit 134).

Fortunately, memory has its own transitive biological sensors keen on fictional entities. So, exploring commemorative poetic discourse, the study focuses on how memory is critically interpreted and reworked

by literature—exploring the dynamics of representation, transmission, and circulation of memory.

The traumatized self: Interconnecting the present and the past

The poetic discourse related to the memory and personal experiences of the Croatian war (1991–1995) marks the work of the writer Ivana Bodrožić, author of the new generation of contemporary Croatian literature, who started her literary path with an unconventional confrontation with the past. Bodrožić, an award-winning author, represents in her literature the traumatic past, the feeling of loss, and being trapped within a new world, under significant political and social changes.

Bringing stories that capture the brute ugliness of conflict, Bodrožić wrote poetry in which the past flows as a memory, as individual trauma and drama related to her present. In her volume of poetry *Prijelaz za divlje životinje* (*Overpass for Wild Animals*), the lyrical subject is already an adult girl, a woman. And although the drama of life is growing, the author does not accuse, nor proclaim, only announces human beings in all their complexity. Memory thus becomes a compelling space or even a good playground for poetic life meanings, as it is shown in the poem “Kod nas je drum široka cesta” (Our Road Is a Wide Road):

But I often think about that street
About a moment in the distant past
About someone's life that has stopped
About that thin kid on the road
About my father who was not guilty
And a car that didn't brake in time
And that nothing more could be done.
What is the use of that memory
When there is nothing left
Not a child
No road
Not a car
Not a father
Not a house
Not a grandpa
We had the most beautiful roses in Zrinjska
No one plants them in front of the house anymore.

(Bodrožić 37; trans. Fadil Bajraj)

The lyrical subject gently asks “what is the use of that memory,” as she remembers the most beautiful rose garden on Zrinjska Street, the one that no one plants anymore—to emphasize here that one of the most important characteristics of memory is its ability to establish connections. And so does the lyrical subject who left without loved ones: without her father killed in the war, without her childhood house, without her grandfather, and without her former self. It is an exciting attempt to recreate the decomposed life and the constant fear of its disintegration. Father, grandfather, and home are protagonists of a life that exists no more. The poet’s memories are bitter, like life stories dipping the pen into its wormwood juice: “We had the most beautiful roses in Zrinjska / No one plants them in front of the house anymore.” (37) Far from static or immutable, memory is porous and in constant flux, as it is actively engaged in a network of continuous negotiations, connections, and interactions between the past, the present, and the future. In that regard, memory is not just about the past; it is equally, if not more so, about the present and the future and how they all interconnect with each other. As Sigmund Freud explains, “memories work retrospectively, anticipatorily or simultaneously as the remembered event” (Freud 45–46).

In the following poem “Imam prijelaz za divlje životinje” (I Have the Overpass for Wild Animals) the author claims that she already found the overpass through the wild animals, indicating that the enemy is now within her, and this is the kind of enemy she will never be able to defeat:

I have a wildlife crossing
It goes from the very beginning of the spine
Then all the way, all the way down.

I have a wildlife crossing,
But I am afraid,
They descend to the city. (Bodrožić 41; trans. Fadil Bajraj)

The author’s meditation on the past, grief and ugly memories allow us to feel her experience in the war, her feelings, and her mood in post-war society. Perhaps, this is the lesson that love and the poetic debt of testimony combine psyche within mnemonic spaces—and Bodrožić’s memory has ethical implications because “it is characterized by its ‘ability’ to produce empathy and social responsibility” (Landsberg 9). The poet combines longing and pain to seduce and surprise the reader with her confession to poetically remind us that “war experiences can

fundamentally change one's sense of self or identity" (Hunt 10). The traumatic experience of war, therefore is transformed from a real testimony into a poetic situation that offers us a perfect space for the palimpsest of traumatic memory: "[T]he thought of death is so far away / shady balconies remind me of Vukovar [...] I guess that is how paradise smells." (Bodrožić 21)

The book is connected to the system like a mosaic of parts of the hero's life. It starts with the *Dječje pjesme (Children's Poems)*, a cycle inspired by the experience of motherhood. In the next cycle *Mamine pjesme (Mom's Poems)*, the theme changes, and threatening signals multiply. *Tatine pjesme (Father's Poems)* function almost as penetrating holes to the point where the pain resides. Then follows the cycle *Prijelaz za divlje životinje (Overpass for Wild Animals)* in which the lyrical subject becomes more fragile. She talks about the attempts to build a shelter in the world, with the help of others. The threat that is felt throughout the book, reaches its peak in the last cycle *Skriveni fajl (Hidden File)*. The murdered world is incorrigible. At the entrance of the apartment, in the intimate world, put the security doors, the terrorized speaker claims: "I am afraid, the enemy is already inside / we buy doors / Anti-burglary / but I am afraid the enemy is already inside." (Bodrožić 73) Therefore, it is not just the story of what happened in the past, "but the current imprint of that pain, horror, and fear living inside [the individual]" (van der Kolk).

Prijelaz za divlje životinje is a poetic confession of the lyrical subject, in its solitude, deep darkness of the soul, a confession of the subject who is stuck in a state of terror and fear. A story of sadness and other painful emotions of life in war and postwar society. Bodrožić's poetry comes as an example of the phenomenon when the story of personal life experience becomes a measure of the mood or mental and spiritual condition of a society, of those people who have suffered from the war and its effects. Therefore, her poetry becomes a literature of remembering. At least in the referred book, the individual memory is deeply in function, constantly connecting the present with the past. "The occupation with first-person narrators is thus always an occupation with the literary representation of individual remembering." (Ertl 2) Through individual memory, the book narrates in a deeply lyrical way the shock of a human being in dark times, who tries, but finds it hard to continue, because of the haunting of the past.

As mimetic theories insist, "traumatic events cannot be absorbed or represented, and as such the victim is fated to repeat or act it out in various ways" (Bell 9). Memories of her past about the war in

Croatia will become a topic to which Bodrožić will return in one way or another, both in poetry and prose. Through memory, as a portal to the past, the author will take us to the world that the war has wiped out or to the world that the war has made cruel. As a writer, narrating I, she will become “self-erasing inscriptions of history. Traumatic memory thus totters between remembrance and erasure, producing a history that is, in its very events, a kind of inscription of the past; but also a history constituted by the erasure of its traces” (Caruth, “After the End” 20).

The book begins with the poem “Sve je spremno za Tvoj dolazak” (Everything is Ready for Your Arrival) which raises parallels between the three worlds, the three generations—of herself, the parents, and the child that is expected to come to life:

Everything is ready for your arrival
The war is over
My mom once stole for me
Black plush leggings in Nami
It takes war for that, children without a father. (Bodrožić 9; trans. Fadil Bajraj)

Upward verses reveal the signs of personal memory, spontaneously merging the present with the feeling of motherhood and the beautiful with the sad memories of the past. They stand out for the nostalgic tone of a life that is no more, and show the individual sorrowful memories under the bizarreness of war, as they do show the individual who wants to regenerate life force. The author does so through the interconnection of the present with the past, across the three generations: oneself, parents, and child.

The inner testimony of the war: Suspending forgetfulness

The Kosovo-born poet Xhevdet Bajraj is the cult author of the postwar Kosovo literary scene, a recipient of numerous awards, and his work was translated into multiple languages. Bajraj explores war and peace, innocence, and grief, composing a humbling meditation on human existence. He is the poet of the crucified Albanian life, radical changes, and transitional democracy, the consequences of which threaten his life and peace, and provokes revolt. He is a modern-day emigrant who was forced to flee his homeland during the 1998–1999 war in Kosovo, seeking political asylum in Mexico.

While living in Mexico City, his poetry took a different path. His country, the political turmoil, the war, and the memory of the war became his poetic topos. The grieving tone of the poetic imagination that has touched many writers in the region is permanent in his post-war poetry. That grieving tone is all over the bilingual poetry collection in Albanian and Spanish *Copa ime qiellit / Mi Cachito de Cielo (My Piece of Heaven)*, whose core is the concept of home, exile, memories, and war trauma.

In spite of the fact that fiction and poetry are not designed to offer factual testimony, “they can tell us what it means to be traumatized” (Hunt 171), and Bajraj chose to visualise war victims and to transfer his war trauma into poetry. The alliance between historical perception and writing thus merge into poetic discourse, as evidence of life under mental, physical, and spiritual terror.

The poet strives to offer the reader the spirit of a particular place and of a particular time period. The poem “Gjellë shqiptare” (Albanian Food) is one of his emblematic poems which explicitly refers to the recent war in Kosovo. This narrative poem about war crimes is complementary because it shows the unchanged essence of war: crime. It strikes the reader with poetic brutality in figuratively presenting the crimes committed against Albanian civilians:

Enemy soldiers in Kosovo
Had rich Albanian menu

In the morning
Milk from torn mothers' breasts
And newborn babies boiled in the fires of the homes that were burning
Served with black eyes, blue eyes or brown eyes
And a bottle of boiling tears.

Some were content only with the roasted head

At lunch
Broken hearts of all ages
Cooked in the juice of bones
And back meat roasted in live coal
Accompanied with children's fried brains
And a salad of shouts sprinkled with vinegar of horror
And one and half liter of raped girls' blood

Some were content only with the roasted head

At dinner
 Black and white lungs
 Here and there a kidney
 Child meat mixed with the blood of mothers
 Some old man's flesh roasted on a spit
 Salted with the salt out of the tears. (Bajraj 75; trans. Fadil Bajraj)

This bizarre scene of war reveals worlds that sleep in memory and as memory suddenly wake up. The poet projects the collective memory of war events as life, as reminiscence, and as the permanent presence of evil. Thus, he researches the collective memory of the war and with images and words reconstructs in a bizarre way the fate of Albanian families. The evil, the demonic, inhabits this past, while the poet's imagination in this 'reconstruction' of the murder of the innocent is not just an attempt to bring back the memories of the crimes committed against Albanians—so it is not an exploration of memory, as much as it is part of the meaning of the expression “search for the truth” (Deleuze 3). So, in this spirit, Bajraj's memory, or the play within memory, is read as the present and the permanent future of the demoniac.

The same ideas of the clash of the innocent with the sinner, Bajraj conveys in the poem “Djali i kishte gjashtë vjet, vajza tetë dhe qanin” (The Boy Was Six Years Old, the Girl Eight and They Cried). The story of Albanian refugees who were forced to flee Kosovo is engraved as an evocative photograph:

The father was forcibly pulled out of the car
 One held an automatic rifle like the beast that hardly can be controlled
 Others hit him rubber truncheons of hell
 The woman took the children in her lap and cried
 the boy was six years old, the girl eight
 they cried out to the dome of heaven
 there is no God for them, no mercy for them
 the children continuously looked at the father and at the mother.
 (Bajraj 62; trans. Fadil Bajraj)

In this scene where the executioners are presented on one side and the victims on the other, we have a retold, heard life story, which with its testimony serves the memory of the war as a monument of the oppressed life of the individual under the repression of the war. This poem narrates/remembers as a logical counterweight to forgetfulness—not to be forgotten! Individual memory here is redoubled and combined with collective memory, “as two complex forms of memory, which have

unlimited combinatorial possibilities” (Rahmani 134). The poet sees the story in his subjectivity and turns it into literature, as poetic evidence of the past.

Verses of the following strophe take us to the biblical finale of the sacrifice or to an instinctive sacrifice because the event itself is the event of sacrifice, of human solidarity, or of the instinctive protection of the parent, the most beloved human being. The author highlights, through childhood, the activation of the ethical and biological principle, dormant or suffocated by violence, the nerve of reacting in an extreme situation:

Then the boy opened the gate and ran
through his murdered childhood he fell upon his father
the black sticks remained in the air like outstretched branches of death
casual passers-by began to approach slowly.

(Bajraj 62; trans. Fadil Bajraj)

A shocking sight of a child being sacrificed throwing himself upon the victimized father, in which the biological principle of protecting the innocent and weak man is activated, where the child protects the father. Bajraj within this poem creates a film spot that has the plot, the background, the scenography, the props, the characters, and the principle of the archetypal sense of good, innocent (children), and evil (murderous cops), with a prologue that defends innocence of the victim and an epilogue depicting the fragile world of innocence—tears:

the cops spat and ran away swearing in their language
the boy was six years old, the girl eight
their mother was twenty-eight years old and they all wept.

(Bajraj 62; trans. Fadil Bajraj)

The poem is distinguished by the spirit of silent revolt, because as Camus affirms “every revolt is nostalgia for innocence and a call for being” (Camus 111), and the poet through the secret code of naked violence seeks not to correct the world, as something impossible, but to perpetuate it in poetry, and again, not to be amnesia. Bajraj through his art ironizes the idea of closing his eyes (not to see the crime) and opening a secret gate, that of childhood through which the character flies away in the past, and immediately stays here, in the event. A child that throws himself over the father to protect him with the fragile force of innocence from violence, is the poetic icon of Bajraj.

Despite the literary memorization of war atrocities, it does not want to be a literature of candles and graves, nor does it have the status of

mere commemorative literature. The poet relies on the dark era of the past to present a poetic and cultural background on which he will raise the poetry of protest and socio-political criticism in Kosovo society in transition. Bajraj sings as an individual whose public sphere is hurt, and who in the poems in which he deals with the war and postwar situation in Kosovo, ironizes both the individual misfortune and the misfortune of the community through a silent rebellion. The national drama has made that “the literary and artistic production in these areas (Southeast Europe—my remark) involved a negotiation of tensions between nationalism and regionalism, metropolitan influences and local patriotism” (Cornis-Pope and Neubauer 5). Therefore, the poet draws the faces of wars, democracies and ideological nonsense, the faces of the wicked and the innocent and finds himself confronted with these strong narratives.

On memory–fiction poetic interplay

Memory is a special poetic space that constitutes a poetic area as a phenomenon and as a tool. Not coincidentally, memory is seen as a human skill that oscillates between imagination and intellect. Sometimes even writing itself is identified with memory, as one of the ways of its existence and appearance (Jackson 33). Muses, the daughters of Zeus and Mnemosyne, present “the daughters of the sovereign principle of creation and memory” (33). This myth also represents an interpretation of the function of memory. Memory is the freedom of the past, states Blanchot, while “to write is to enter into the affirmation of the solitude in which fascination threatens. It is to surrender to the risk of time’s absence, where eternal starting over reigns” (Blanchot 33).

But, although memory is one of the procedural and thematic denominators in the above-mentioned books of Bajraj and Bodrožić, ‘searching in the past’ is not merely an attempt to bring back memories, but rather responds to the meaning of the expression ‘the search for truth,’ to research in yesterday to understand today.

Individual memory is usually of psychological dimensions and in literature emerges projected as a personal entity. It often excludes the collective and historical memory in literature and life. But the exceptions and meeting points of these forms of memory are very complex and with unlimited combinatorial possibilities. Archived and unarchived memory become literature, as a document, evidence, a momentary memory, or a memory of the past (see Rrahmani).

It seems to Bajraj that the narrative of the past and the fictionalization of its fragments is an attempt to preserve it, to bring it back through memory, not to forget. A response to forgetfulness, so what happened to him, and his country does not become amnesia but turns into poetry. It is mainly characterized by the processing of the traumatic experience through visual images to evoke in the reader a sense of the horrors of war. Bajraj is one of those poets whose life was changed by the war, forcing him into exile. Such an experience leaves deep (traumatic) traces and marks him as a witness to war terrors because after all, he is a war survivor, and what Freud includes as influencing traumatic neuroses from the experience of war “is not the reaction to any horrible event but, rather, the peculiar and perplexing experience of survival” (Caruth, *Unclaimed* 60). Thus Bajraj tries to place the reader in the middle of war situations through extensive use of images, details, condensed and uncompromising language, to show the ugly face of war and to remind us how shocking, painful, and terrifying it can be.

Meanwhile, in Bodrožić, individual memory is of psychological dimensions and in poetry emerges projected as a personal entity. It seems that her intention is to understand the essence of the past and its decomposition, to understand today’s reality as a cause-and-effect. The alienation of the individual also brings the authors closer and makes them seek to find the thread in the lost things, as a way to summarize the parts of the unit in an inseparable identity, as an experiential subject, but also as a form of consciousness (Bodrožić), or to foster silent resistance to political authoritarianism, as one of the characteristics of Bajraj’s poetry.

The literature of both authors can be read as a monument to the abused life of the individual by a repressive system. Their poetry is in many cases structured as a living proof of life in representative places, which comes not only as evidence of the horrors of war but also as strong evidence of the postwar transition. This poetry narrates about the oppressed human being and their survival in a different new world. Bajraj and Bodrožić are poets who do not forget and feel it as part of their poetic duty to serve the memory with their poetic testimony.

Memoirs formed by traumatic experiences “are inconceivable and hardly identifiable” (Whitehead 4). Recreating, as well as describing, experienced events and emotions is complicated. To transmit experienced emotions and feelings in fiction writers use fictive techniques such as figurative language and a deep point of view, immersing the reader into the story—whether they have lived through the traumatic events or not, carrying within themselves a personal purpose to tell the

story, but that sometimes goes beyond it, Bajraj fully fulfills the conditions of being a moral witness, because the moral witness “is one who experiences suffering” (Margalit 150).

Given the sensitive status of memory for traumatic conditions, the question can not be avoided: “How do we recognize a memory and not confuse it with a fiction? How can we know that a memory is genuine and has been neither dreamed nor fantasized, but corresponds to some real historical event, however personal?” (Ender 91) Although the genre of the book is poetry, there are no clear boundaries between what is poetic and what is historical. The aesthetics of the text owes much to a personal experience, which refuses to remain under the rubble of oblivion, still and all “because so much of the literary material is overtly and emphatically autobiographical, it can profitably be explored as a series of case histories of a variety of operations of human memory” (Nalbantian 3).

We have here the sensitive, historical touch of moral and spiritual debt which is embodied as a memory and as a mission. More to Bajraj, but also to Bodrožić, the aim is to find the language of testimony within the genre of poetry. In fact, “the permanent threat of *mélange* recollection and imagination resulting by turning the memory into an image, hurts the ambition for loyalty as an embodiment of the veritative function of memory” (Ricoeur 7). However, the fact that this can happen does not mean that the nature of memory is unnatural. This is a debt to the poetics of human thinking turned in favor of the honesty of memory. Memory continues to be a confirmation of who we are and what we want to be. However, as Ricoeur asserts, “we do not have anything better than memory to ensure that something has happened before we have founded our souvenirs” (7).

The portrayal of the events of the war in Croatia and Kosovo, as well as the literary representation of the postwar atmosphere, is an authorial literary project to memorize an apocalyptic era—to give voice to a ‘speechless horror’. The poems of the presented books poetically portray a terrible past and a fragile present, because literature responds to itself and deals with that truth which is only psychological and spiritual truth, without excluding poetic debt—a cultural-historical image sheltered into the permanent umbrella of memory.

WORKS CITED

- Bajraj, Xhevdet. *Copa ime e qiellit / Mi cachita del Cielo*. Prishtinë: Botimet Koha, 2015.
- Bell, Duncan. *Memory, Trauma and World Politics*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2006.
- Bodrožić, Ivana. *Prijelaz za divlje životinje*. Zagreb: v/b/z, 2012.
- Blanchot, Maurice. *The Space of Literature*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1989.
- Busch, Brigitta, and Tim McNamara. "Language and Trauma: An Introduction." *Applied Linguistics* 41.3 (2020): 323–333.
- Camus, Albert. *Njeriu i revoltuar*. Prishtinë: AIKD, 2010.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- Caruth, Cathy. "After the End: Psychoanalysis in the Ashes of History." *Trauma in Contemporary Literature: Narrative and Representation*. Eds. Marita Nadal and Mónica Calvo. New York, NY; London: Routledge, 2014. 17–34.
- Cornis-Pope, Marcel, and John Neubauer, eds. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*. Vol. II. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2004.
- Deleuze, Gilles. *Proust and Signs: The Complete Text*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2000.
- Ender, Evelynne. *Architexts of Memory: Literature, Science, and Autobiography*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, 2005.
- Erl, Astrid. "Traumatic Pasts, Literary Afterlives, and Transcultural Memory: New Directions of Literary and Media Memory Studies." *Journal of Aesthetics & Culture* 3.1 (2011).
- Freud, Sigmund. *The Psychopathology of Everyday Life*. Trans. Anthea Bell. New York, NY: Penguin, 2003.
- Hunt, Nigel C. *Memory, War and Trauma*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Jackson, John E. *Mémoire et Création poétique*. Paris: Mercure de France, 1992.
- Kurtz, Roger J. *Trauma and Literature*. New York, NY: Cambridge University Press, 2018.
- Lachmann, Renate. *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1997.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York, NY: Columbia University Press, 2004.
- Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. London; New York, NY: Routledge, 2008.
- Margalit, Avishai. *The Ethics of Memory*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2004.
- Nadal, Marita, and Mónica Calvo. "Trauma and Literary Representation: An Introduction." *Trauma in Contemporary Literature: Narrative and Representation*. Eds. Marita Nadal and Mónica Calvo. New York, NY; London: Routledge, 2014.
- Nalbantian, Suzzane. *Memory in Literature: From Rousseau to Neuroscience*. Basingstoke; New York, NY: Palgrave Macmillan, 2003.
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oublié*. Paris: Éditions de Seuil, 2000.
- Roth, Michael S. *Memory, Trauma, and History: Essays on Living with the Past*. New York, NY: Columbia University Press, 2012.
- Rahmani, Kujtim. *Antropoetikë: një confesion*. Prishtinë: AIKD, 2008.
- Tal, Kali. *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

van der Kolk, Bessel. "Definition of Trauma." *Mountain Creative Arts Counseling*. 20 Feb. 2022. Web. Access 13 Oct. 2022. <<https://www.mountaincreativearts.com/definition-of-trauma/>>.

Whitehead, Anne. *Memory, the New Critical Idiom*. London; New York, NY: Routledge, 2008.

Literatura kot pričevanje: poetika spomina v poeziji

Ključne besede: pričevanjska literatura / poezija / spomin / vojna / travma / albanska književnost / hrvaška književnost / Bajraj, Xhevdet / Bodrožić, Ivana

Članek preučuje reprezentacijo, prenos in kroženje vojnega spomina ter vlogo osebne in kolektivnega spomina pri oblikovanju pomenov, odnosov in identitet. Razprava se bo gibala med dvema vidikoma teme, in sicer med posebno zahtevo po resnici, značilni za pričevanjsko literaturo, in procesom, ki vodi od katastrofe do ustvarjalnosti in žrtev spreminja v pričo, ki lahko s pisanjem odpravi pozabo in zanikanje. Spomin na vojno in njegovo presečišče s konceptom travme raziskujeta avtorja Xhevdet Bajraj in Ivana Bodrožić, priznana pesnika v sodobni literaturi svojih držav. Njuni pogledi predstavljajo geopoetično in kulturno ozadje za teoretično razpravo o literarnih in kulturnih vidikih spomina na vojno. Glavni cilj je preučiti koncept poezije kot pričevanja in njegov pomen za sodobno literaturo na Hrvaškem in na Kosovu. Teoretskemu uvodu sledijo pesmi avtorjev, na koncu pa še teoretska obravnava tematike.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

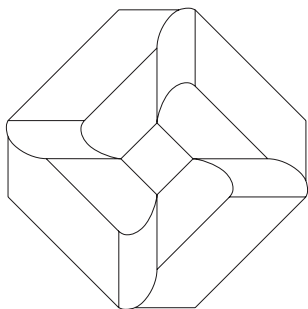
UDK0 82.091-94:355.01

821.18.09Bajraj X.

821.163.42.09Bodrožić I.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v45.i3.09>

In memoriam



V spomin dr. Darku Dolinarju (28. 4. 1942–4. 9. 2022)

Marko Juvan

Na začetku septembra letos je po dolgotrajni bolezni preminil dr. Darko Dolinar, literarni komparativist, upokojeni znanstveni svetnik, dolgoletni predstojnik literarnega inštituta na ZRC SAZU in prvi glavni urednik revije *Primerjalna književnost*. Rodil se je 28. aprila 1942 v vojnem pregnanstvu v Bregani na Hrvaškem, odraščal je po vojni na Bledu in leta 1960 maturiral na jeseniški gimnaziji. V intervjuju za našo revijo s Seto Knop se je ob svoji sedemdesetletnici spominjal svojega otroškega dojemanja Nemcev in poznejšega prevajalskega in literarnovednega zanimanja za nemško književnost: »Moj odnos do Nemcev in Nemčije je zaznamovalo prvotno izkustvo, da je bila družina jeseni 1941 pregnana z doma in da je oče preživel skoraj poldrugo leto do osvoboditve v koncentracijskem taborišču Buchenwald. Nasproti temu smo pozneje v turističnem kraju lahko spoznavali Nemce še z druge, bolj človeške plati. Poleg tega je bila nemščina moj prvi tuji jezik že v osnovni in srednji šoli, zato sem jo obdržal kot neformalno težišče tudi na univerzi, posebej takrat, ko sem se začel razgledovati po možnostih študija v tujini.« (Dolinar in Knop, »Tu smo v prvi vrsti zaradi literature«, *PKn* 35.3, 2012, 11) Od osnovne šole naprej se je Darko Dolinar učil igrati na violino – igranje instrumenta je sicer opustil, a za vedno ostal ljubitelj klasične glasbe.

Jeseni 1960 se je za vpis na oddelek za svetovno književnost Univerze v Ljubljani odločil »naivno, predvsem iz veselja do branja« (Dolinar in Knop 7), vzporedno je začel študirati sociologijo, a jo je po drugem letniku zapustil (delno zaradi študijske reforme) in se prepisal na enopredmetno komparativistiko. Ta smer je tedaj veljala za elitni študij maloštevilnih slušateljic in slušateljev. Na komparativistiki sta tudi nanj naredila neizbrisen vtis svetovljansko elokventni, a bolehnii profesor Ocvirk, in karizmatični, v bistvo vrtajoči Pirjevec: »Ocvirk je svoj čas veljal za enega najboljših predavateljev na fakulteti. Takrat ga je že zaznamovala dolgotrajna bolezen, vendar se je pogumno spopadal z njo, povrnil si je zavirljivo delovno sposobnost in velik del nekdanje predavateljske karizme. [... Dušan Pirjevec je bil prežet] z eksistencialnim angažmajem, ki ga je vodil tudi v odnosih z vrstniki in učenci.

To mu je dajalo takšno osebno karizmo, da se ji njegovi privrženci niso mogli upreti, njegovi nasprotniki pa so apriori videli v njej nekaj sumljivega.« (Dolinar in Knop 8, 22) Zdi se, da je Dolinar od Ocvirka sprejel in po svoje razvil usmeritev v historizem, zanimanje za pozitivizem in zgodovino stroke, od Pirjevca pa filozofsko abstrakten in metodičen način rezoniranja, fenomenološko usmerjen v artikulacijo bistva nekega problema. Pred svojo diplomu na Filozofski fakulteti, posvečeno Thomasu Mannu (1966), je Dolinar šolsko leto 1963/64 s štipendijo prebil na univerzi v Tübingenu, mestu, povezanem z zgodovino slovenske reformacije ter nemško romantiko in njeno filozofijo; bolj od komparativističnih predavanj o stikih med starejšimi romanskimi književnostmi ga je pritegnila sodobna nemška pripovedna proza.

Med študentskim gibanjem od 1968 do 1970 (»To so bili res precej burni časi,« se spominja; Dolinar in Knop 15) se je Dolinar v uredništvu ljubljanske revije *Problemi* kot lektor ukvarjal s prebojnimi literarnimi in teoretskimi besedili ter bil priča živahnih pogovorov in polemik med uredniki različnih nazorov, interesov in generacij. Čeprav si je želel znanstvenoraziskovalnega dela, je prvi začasni zaposlitvi našel na RTV Ljubljana in v redakciji Cankarjeve založbe za stvarno literaturo, zadovoljstvo pa iskal v prevajanju moderne nemške proze.

Leta 1971 se je Darko Dolinar na Pirjevčevo pobudo le lahko zaposlil na literarnem inštitutu pri SAZU, ki ga je tedaj vodil Ocvirk. Tam je kot mladi asistent sodeloval pri nastajanju obsežnih kartotek tujih avtorjev in literarnovednih terminov, ki ju je Ocvirk zasnoval kot podlago za načrtovani literarni leksikon. Vzporedno je Dolinar v okviru podiplomskega študija pod mentorstvom Janka Kosa napisal magisterij o literarnozgodovinski metodi Franceta Kidriča (1975) in z njim zastavil svoje dolgoletno poglobljanje v historizem, pozitivizem in konstitutivno obdobje slovenske literarne zgodovine. Pirjavec mu je pozneje za doktorsko disertacijo predlagal aktualnejšo temo hermenevtike in mu ponudil mentorstvo. Zaradi Pirjevčeve smrti in drugih okoliščin se je Dolinarju pisanje disertacije zavleklo, pod Kosovim mentorstvom jo je uspešno zagovarjal leta 1993.

Darko Dolinar je v štiridesetih letih svojega znanstveno-raziskovalnega dela na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU prehodil pot od asistenta do znanstvenega svetnika. S svojo diplomatsko umirjenostjo je v razmeroma zapletenih okoliščinah pomagal vzpostaviti Znanstvenoraziskovalni center SAZU kot samostojen raziskovalni zavod, bil je član njegovega upravnega odbora (1992–2006) in svetovalec njegovega direktorja. Od leta 1983 do upokojitve leta 2011 je kot predstojnik Inštituta za slovensko literaturo in literarne

vede skrbel za harmonično rast kolektiva in njegov raziskovalno-metodološki razvoj. Ohranjal je izročila stroke, obenem pa pomagal utirati nove poti. Sam se je znanstveno posvečal starim in sodobnim metodam literarne vede, prevodoslovju, teoriji pripovedne proze, reformacijski dobi in nemško-slovenskim literarnim stikom, z vso vztrajnostjo in natančnostjo pa tudi mnogim uredniškim zadolžitvam. Vzporedno je Darko Dolinar na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani od študijskega leta 1977/78 do leta 1997/98 z nekaj prekinitvami predaval o pozitivizmu, tehniki literarne vede, fenomenologiji literature, zgodovini slovenske literarne vede, literarnem prevodu in hermenevtiki.

Dr. Dolinar, častni član Slovenskega društva za primerjalno književnost (2006) in zaslužni član ZRC SAZU (2014), je avtor oziroma soavtor blizu petstotih bibliografskih enot. Med njimi sta njegovi knjigi o nasprotujočih si metodah, ključnih za razvoj stroke v 19. in 20. stoletju.

V monografiji *Pozitivizem v literarni vedi* (1978) je osvetlil paradigmo, ki je literarno stroko (tudi slovensko) v njenem zgodnjem obdobju pod vplivom Hippolyta Taina in po zgledu naravoslovja s svojim psihološkim, biološkim, zgodovinskim, sociološkim in okoljskim determinizmom konstituirala kot znanost. Pozitivizem po svojem zgodovinskem zatonu sredi 20. stoletja z nekaterimi spoznavnimi načeli, med njimi z logiko kavzalnosti, humanistične stroke v prenovljenih oblikah še vedno zaznamuje. Po Dolinarju neopozitivistične smeri družijo »prepričanje o enotnosti pomena literarnega dela in o možnosti njegovega odkrivanja, ki da je načelno preverljivo in ponovljivo« (Dolinar in Knop 17).

Leta 1991 je Dolinar v monografiji *Hermenevtika in literarna veda* obdelal še filozofsko-teoretsko zaledje nekaterih prelomnih smeri sodobne literarne znanosti. Kot razlaga v razpravi »Sodobna literarna veda in hermenevtika« (*PKn* 11.2, 1988), se sodobna hermenevtika »navezuje na tradicijo razumevanja in razlaganja, ki sega tja do zgodnje antike«, a »se je formirala kot samostojna disciplina šele na začetku novega veka, ko se je nanovo konstituiral celoten sistem znanosti« (34). Kot »spoznavna teorija in obča metodologija t. i. duhovnih znanosti« je hermenevtika »pomenila izziv za filozofijo ter za družbene, kulturne in umetnostne vede« (34). To prav tako velja za literarno vedo, saj jo je prav hermenevtika soočila s temeljnimi vprašanji o smislu literarnega dela, njegovem razumevanju, interpretaciji in recepciji. V hermenevtiki je Darko Dolinar zato videl filozofsko-metodološko utemeljeno preseganje pozitivističnega determinizma, ki mu je literarna umetnina sama na sebi ostajala nedostopna, pa tudi fenomenologije, ki je v oklepaju pustila vse, kar je literarni umetnini domnevno zunanje.

Ne le v obeh sintetičnih monografijah, temveč tudi v Dolinarjevih spisih o zgodovini slovenske literarne znanosti sta se nezdružljivi smeri pozitivizma in hermenevtike združili v pristopu, ki ga še posebej odlikuje. Interpretacijo smisla in metodološko-duhovnega obzorja del slovenskih strokovnjakov od Karla Štreklja, Franceta Kidriča, Ivana Prijatelja in Matija Murka prek Ocvirka in Pirjevca do mlajših rodov je prepletel s spoznanji o socialno-zgodovinskih in biografskih vplivih na njihovo znanstveno pot in o institucionalni rasti discipline. Tak pristop, okvirjen z rigoroznim metodološkim premislekom, je značilen za vrsto Dolinarjevih razprav. Nekatere je zbral v monografiji *Med književnostjo, narodom in zgodovino* (2007), v kateri obravnava zgodovino slovenske literarne vede od srede 19. do srede 20. stoletja prek več razvojnih linij, povezanih s spremembami v metodah in predmetu preučevanja. V metodološko-teoretskem uvodu izpostavi, da literarno vedo »opredeljuje zaveza literaturi kot osrednjemu predmetu spoznavanja in zaveza znanosti kot temeljnemu načinu spoznavanja tega predmeta« (10). Zaradi te dvojne zavezanosti, ki odlikuje tudi Dolinarjevo strokovno pot, je zgodovino literarne vede treba razlagati v njeni odvisnosti od sprememb v književnosti (od predliterarne stopnje prek njene estetsko-nacionalne reprezentativnosti do literarne avtonomije na eni strani in poblagovljenja na drugi strani) in znanosti (od predznanstvene stopnje prek družbenozgodovinskega historizma, raznih filozofskih, duhovnozgodovinskih, formalističnih in tekstno-imanentnih pristopov do recepcijske estetike, dekonstrukcije in novih oblik historičnega kontekstualizma).

Darko Dolinar v monografiji že z naslovom opozori na nacionalno funkcijo literarnozgodovinskih pripovedi, tipično za evropske kulturne nacionalizme. Skrbno sledi postopnemu osamosvajanju literarne zgodovine iz širšega področja filologije, pa tudi prehodu od slavistike k slovenistiki in njenemu osredotočenju na slovstvo v slovenščini. Opiše prepustitev ljudskega slovstva folkloristiki in premik od izpostavljene nacionalne funkcije literarnozgodovinske slavistike in slovenistike (v drugi polovici 19. stoletja in prvih desetletjih 20. stoletja) k izzvenevanju nacionalnih podtonov v novejšem obdobju. Ob nacionalni literarni zgodovini se Dolinar pomudi še pri začetkih primerjalne književnosti kot samostojne discipline. Že ob ustanovitvi Univerze v Ljubljani je bil v letu 1919 načrtovan oddelek za občo književnost in literarno teorijo, a je bila katedra za primerjalno književnost v okviru slavistike ustanovljena šele v študijskem letu 1925/26 (s predavanji Franceta Kidriča, Ivana Prijatelja in Jakoba Kelemine), njen pospešeni metodološki in institucionalni razvoj pa se je začel leta 1938 s prihodom Antona Ocvirka na fakulteto.

Dolar obravnava metodološke menjave od predznanstvenih in filoloških metod prek pozitivizma in duhovne zgodovine do novjših historičnih, filozofskih in formalističnih pristopov. Omenjene miselne spremembe, ki so stroki notranje, v tej knjigi vseskozi dopolnjuje oris zunanjih dejavnikov, kakršen je razvoj univerzitetnih in raziskovalnih ustanov, vloga znanstvenega tiska ipd. Notranji in zunanji pristop k zgodovini slovenske literarne vede se strneta v poglavjih, posvečenih vodilnim predstavnikom stroke.

Podobna je zasnova Dolinarjevega obsežnega poglavja o zgodovini slovenske literarne vede in kritike po drugi svetovni vojni v *Slovenski književnosti III* (2001, 511–569), kjer pripoved o razvoju stroke sklene s sodobnim metodološkim pluralizmom in obnovljenim historizmom, literarno kritiko – z znanostjo o literaturi ne le metodološko, temveč pogosto tudi personalno povezano – pa na kratko oriše v loku od tradicionalne estetike, marksistične kritike in zgodnjega modernizma v petdesetih letih 20. stoletja prek interpretativno-teoretsko usmerjene »nove kritike« šestdesetih in sedemdesetih let do mlade kritike iz obdobja postmodernizma osemdesetih let.

V jubilejnem intervjuju za *Primerjalno književnost* Darko Dolinar ugotavlja, da so se »[u]trjena tradicionalna razmerja med literarno teorijo, nacionalno in primerjalno literarno zgodovino ter njenim ožjim področjem, svetovno književnostjo, [...] v zadnjih treh ali štirih desetletjih res bistveno spremenila«, kar je »sestavni del širših prevratnih procesov v humanistiki in družboslovju« (Dolar in Knop 24). Dolinar ni bil le distancirani opazovalec teh sprememb, temveč na področju metodologije literarnega zgodovinopisja tudi podpornik njenega prenavljanja – z moderno, računalniško podprto ekdotiko, z intertekstualno in hermenevtično redefinicijo vpliva, z globalno perspektivo teorij svetovne literature, s kritično refleksijo literarnega kanona in zgodovinopisne pripovedi ter s prostorsko ali sistemsko usmerjeno literarno vedo. V tem duhu je Dolinar souredil dva zbornika, ki sta med drugim opozorila na možnosti nadaljnjega razvoja stroke zunaj domačega glavnega toka – *Kako pisati literarno zgodovino danes?* (2003; v predelani angleški verziji z naslovom *Writing Literary History*, 2006) in *Primerjalna književnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk* (2008). V uvodu k prvemu zborniku Dolinar piše o sodobni krizi literarne zgodovine, ki da presega občasne dvome vanjo v preteklosti. Kriza sodobne literarne zgodovine je po Dolinarju posledica sesuvanja njenih »konstitutivnih temeljev, literature in zgodovine« (9). Med možnostmi izhoda iz krize, nakazanimi v zborniku, Dolinar navaja »podrobnejš[o] zvrstn[o] opredelitev literarne zgodovine«, spoznanje o preživelosti njene »nacionalno

konstitutivn[e] ali afirmativn[e]« funkcije, zavest o njenih spoznavnih, vrednotenjskih in pedagoških vlogah (vključno s kanonom), integralno obravnavo literature na ravni tekstov, produkcije in recepcije ter zanimanje za »poljudne, narečne, podstandardne, regionalne, obrobne in različne manjšinske književnosti, uzrte z jezikovnega, etničnega, socialnega ali družbenospolnega vidika« (*Kako pisati* 11–13).

Svojo zadnjo knjigo, *Slovenska literarna veda od Trubarja do druge svetovne vojne* (2018), je Darko Dolinar domala čudežno dokončal po svoji usodni poškodbi, ko je ostal gibalno in govorno močno prizadet. V uvodu, v katerem se kaže njegova značilna zmožnost za fenomenološko izostreno, pregledno, poliperspektivično in metodično posploševanje ter prehode od občega k posebnemu, Dolinar upošteva zgodovinsko spremenljivost in mnogoobraznost predmeta literarne vede (tj. literature), kakor tudi variantnost v razvoju njene metodologije, pripete na filologijo, zgodovino, filozofijo, družboslovje in druge znanosti. Razvoj vednosti o literaturi je odvisen od razvoja literature in znanosti, nanj pa vpliva tudi ideološka sfera.

S teh izhodišč je Dolinar zasnoval sintetično zgodovinsko pripoved o slovenski literarni vedi od »zgodnje misli o slovstvu pred vznikom umetne literature« od 16. do 18. stoletja (Trubar, Bohorič, Valvasor, Dolničar, Pohlin idr.), razcveta filologije ter zametkov literarne kritike in estetike na razsvetljenskih začetkih leposlovja in njegovem romantičnem vrhuncu (Zois, Kopitar, Metelko, Erberg, Čop idr.) prek ločenih razvojev posameznih panog, pozneje združenih v literarno vedo (kritika, slovstvenozgodovinski pregledi in univerzitetna slovanska filologija v 2. polovici 19. stoletja), do poenotenja teh področij v osamosvojeni literarni vedi in njene institucionalizacije kot univerzitetne znanosti v prvih desetletjih 20. stoletja ter metodološko-nazorskih in problemskih diferenciacij stroke med obema svetovnima vojnama (Kidrič, Prijatelj, Murko, Grafenauer, Žigon, Slodnjak, Ocvirk idr.). Vešč menjav med fokusom na posameznostih in splošnimi plani je Dolinar pod plastjo dogodkovne zgodovine literarne znanosti razbral še plasti dolgega trajanja. Najpomembnejša mu je historična zavest, katere vznik na Slovenskem ugotavlja že vzporedno z začetki književnosti z estetsko funkcijo na prehodu iz 18. v 19. stoletje. Historizem je gospodoval vednosti o književnosti v 19. stoletju, a mnogim protihistoričnim in ahistoričnim težnjam 20. stoletja navkljub je, sicer v korenito spremenjeni obliki, dočakal tudi 21. stoletje.

Monografija o zgodovini slovenske vednosti o književnosti do druge svetovne vojne je spomenik avtorjevi analitični erudiciji in zmožnosti za sintezo, pa tudi njegovi skriti energiji in vztrajnosti.

Darko Dolinar je z množico biografskih in stvarnih gesel za *Enciklopedijo Slovenije* ter leksikona *Slovenska književnost* (1996) in *Literatura* (2009) obogatil literarnovedno leksikografijo. V svojih prevodoslovnih razpravah, kot so »Znanstveno raziskovanje prevajanja in literarna veda« (1975), »Vprašanja o prevajanju v literarni vedi« (1977), »O mestu prevoda v literaturi« (1982), »O dveh pogledih na prevod« (1994) ali »Zgodnja hermenevtična praksa na Slovenskem in Primož Trubar« (2009), pa je svoje teoretsko znanje lahko oprl na praktične izkušnje. Prevajanje je namreč štel »za svojevrstno reproduktivno in interpretativno komuniciranje z literaturo«, medtem ko »spremne študije k prevodom nadaljujejo to komunikacijo na drugačen, a v isti predmet usmerjen način« (Dolinar in Knop 13). Bil je odličen prevajalec. Slovenskim bralcem je že v šestdesetih in sedemdesetih letih približal nemški poetični realizem (Theodor Fontane) ter modernistično prozo od Roberta Musila in Thomasa Manna do Günterja Grassa in Uweja Johnsona, jih ravno pravi čas seznanil s ključno referenco o pesniškem modernizmu (Friedrichovo *Strukturo moderne lirike*, 1972), leta 2000 pa je dal duška svoji duhoviti domišljiji v prevodu Moersovih *13 1/2 življenj kapitana Sinjedlakca*. Ta so v treh izdajah očarala mlade bralce.

Kot širokosrčen, nesebičen in spodbuden inštitutski predstojnik, mentor in dolgoletni glavni urednik revije *Primerjalna književnost* (1978–1997) je dr. Darko Dolinar podpiral mednarodno povezovanje. S kolegicami in kolegi iz Brna in Prage (Ivom Pospíšilom, Milošem Zelenko in Anno Zelenkovo) je sodeloval pri preučevanju vloge Matije Murka v razvoju slavistike in primerjalne književnosti, mdr. v zborniku *Matija Murko v mislenkovém kontextu evropské slavistiky* (2005). Uredil ali souredil je mdr. zbornike prispevkov z mednarodnih konferenc o reformaciji (1986), *Brižinskih spomenikih* (1996), Prešernu in Evropi (2002), sodobnih koncepcijah literarne zgodovine (*Kako pisati literarno zgodovino danes?*, 2003, *Writing Literary History: Selected Perspectives from Central Europe*, 2006) ter primerjalni književnosti v 20. stoletju in Antonu Ocvirku (2008). V uredništvu zbirke *Literarni leksikon* je med letoma 1980 in 2001 pripomogel, da je 46 zvezkov o literarni teoriji, metodah, literarnih zvrsteh in obdobjih postalo vrhunski dosežek slovenske literarne vede, vreden mednarodnega priznanja. Pozneje je pomagal postaviti na noge zbirko *Studia litteraria* in na svetlo pospremil njenih 23 monografij. Tudi po njegovi zaslugi je inštitut leta 2009 vzel pod streho znanstvenokritično edicijo zbranih del slovenskih klasikov.

Kolegice in kolegi se bomo dr. Darka Dolinarja do konca svojih dni spominjali kot skrbnega in temeljitega znanstvenika, razsodnega,

naklonjenega in uvidevnega predstojnika, živo enciklopedijo podatkov in anekdot, asketsko vztrajnega moža, ki se ne sili v ospredje. Čeprav se je držal bolj ob robu, je bil – kot raziskovalec, urednik, predstojnik literarnega inštituta, mentor in odbornik komparativističnega društva – eden najdejavnejših v slovenski literarni vedi.

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, povztkom, 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 povztkom bibliografske enote.

Kazalka, ki sledi citatu ali povztku, 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 povztku 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) 45.3 (2022)

Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost
Published by the Slovenian Comparative Literature Association
https://ojs.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost/index

Glavni in odgovorni urednik *Editor:* Marijan Dovič
Področni in tehnični urednik *Associate and 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), Vladimir Biti (Dunaj/*Wien*), Lucia Boldrini, Zoran Milutinović, Katia Pizzi, Galin Tihanov (London), †Darko Dolinar, Janko Kos, Aleksander Skaza, Neva Šlibar, Tomo Virk (Ljubljana), César Domínguez (Santiago de Compostela), Péter Hajdu (Budimpešta/*Budapest*), Jón Karl Helgason (Reykjavík), Bart Keunen (Gent), Sowon Park (Santa Barbara), Ivan Verč (Trst/*Trieste*), Peter V. Zima (Celovec/*Klagenfurt*)

© avtorji © *Authors*

PKn izhaja trikrat na leto. *PKn is published three times a year.*

Prispevke in naročila pošiljajte na naslov *Send manuscripts and orders to:*
Revija Primerjalna književnost, Novi trg 2, 1000 Ljubljana, Slovenia.

Letna naročnina: 20,00 €, za študente in dijake 10,00 €.

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

Cena posamezne številke: 10,00 €.

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

Naklada *Copies:* 350.

PKn je vključena v *PKn is indexed/abstracted in:*
Arts & Humanities Citation Index, Bibliographie d'histoire littéraire française,
CNKI, Current Contents / A&H, Digitalna knjižnica Slovenije (dLib), DOAJ,
ERIH, IBZ and IBR, EBSCO, MLA Directory of Periodicals,
MLA International Bibliography, ProQuest, Scopus.

Oblikovanje *Design:* Narvika Bovcon

Stacke in prelom *Typesetting:* Alenka Maček

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

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

Agencija za raziskovalno dejavnost RS.

Oddano v tisk 4. novembra 2022. *Sent to print on 4 November 2022.*

