

Primerjalna književnost

PKn (Ljubljana) 46.2 (2023)

TEMATSKI SKLOP / THEMATIC SECTION

Estetika in literatura: ontološki in antropološki vidiki

Aesthetics and Literature: Ontological and Anthropological Aspects

Uredil / Edited by: Alen Širca

Alen Širca: **Predgovor / Introduction**

Veit Lindner: **The Embodiment of the I in the Essayistic *écriture* at Octavio Paz's *El mono gramático***

Elisabeth Flucher: **Nietzsche's Philosophical Poetry**

Milovan Novaković: **D. H. Lawrence as an Art Historian**

Vesna Kondrič Horvat: **Življenje kot estetska izkušnja v literarnih delih**

Erice Pedretti

Milosav Gudović: **Apofatična poetika Semjona Franka**

Brane Senegačnik: **Lirika in antropološka redukcija**

RAZPRAVE / ARTICLES

Janko Kos: **Platonizem v slovenski kulturi in literaturi**

Barbara Zorman: **Slovenska mladinska avtobiografska proza**

Dubravka Đurić: **The Lyric/Antilyric Paradigm, Hybridity, and Engaged Poetry in American and Post-Yugoslav Literature**

Irina Rabinovich: **A Woman's Futile Attempt at Achieving Recognition**

RECENZ IJA / REVIEW

TEMATSKI SKLOP / THEMATIC SECTION

Estetika in literatura: ontološki in antropološki vidiki
Aesthetics and Literature: Ontological and Anthropological Aspects

Uredil / Edited by: Alen Širca

- 1 Alen Širca: **Estetika in literatura: ontološki in antropološki vidiki (predgovor)**
5 Alen Širca: **Aesthetics and Literature: Ontological and Anthropological Aspects (An Introduction)**
- 9 Veit Lindner: **Text, Figure, Monogram: The Embodiment of the I in the Essayistic *écriture* at Octavio Paz's *El mono gramático***
23 Elisabeth Flucher: **"The Song of Melancholy" / "Only Fool! Only Poet!" – Nietzsche's Philosophical Poetry**
- 43 Milovan Novaković: **Painting and Ontology: D. H. Lawrence as an Art Historian**
63 Vesna Kondrič Horvat: **Življenje kot estetska izkušnja v literarnih delih Erice Pedretti**
- 75 Milosav Gudović: **Besede nedoumljivega: apofatična poetika Semjona Franka**
95 Brane Senegačnik: **Lirika in antropološka redukcija**

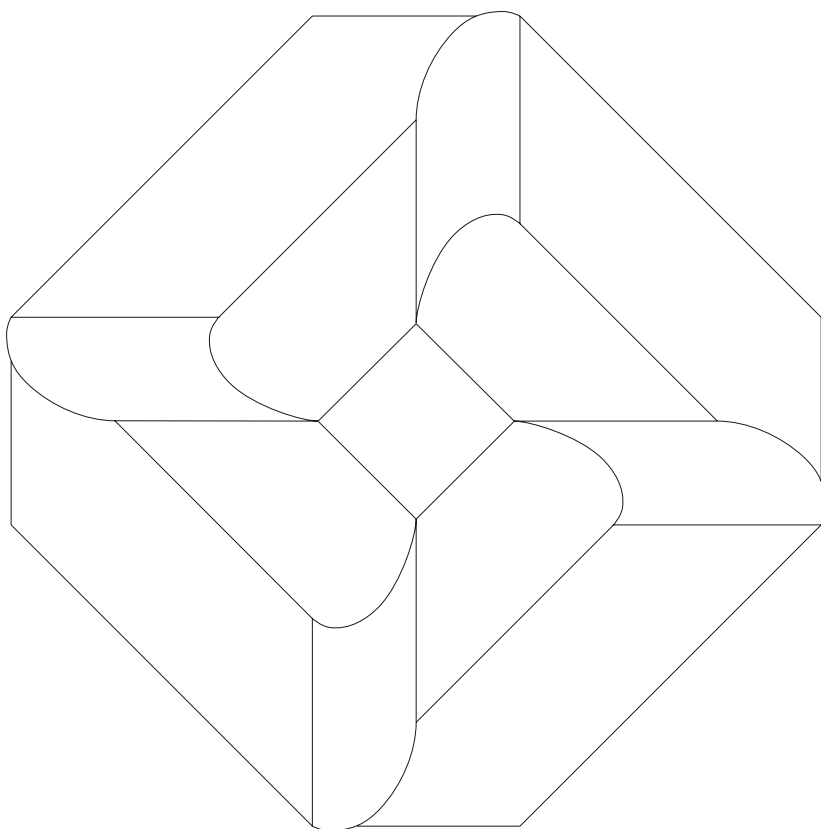
RAZPRAVE / ARTICLES

- 115 Janko Kos: **Platonizem v slovenski kulturi in literaturi**
137 Barbara Zorman: **Slovenska mladinska avtobiografska proza**
157 Dubravka Đurić: **The Lyric/Antilyric Paradigm, Hybridity, and Engaged Poetry in American and Post-Yugoslav Literature**
177 Irina Rabinovich: **Parthenogenesis ("Virgin Birth"): A Woman's Futile Attempt at Achieving Recognition**

RECENZIJA / REVIEW

- 195 Janja Vollmaier Lubej: **O teoriji pripovedi** (Alojzija Zupan Sosič: *A Theory of Narrative*)

Primerjalna književnost

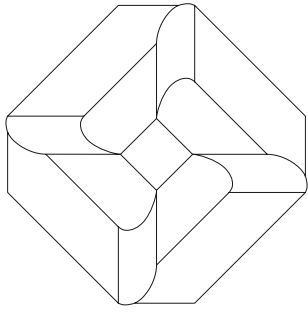


Tematski sklop / *Thematic section*

Estetika in literatura: ontološki in antropološki vidiki

Aesthetics and Literature: Ontological and Anthropological Aspects

Uredil / Edited by: Alen Širca



Estetika in literatura: ontološki in antropološki vidiki (predgovor)

Alen Širca

Med prototipske zasnove zahodne estetike spada Diotimin govor o človekovem vzponu k Lepoti, ki ne doseže izpolnitve, »dokler končno ne pride do onega Nauka, ki ni nauk o ničemer drugem razen o onem Lepem, in na koncu ne spozna Tega samega, kar je Lépo« (Platon, *Simpozij*). Ta metaontološka perspektiva, ki Lépo premišlja v absolutni povezanosti z Resničnim in Dobrim, se v apofatičnih filozofsko-religijskih izročilih ohranja vse do današnjih dni. Literatura je del teh izročil, kolikor je v njeni pomenski odprtosti priklicana absolutna odprtost ustvarjalnega Prapočela. Najpozneje v novem veku pa na Zahodu prevlada drugačna ontologija lepega s prav tako starimi koreninami, kot so platonske: subjektova prilastitev ustvarjalnih potencialov v procesu njegovega postopnega osamosvajanja. Ta tradicija doseže vrhunec v (post)modernih projektih družbene diferenciacije in estetske samouresničitve. V svobodi umetniškega polja se povezave med lepim, resničnim in dobrim pokažejo v novi luči. Njihove pojavne oblike segajo od pragmatične instrumentalizacije do radikalne depragmatizacije.

Članki tematskega sklopa z naslovom »Estetika in literatura: ontološki in antropološki vidiki« raziskujejo zapletene povezave med estetiko, etiko in epistemologijo znotraj literature, pri čemer upoštevajo najrazličnejše kontekste. Obravnavajo različna področja sodobne literarne estetike, ki se kot inherentno interdisciplinarna panoga povezuje s filozofijo, zgodovino umetnosti, teologijo, sociologijo, antropologijo in drugimi področji. Z veliko gotovostjo je mogoče trditi, da izbrani prispevki, javno predstavljeni 6. in 7. septembra 2022 na 20. mednarodnem komparativističnem kolokviju v okviru Mednarodnega literarnega festivala Vilenica, predstavljajo mozaik študij primerov, ki daje plodno podlago za nadaljnje raziskave.

Veit Lindner, prvi avtor tematskega sklopa, se pogloblja v literarno zvrst esaja, pri čemer se posebej osredotoča na delo Octavia Paza »El mono gramático«. Gre za izjemno večplasten tekst, ki se izmika preprostim opredelitvam. Vendar Lindnerjeva natančna analiza uspe pokazati, kako Paz s pomočjo hindujske mitologije vzpostavlja etično-estetski projekt, ki subjekt sili v to, da se spopada z različnimi kompromisi, kar pripelje do ovedenja njegove neizpolnjenosti in fragmentarnosti.

Takšen »postmoderni« *tour de force* lahko ne nazadnje razumemo kot lekcijo sodobni estetiški teoriji, da je (esejistična) subjektivnost kljub svoji krhkosti vendarle vselej tudi performativno samokritična.

Naslednja avtorica, Elisabeth Flucher, se loteva osrednjega problema zahodne estetike, saj raziskuje tradicionalne meje med filozofijo in poezijo. Pod njenim drobnogledom je Nietzschejeva »Pesem o melanholiji« (pozneje naslovljena kot »Samo norec! Samo pesnik!«), o kateri prepričljivo trdi, da predstavlja kompleksno razmerje do resnice, ki vključuje tudi preseganje dihotomije med poezijo in filozofijo, pri čemer izhaja iz zgodovinske semantike melanholičnega norca iz Shakespearjevih dram.

Razmerje med literaturo in slikarstvom tematizira Milovan Novaković. Ta v svojem prispevku predstavi razumevanje slikarstva in vloge umetnostnega zgodovinarja D. H. Lawrencea, pri čemer ugotavlja, da je angleški literat umetnost razumel v okviru svojega edinstvenega ontološkega gledišča, in sicer kot izraz polarnih, nasprotujočih si sil. Čeprav je verjel, da v zahodni umetnosti prevladujejo svetloba in (racionalne) ideje, je v nekaterih umetniških delih prepoznaval tudi protipol teme in čutnega. Novaković ugotavlja, da je Lawrence skušal te nasprotujoče si elemente uskladiti prav v svojih literarnih besedilih, pri čemer je še posebno rad poudarjal prav telesne, taktilne in »temne« elemente, ki jih je zahodna metafizika poskušala omiliti.

Prispevek Vesne Kondrič Horvat odpira vprašanja družbenih pogojev literarne estetike. Avtorica v svoji raziskavi Erike Pedretti, švicarske pisateljice s poreklom iz Sudetov, ki je znana po svojih eksperimentih z jezikom in avtobiografskim pisanjem, ugotavlja, da njena literarna dela kažejo na spopad z izzivi sodobne družbe in ponujajo nekakšno transkulturno izkušnjo. Analiza razkriva, kako se lahko konkretne osebne izkušnje preoblikujejo v prepričljivo (estetsko) fikcijo, obenem pa prevprašujejo ustaljene družbene norme.

Naslednji avtor, Milosav Gudović, se v svojem članku pogloblja v to, kar bi lahko poimenovali apofatična estetika. Njegov »poseben primer« je poetologija Semjona Franka, s poudarkom na konceptu nedoumljivega. Gudović ugotavlja, da je skladno s Frankovo (meta)ontološko mislijo nedoumljivo kot tako prvobitna resničnost, ki se izmika vsakršni opredelitvi. Poezija v svoji najčistejši obliki pa je izraz in odtis tega nedoumljivega prek literarnega jezika.

Brane Senegačnik se v zadnjem članku tematskega sklopa osredotoča na lirično poezijo. Po njegovem mnenju se ta vrsta poezije dandanes v sodobni kulturi sooča z različnimi težavami, in sicer zaradi tega, kar avtor imenuje antropološka redukcija. Ta pa po njegovem vodi v

težje razumevanje in marginalizacijo lirike. Avtor vztraja, da je temeljno vprašanje lirike v resnici vprašanje ontologije sebstva. V sodobni kulturi in književnosti naj bi bila človeška subjektivnost pogosto zapletena v površinske igre, medtem ko naj bi pristna lirika v temelju delovala na predrefleksivno (nepredmetno) zavest. Avtor odločno trdi, da lirična poezija vodi bralce v »globino«, saj vzpostavlja razmerje sebstva s samim seboj in z resničnostjo kot celoto.

Aesthetics and Literature: Ontological and Anthropological Aspects (An Introduction)

Alen Širca

Among the prototypical conceptions of Western aesthetics is Diotima's discourse on man's ascent to Beauty, which does not reach a fulfilment "until he arrives at the notion of absolute Beauty, and at last knows what the essence of Beauty is" (Plato, *Symposium*). This meta-ontological perspective, which contemplates Beauty in absolute connection with the Real and the Good, is preserved in apophatic philosophical-religious traditions to this day. Literature is a part of these traditions, insofar as with its semantic openness the absolute openness of the creative Primordial is invoked. However, in the Early Modern Period at the latest, a different ontology of beauty—with equally old roots to those of the Platonic ones—prevails in the West: the subject's appropriation of creative potentials in the process of his gradual independence. This tradition culminates in (post)modern projects of social differentiation and aesthetic self-realization. In the freedom of the artistic field, the connections between the Beautiful, the Real and the Good are seen in a new light. Their manifestations range from pragmatic instrumentalization to radical degrammatization.

The articles in the thematic issue titled "Aesthetics and Literature: Ontological and Anthropological Aspects" explore the intricate connections between aesthetics, ethics, and epistemology within literature, considering very diverse contexts. They encompass various sectors of the contemporary field of literary aesthetics, which is inherently interdisciplinary and intertwined with philosophy, art history, theology, sociology, anthropology, and more. It can be confidently stated that the selected papers, publicly presented on the 6th and 7th of September 2022 during the 20th International Comparative Literature Colloquium as part of the Vilenica international literary festival, present a mosaic of case studies that offer fertile grounds for further research.

The first author of the thematic issue, Veit Lindner, delves into the literary genre of the essay, with a specific focus on Octavio Paz's work "El mono gramático." This remarkable and multifaceted text defies easy categorization. Lindner meticulously explores how Paz, through the use of Hindu mythology, establishes an ethic-aesthetic endeavor

that compels the subject to confront compromises, resulting in realization of its unfulfilled and fragmented existence. This “post-modern” tour de force can ultimately be understood as a poignant reminder for contemporary aesthetics that (essayistic) subjectivity, despite its fragility, is always inherently performative and self-critical.

The next article by Elisabeth Flucher addresses the core problem of Western aesthetics as she explores the traditional boundaries between philosophy and poetry. She does so by examining Nietzsche’s poem “The Song of Melancholy” (later entitled “Only Fool! Only Poet!”), and convincingly argues that the poem presents a complex relation to truth. This relation involves transcending the dichotomy between poetry and philosophy, drawing on the historical semantics of the melancholic fool in Shakespeare’s works.

The relationship between literature and painting is addressed by Milovan Novaković who discusses D. H. Lawrence’s understanding of painting and his role as an art historian. The author maintains that Lawrence viewed art through his unique ontological perspective, seeing it as a reflection of opposing forces. While he believed Western art was dominated by ideas and light, he also recognized the importance of darkness in certain artworks. Novaković highlights that Lawrence sought to reconcile these opposing elements in his own literary texts, wherein he often emphasized the corporeal, tactile, and “dark” elements that Western metaphysics tried to downplay.

The paper by Vesna Kondrič Horvat opens up the social possibilities of literary aesthetics as she explores the literary works of Erica Pedretti, a Swiss author of Sudeten German origin. Known for her experiments with language and autobiographical writing, Pedretti’s works navigate the challenges of modern society, offering a transcultural experience. The analysis covers her various literary works, revealing how personal experiences can be transformed into convincing fiction while challenging societal norms.

Milosav Gudović delves into what can be called apophatic aesthetics as he examines the poetological ideas of Semyon Frank, with a focus on his concept of the unfathomable. According to Frank’s (meta)ontology, the unfathomable is seen as a primordial reality that defies definition. Hence, in its purest form, poetry must become an expression and imprint of this unfathomable through the literary language.

The concluding article of the thematic issue focuses on lyric poetry itself. According to the author, Brane Senegačnik, this form of poetry is facing challenges in contemporary culture due to the so-called anthropological reduction, resulting in decreased understanding and

marginalization of poetry. The author maintains that at its core, there is an ontological issue of the self that is at stake. In contemporary culture and literature, human subjectivity is often entangled in the superfluous games of “surface,” while lyric poetry, in contrast, operates on the pre-reflective (non-objectual) consciousness. The author decidedly argues that lyric poetry leads its readers into “the depth” as it establishes a relationship between the self and reality as a whole.

Text, Figure, Monogram: The Embodiment of the I in the Essayistic *écriture* at Octavio Paz's *El mono gramático*

Veit Lindner

Philologie der LMU München, Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München, Germany
<https://orcid.org/0000-0001-9595-9334>
veit.lindner@romanistik.uni-muenchen.de

This article traces the characteristics of the “essayistic” as a genuine mode of writing in Modernity, using Octavio Paz’s El mono gramático as an example. This work is regarded as one of the most complex by the 1990 Mexican Nobel Prize laureate and resists classification. It stages ambivalent and unstable figures of ‘the essayistic’, describing intents of shaping in general, and giving an aesthetic form to the writing subject in particular. The hope for a consistent self-formation is driven by a deep metaphysical ideal, which, however, is repeatedly shattered. In the figure of the Hindu Monkey God Hanumān, the monkey grammarian, Octavio Paz walks the fine line of a “writing of oneself” between a figurative and integral embodiment of the self and a disintegrating analytic discursivity. The “essayistic” unfolds in an ethos and aesthetics of endeavor which forces the subject to compromise, leaving it as an unmet aspiration, forever fractured and incomplete. It realizes itself processually as ascesis in intransitive writing and describes a self-critical and performative textual practice.

Keywords: Mexican literature / Paz, Octavio / literary genres / essay / essayistic writing / ascesis / monogram

As the winner of the Nobel Prize for literature of the year 1990, the Mexican poet and diplomat Octavio Paz is certainly known to the wider public. His work *El mono gramático*, however, seems to be rather unfamiliar beyond Hispanicist circles, despite being considered Paz’s work with the highest intellectual density (Gómez Arciénaga 154). Though written in Cambridge in 1970 in Spanish, the text was first published in 1972 in French language by Geneva’s art publisher Skira. The text itself shifts back and forth between prose and poetry, addressing the

search for a divine *primaeval* language; a paradisiac state of transparency, when the sign still referred directly to the things of the universe, speech provided absolute knowledge, and the speaker was in harmony with his *I*, language, and world. This, in Octavio Paz's perception, means nothing less than a vision of poetry itself. It is not quite possible to assign a specific genre to the text, since it ranges between Far Eastern meditation, study on philosophy of language, and autobiographic pilgrim- or travel literature. It traces an associative array of verbal images, as well as reflections and parentheses in which the author interrupts, comments on and corrects himself. Of equal importance to the linguistic signs, however, appear to be inserted images, photographs and replicas of paintings, showing abstract pieces of art and religious sculptures.

Despite the difficulty to define any exact content, it is possible to specify a vague narrative frame: an autobiographical Octavio Paz sits in his room in Cambridge by dawn and remembers a historically documented excursion to Galta, on which he went together with his second wife Marie José and his good friend, the photographer Eusebio Rojas. Galta is a temple and palace complex, which is situated near the city of Jaipur in northern India and accommodates the main sanctuary for the monkey-shaped Hindu (semi)god Hanumān. The god is envisaged as a superhero against the legions of the demon king Rāvana, but also as a poet, savant, advisor, and companion of the highest deity, Rāma. Paz is on a dusty road towards Galta, which metaphorically stands for poetry itself. The poet thus takes the road to poetry. His destination, however, seems to blur like a mirage and disintegrates into an array of images and free associations, remaining oddly ungraspable. The heat of the afternoon shimmers in a *mélange* of different odors: fire, incense, a rotting carcass at the wayside. The smell is blended with the voices of the pilgrims who that very day celebrate the solemnity of Hanumān. They sing, chant, and purl incomprehensible litanies. Paz now walks through the gate and roams the complex. The decaying architecture adopts the exuberant forms of a lush jungle. The facades are inhabited by stony chimeras and fabulous creatures, merging with the scrollwork and liana-like columns. All seems to be intertwined like flourishing ornate letters on a book page. But all is crumbling down, high and low; the linguistic architecture is decomposing. In between the pariahs are dwelling, with loamy faces: figures of clay coalesced with the dry soil. The ruins are inhabited as well by ascetic wanderers, the Sādhus, and monkeys. They gaze at Paz with their animal faces, with both curiosity and indifference. With a long stick, Paz pushes his way through the hordes.

One of the key metaphors of the text, which appears time and again, is to write as to walk: to pace, set step after step, letters and words one after another. Paz, however, does not arrive anywhere, and does not manage to establish a final meaning of his writing: instead, he loses himself treading devious paths, going astray. Poetry, the visionary language, remains a chimera itself. And so, Paz writes pondering:

As I began these pages, I decided to follow literally the metaphor of the title of the collection that they were intended for, the Paths of Creation, and to write, to describe a text that was really a path and that could be read and followed as such. As I wrote, the path to Galta grew blurred or else I lost my bearings and went astray in the trackless wilds. Again and again, I was obliged to return to the starting point. Instead of advancing, the text circled about itself. (Paz, *The Monkey* 157)¹

As the objective keeps eluding, the text withholds any external reference. On the contrary, it appears that writing obtains its meaning through the oblivion of meaning:

The best thing to do will be to choose the path to Galta, traverse it again (invent it as I traverse it), and without realizing it, almost imperceptibly, go to the end—without being concerned about what “going to the end” means or what I meant when I wrote that phrase. ... I wasn’t asking myself questions: I was walking, merely walking, with no fixed itinerary in mind. I was simply setting forth to meet ... what? I didn’t know at the time and I still don’t know. Perhaps that is why I wrote “going to the end”: in order to find out, in order to discover what there is after the end. A verbal trap; after the end there is nothing, since if there were something, the end would not be the end. Nonetheless, we are always setting forth to meet ... But the end is the refutation and the condemnation of the path: at the end the path dissolves, the meeting fades away to nothingness. And the end—it too fades away to nothingness. (Paz, *The Monkey* 1f.)²

¹ “Al comenzar estas páginas decidí seguir literalmente la metáfora del título de la colección a que están destinadas, *Los Caminos de la Creación*, y escribir, trazar un texto que fuese efectivamente un camino y que pudiese ser leído, recorrido como tal. A medida que escribía, el camino de Galta se borraba o yo me desviaba y perdía en sus vericuetos. Una y otra vez tenía que volver al punto del comienzo. En lugar de avanzar, el texto giraba sobre sí mismo.” (Paz, *El mono* 137f.)

² “Lo mejor será escoger el camino de Galta, recorrerlo de nuevo (inventarlo a medida que lo recorro) y sin darme cuenta, casi insensiblemente, ir hasta el fin—sin preocuparme por saber qué quiere decir “ir hasta el fin” ni qué es lo que yo he querido decir al escribir esta frase. ... No me hacía preguntas: caminaba, nada más caminaba, sin rumbo fijo. Iba al encuentro... ¿de qué iba al encuentro? Entonces no lo sabía y no lo sé ahora. Tal vez por eso escribí “ir hasta el fin”: para saberlo, para saber qué hay

Although the wanderer of the jungle of signs loses his way, he needs to predetermine an aim, because journey and target mutually depend on one another. The path of prose, sinuous and tedious, as well as the relieving and spontaneous vision of poetry; the analytical discursiveness as well as the instantaneous epiphany of a metaphysical wholeness, the human as well as the divine grammar. Analytical, disintegrating text and integrating figure, both are part of the production of language and meaning, symbolized at Paz by the geometric shapes of line and circle. Paz unites them in an erotic sense into another, deeply paradoxical symbol: the monogram, the *mono gramático*, the monkey grammarian Hanumān.

Hanumān: a monkey/a *gramma* of language, of its dynamism and its endless production of phonetic and semantic creations. An ideogram of the poet, the master/servant of universal metamorphosis: an imitative simian, an artist of repetitions, he is the Aristotelian animal that copies from nature but at the same time he is the semantic seed, the bomb-seed that is buried in the verbal subsoil and that will never turn into the plant that its sower anticipates, but into another, one forever different. The sexual fruits and the carnivorous flowers of otherness sprout from the single stem of identity. (Paz, *The Monkey* 131)³

The text *El mono gramático* itself is a monogram: a figure, composed of letters which refer to nothing else than themselves. A monogram means just itself: identity. A token for an absolute transparency of language and thus, a symbol of the vision of poetry understood as reconciliation of name and object, representation and reality, sign and Being.

Paz stages two possible perspectives on language: on the one hand, the metaphorical, subjected to the law of *displacement* and Derridean *différance*, and the symbolic on the other. Both elements, however, do not melt, but remain rather in suspenseful conflict. This conflict, genuine expression of Modernity finds its form in the essayistic utterance.

detrás del fin. Una trampa verbal; después del fin no hay nada pues si algo hubiese, no sería fin. Y, no obstante, siempre caminamos al encuentro de ... Pero el fin es la refutación y la condenación del camino: al fin el camino se disuelve, el encuentro se disipa. Y el fin—también se disipa.” (Paz, *El mono* 11f.)

³ “Hanumān: mono/grama del lenguaje, de su dinamismo y de su incesante producción de invenciones fonéticas y semánticas. Ideograma del poeta, señor/servidor de la metamorfosis universal: simio imitador, artista de las repeticiones, es el animal aristotélico que copia del natural pero asimismo es la semilla semántica, la semilla-bomba enterrada en el subsuelo verbal y que nunca se convertirá en la planta que espera su sembrador, sino en la otra, siempre otra. Los frutos sexuales y las flores carnívoras de la alteridad brotan del tallo único de la identidad.” (Paz, *El mono* 113)

The essayistic mode yields imagery of ambivalence and difficult compromise and some of it can be studied in Octavio Paz's metareflection on essayistic writing: *El mono gramático*.

What I consider to be essayistic is, thus, a paradox: a way undertaken and full of detours, of skepticism, of distrust and reservation about any discourse of truth, led, however, by a deep impetus and the longing for an integrated understanding of the world as an entirety, and for reflecting and locating oneself in the world. Michel de Montaigne stated his famous question: "Que sçay-je?" "What do I know and what am I able to know?" Proceeding from this question, "the essayistic" strives for an expression of totality, and for a wholeness in self-experience.

As Jacques Derrida said in an interview with Derek Attridge in Laguna Beach 1989, the impulse for his writing came from a desire for expressing simply *everything*, a desire for confidences or confessions: "What I should be tempted to denounce as a lure—i.e., totalization or gathering up—isn't this what keeps me going? The idea of an internal polylogue [...] was first of all the adolescent dream of keeping a trace of all the voices which were traversing me ..." (Derrida and Attridge 34). This polyphonic symphony or preposterous synaesthetic glossolalia is what Octavio Paz experiences on his way to Galta, the way to poetry and to himself: a cacophonous rather than symphonic mélange of chants, prayers, scents, colors, forms, and monkey bellows. It is the genuine essayistic mode of writing, which is practiced by Paz, essaying to register and put into order all the polylogue roaming the inner self—in order to perceive oneself, the *I*, as a coherent and conclusive shape or *Gestalt*. However, as Derrida argues, our discursive means are never sufficient for such a project and so this object is always unmet. Only the yearning for wholeness, totality, and for the not *yet* said remains. It is the desire for the missing absolute aesthetic sensation, which can be translated in geometrical symbolism as the *roundness* of a replete form. Yet, this *roundness* is unachievable by lining up letters and following the road of writing.

Intransitive writing

"Galta is not here: it is awaiting me at the end of this phrase." (Paz, *The Monkey* 11) The end of the sentence does not occur, the satisfaction in meaning is not granted but remains an empty space. And so, the spiritual Galta can only be experienced as wreckage and ruins—intuitions of splendor in a mayhem of tortuous figures, colors, noises, reminiscence

and traces. Paz draws a crushed aesthetics—or an aesthetics of the ever crushed, fractional and broken. Now, this experience could very well lead to the abandonment of writing. But instead Paz keeps on writing: “Nonetheless, we are always setting forth to meet . . ., even if we know that there is nothing, or no one, awaiting us.” (Paz, *The Monkey 2*) The objective of reaching an absolute transcendence and the sensation of unity with oneself would imply death and would put an end to human communication which can only continue following the idea of not having said it all, of not having yet hit home: “But the end is the refutation and the condemnation of the path.” (2) And so, the only meaning Paz’s text develops is, strictly speaking, the monogram; the text refers only to itself, to the path, the search for meaning, to Paz’s writing of the text.

With Roland Barthes we could regard this mode of writing as intransitive (*écrire, verbe intransitif*), that is, writing not yet *about*, but writing in itself. This form of *écriture* which Barthes considers the modern writing par excellence, affects the writer himself. Hayden White, following Barthes refers to it as a “writing in the middle voice” (cf. White): Barthes is pointing towards diathesis or grammatical voice which in Greek grammar includes, besides active and passive, a “middle voice.” It indicates that the subject is affected by his action and denotes thus an inner participation or involvement of the subject: “To write is today to make oneself the center of the action of speech, it is to effect writing by affecting oneself, to make action and affection coincide, to leave the *scriptor* inside the writing—not as a psychological subject [...] but as agent of the action.” (Barthes, “To Write” 18) Regarding the context of a self-referential *écriture*, this means that a subject does not yet write *about itself*, but it simply writes *itself*. This constitutes a performative act: the writer does not live but in and through the act of writing. Writing is considered a performative act of self-authoring. In Michel Foucault words, it is “etho-poetic,” that means, it enables individuals “to question their own conduct, to watch over and give shape to it, and to shape themselves as ethical subjects.” (Foucault 13) This is reflected in Paz’s *mono gramático*. The search for the vision of poetry, for an absolute meaning and the road of the *I* towards an inner self is the road itself, the quest itself. To write oneself is to be in pursuit of an objective and going intentionally astray—a main characteristics of “the essayistic.”

At this point it may be fruitful to turn to Michel Foucault, who in his *History of Sexuality* traces the tradition of writing oneself back to late antiquity. Foucault refers to it as the culture of oneself, of caring for oneself. This *souci de soi* has to be thought of as a practice of generally turning towards oneself—an ascesis. Ascesis has the meaning

of practicing several techniques which are supposed to contribute to transformation and reshaping. By means of these self-practices (*pratiques de soi même*), the subject is supposed to act upon itself and create the ethical being as an aesthetic existence. Thus, it is about an aesthetic self-formation by means of control, exercise, and effort for and towards oneself. These measures aim to enable the subject to not merely absorb all surroundings without control and distinction, but rather to appropriate it by bringing it into harmony with one's substance (Foucault 25–32). Following the stoic idea of freedom, the ideal consists of not surrendering oneself to external control. Being familiar with oneself, again, means to be free from external affects, to keep one's independence and thus to substantiate the ethic-aesthetic materialization of one's existence and fate.

In “the essayistic,” and this may count for all modern moralist literature, the objective of “being oneself” is deeply questionable. Any close look at this being oneself reveals the polylogue and the unfamiliar as one's inherent substance: the amorphous, protean and monstrous *I*, which is never itself. “The essayistic” clings to formlessness; not only does its text structure consist of heterogeneous figures of anecdotes, quotes and other fragments, but also does the writer in search of himself find nothing but the recognition of his own deeply disjointed texture. This recognition feeds both: disenchantment and fascination. Hope for metaphysical wholeness and appetite for its deconstruction. Between these extremely contradictory positions, the subject can just consistently reconceptualize and rewrite itself as a makeshift.

The topos of writing oneself at first appears apparent in *El mono gramático*: after having written all night, the poet moves from his place behind the window in his Cambridge room. He has created a body of signs which he imagines to be the body of his lover: Esplendor, his text, with whom he copulates: “The body of Splendor as it divides, disperses, dissipates itself in my body as it divides, disperses, dissipates itself in the body of Splendor.” (Paz, *The Monkey* 160)⁴ Paz has interwoven himself through a “poetic performativity” into his text and coalesced beyond recognition. Paz's writing, thus, is *hyphologie* in the meaning Roland Barthes gives the term:

Text means Tissue; but whereas hitherto we have always taken this tissue as a product, a ready-made veil, behind which lies, more or less hidden, meaning (truth), we are now emphasizing, in the tissue, the generative idea that the

⁴ “El cuerpo de Esplendor al repartirse, dispersarse, disiparse en mi cuerpo al repartirse, dispersarse, disiparse en el cuerpo de Esplendor.” (Paz, *El mono* 139)

text is made, is worked out in a perpetual interweaving; lost in this tissue-this texture-the subject unmakes himself, like a spider dissolving in the constructive secretions of its web. Were we fond of neologisms, we might define the theory of the text as an hyphology (*hyphos* is the tissue and the spider's web). (Barthes, *Pleasure of the Text* 64)

The tentatively onward movement of the text is as well search for the aesthetic embodiment of the *I* as Hanumān and the ideograph of the poet. It is no coincidence that in India the monkey is associated with poetry that literally becomes corporeal, fleshly. It is an incarnation of art in the sense of a bridge between poetic language and its physical expression (Dunsmoor 91). And so, the path to Galta is a path as an incarnation, the becoming of an aesthetic body: "The path is writing and writing is a body and a body is bodies." (Paz, *The Monkey* 142)

Full integration, however, fails. The *écriture* of oneself turns into an unwieldy jungle instead of becoming an orderly structure of properly placed horizontal lines. The lines and letters become lianas and vines, similar to the grotesque figures on the temple facades. The different parts of the text-body won't integrate—or will do so only very fleetingly to form a shapely body who disintegrates again immediately into fetishized pieces taking part in a sexual act.

[...] the body is always somewhere beyond the body. On touching it, it divides itself (like a text) into portions that are momentary sensations: a sensation that is a perception of a thigh, an earlobe, a nipple, a fingernail, a warm patch of groin, the hollow in the throat like the beginning of a twilight. The body that we embrace is a river of metamorphoses, a continual division, a flowing of visions, a quartered body whose pieces scatter, disperse, come back together again with the intensity of a flash of lightning hurtling toward a white black white fixity. (Paz, *The Monkey* 142)⁵

The architecture of the temples and palaces, too, reflects the dream of the body of identity turned into stone; the dream of perseverance and persistence, whose contours become blurred. The architecture of language turns out to be constructions of the *Imaginary*.

⁵ „[...] el cuerpo es siempre un más allá del cuerpo. Al palparlo, se reparte (como un texto) en porciones que son sensaciones instantáneas: sensación que es percepción de un muslo, un lóbulo, un pezón, una uña, un pedazo caliente de la ingle, la nuca como el comienzo de un crepúsculo. El cuerpo que abrazamos es un río de metamorfosis, una continua división, un fluir de visiones, cuerpo descuartizado cuyos pedazos se esparcen, se diseminan, se congregan en una intensidad de relámpago que se precipita hacia una fijeza blanca, negra, blanca.” (Paz, *El mono* 125)

[...] an architecture contaminated by delirium, stones corroded by desire, sexual stalactites of death. Lacking power and above all time ... [the princes of Rajasthan] erected edifices that were not intended to last but to dazzle and fascinate. Illusionist castles that instead of vanishing in this air rest on water: architecture transformed into a mere geometric pattern of reflections floating on the surface of a pool, dissipated by the slightest breath of air. (Paz, *The Monkey* 105)⁶

Ascesis and text practice

Octavio Paz interprets the effort for himself, the essay of coming to himself as an intention of coming to his own language; a language he really owns and controls. This intention is ascesis, spiritual exercise in language. The exuberant erotic copulation of the signs leads to chaos, destruction of sense. He who does not restrain the pleasure of language is going to be dominated by language. For Paz, to be in possession of oneself, however, is to possess one's own language, to appropriate it truly. However, the intention fails again. The human being remains in this most precarious state: not only does he dominate language, but is in turn dominated by it. He remains *sub-iectum* to a language unfamiliar and incomprehensible, running the risk of being pulverised and torn away due to its movements of *displacement*. And so, Paz discovers on a half-blurred mural painting in the Galta palace the *genotext* or uncontrollable primordial basis of language: sheer monstrosity because there is no form to enforce upon it: "fairytale mountains where wild beasts, anchorites, and marvels abound, in front of them there rises and falls, swells with pride and humbles itself, a mountain that creates and destroys itself, a sea shaken with violent spasms, impotent and boiling with monsters and abominations ..." (Paz, *The Monkey* 32)⁷

What Paz describes as a violent sea full of monsters corresponds to what Julia Kristeva refers to as "semiotic *chora*." This is the rhythmic and tonal dimension within the signifying process; the prosody of language and its physical, sensual and erotic implications that subliminally

⁶ "[...] arquitectura contaminada por el delirio, piedras corroídas por el deseo, estalactitas sexuales de la muerte. Faltos de poder y sobre todo de tiempo ... los príncipes de Rajasthan levantaron edificios que no estaban hechos para durar sino para deslumbrar y fascinar. Ilusionismo de castillos que en lugar de disiparse en el aire se asentaban en el agua: la arquitectura convertida en una geometría de reflejos flotando sobre un estanque y que el menor soplo del aire disipa." (Paz, *El mono* 95)

⁷ "montañas de cuento, ricas en fieras, ascetas y prodigios, frente a ellas cae y se levanta, se yergue y se humilla, montaña que se hace y deshace, un mar convulso, impotente e hirviente de monstruos y abominaciones ..." (Paz, *El mono* 36)

shape the trajectories of meaning. Kristeva distinguishes the “symbolic” and the “semiotic” as two modalities of the process of meaning-making that are intertwined. Thereby the “symbolic” means the subject as well as the fixed sense and denotative function of language. The “semiotic” with its kinetic drive-energy undermines all settings. Both modalities take part in a “subject process” in which the “symbolic” relies on the punctual but unstable positing of ego through the interventions of the “semiotic.” It is precisely the connection of subject- and language process that provides valuable insights to an analysis of the “essayistic.” What Kristeva wants to stress is, that there is no such unitary subjectivity independent from contradictory drives, which in turn are not separable from linguistic experience situated even before the establishing of concepts and meaning. There is no other possibility to form the subject than in an agonistic rhythm of trial and rejection. The essayistic shapes the writing subject in a way Kristeva describes the signifying practice of text, or “text-practice”: “The text is able to explore the mechanism in its heterogeneity because it is a practice which pulverizes unity, making it a process that posits and displaces thesis.” (Kristeva 208) Equally the text-subject is in an ongoing process of remodeling through the modalities of language: “This subject moves through the linguistic network and uses it to indicate [...] that the linguistic network does not represent something real posited in advance and forever detached from instinctual process but rather that it experiments with or practices the objective process by submerging in it and emerging from it through the drives.” (126)

The writing subject Octavio Paz finds and loses himself in the linguistic texture of the monkey grammarian revealing the semiotic motility which it constitutes and thus, takes a look beyond representation. As Kristeva substantiates the subject has to carry out the practice in order to understand it by giving up any meta-position. This includes the “destruction of sign and representation, and hence of narrative and metalanguage.” (Kristeva 103) In accordance with the specifications Kristeva gives of text-practice, Octavio Paz cannot relate autobiographically anymore but is scattered by text. However, the ruins of the subject provide an unstable home: “You are is I am; I am is you are: you are is I. Demolitions: I stretch out full length atop my triturations, I inhabit my demolitions.” (Paz, *The Monkey* 37)⁸

In *El mono gramático*, Paz does not gain full command of his language and remains subject to this linguistic drive-energy which is the

⁸ “Es eres soy: soy es eres: eres es soy. Demoliciones: me tiendo sobre mis triturationes, yo habito mis demoliciones.” (Paz, *El mono* 40)

“semiotic chora.” Instead, he focuses on the intent, the struggle for the ability to speak and to obtain meaning from speaking—the struggle for being the author of himself. Two perspectives on language emerge from it. On the one hand, the perspective of the figure as a scene where transcendence takes place. On the other hand, the perspective of text: the arena of tissue and textures, of interweaving, of displacement and alterity, and the site of iteration of labyrinthian references—*différance* and *iterabilité*.

These two perspectives cannot be separated from one another as they are closely intertwined. That way, the referentiality of language appears always unsound, and meaning is always transient and provisional. Man who wants to grasp meaning by means of language becomes entangled in a jungle of signs. The prefigured, imaginary object crumbles away as it is on the tip of the tongue. “Plethora becomes hecatomb: signs devour signs. The thicket is reduced to a desert, the babble to silence. Decayed alphabets, burned writings, verbal debris. Ashes.” (Paz, *The Monkey* 35)

The principle of *displacement* erodes and caves meaning as equally the absolute meaning of the monogram. So the abundance of meaning is in constant danger of turning into its opposite: hollowness, absurdity, wordlessness, and silence. However, this silence allows for new possibilities and new intents of establishing meaning: “Ashes. Inchoate languages, larvae, fetuses, abortions. A thicket.” (35)⁹

The monogram oscillates between these two perspectives. It is true transcendence of meaning, but equally *imago*, illusion: a figure of the ephemeral human construction of meaning. The monogram, as the book *El mono gramático*, is for Paz a symbol of ambivalent modern critique of language. Language, on the one hand, provides integrated and meaningful figures, but on the other hand, it is soaked with the textual component which fails meaning. Language is a scene where transcendence can occur, but it is also soiled with historic discursivity. However, the most historic, the most discursive language still refers to inner figurativeness and to all-encompassing images. This startling experience is what we receive from the reading of the *mono gramático*. Every intent of metaphysical thinking is subject to skepticism, yet at the same time, every form of criticism and self-criticism is steeped in a metaphysical ideal.

⁹ “Los signos se comen a los signos. Maleza se convierte en desierto, algarabía en silencio: arenas de letras. Alfabetos podridos, escrituras quemadas, detritos verbales. Cenizas. Idiomas naciendo, larvas, fetos, abortos. Maleza.” (Paz, *El mono* 39)

In this ambivalence, Paz's monogram remains broken in itself, unstable and oddly hollow. The monogram seems to be just an empty space: dwelling for monstrosities as of benedictory gods. Thus, the image of the monkey grammarian is equally ambivalent: not only is he a holy animal, poet, eroticised body, master of the Vedic rhymes, but also Darwinian anthropoid ape: profane animal without language, which masturbates senselessly, scratches its rear and answers the idea of a divine language by wild bellows and shrieks.

Hanumān is merely human, but also a divine creator; and Galta, ideational scene of transcendence, remains in an uncertain status between the two poles: either to be overgrown by a jungle of vivid signs ultimately incomprehensible to human beings or to be absorbed by a desert of a dried-out object- and communication language. The modern poet is torn between these poles. He has to find difficult and fragile compromises between a wild glossolalia of a monstrous language, and silence. Paz traces one of these compromises in *El mono gramático*, following the line from the preface to his volume of poetry *Libertad bajo palabra*: "Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra."¹⁰

Between poetic vision and prosaic chatter lies the deliberate, well-chosen word as a bridge and delicate compromise. The experience of transcendence either won't occur or only very fleetingly. The very frustration of the intent, however, is vital. Knowing that every attempt is going to fail leads by no means to despair, but originates an ethics and aesthetics of essay: to a resilient individual trained on dealing with risky makeshifts impossible to ensconce in. Paz's poetics is therefore one of failure, revision and new beginning; of running in circles or, as Heidegger states it, of *Kreisgang* which he describes as "Fest des Denkens"—feast of thinking (Heidegger 3).

To the critical mind of modernity, circuiting routes and returns are more important than road and destination. Continual reflection and going astray provides not only the possibility of contemplating the contingency of reality and the incommensurability of language, but also sets the scene for making the truthful experience of failure and, more importantly, of relating oneself to it and of reflecting oneself within this experience. The intent of experiencing transcendence through linguistic construction is an indispensable detour, because only the experience of seeing it frustrated allows for a critical writing which integrates visionary sensation and a reflective approach. As Paz writes in *El mono gramático*: "Each attempt I make ends up the same way: ... We proceed

¹⁰ Transl.: "Against the silence and uproar I invent the Word."

from a search for meaning to its destruction in order that a reality may appear, a reality which in turn disappears.” (Paz, *The Monkey* 134)¹¹

On the road towards transcendence Paz’s suspenseful essayistic word models and shapes itself as a compromise, very aware, however, of the impossibility of finally resolving the conflict between poetry and prose, literature and critique, literary form and monstrosity, between human and divine expression.

WORKS CITED

- Barthes, Roland. “To Write: An Intransitive verb?” *The Rustle of Language*. Berkeley; Los Angeles, CA: University of California Press, 1989. 11–21.
- Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. New York, NY: Hill and Wang, 1998.
- Derrida, Jacques, and Derek Atridge. “This strange institution called literature. An interview with Jacques Derrida.” *Acts of literature*. Ed. Derek Atridge. London: Routledge, 1992. 33–75.
- Dunsmoor, Helena. “*El mono gramático*: entre lenguaje y cuerpo.” *Literatura Mexicana* 25.1 (2014): 79–102.
- Foucault, Michel. *The Use of Pleasure. The History of Sexuality. Vol.2*. New York, NY: Vintage Books, 1990.
- Gómez Arciénaga, Luis Alfonso. “De centauros, arqueros y otros esplendores metáforas de la modernidad en la obra ensayística de Octavio Paz.” *Zwischen dem Schreiben und der Kritik: Octavio Paz, die Moderne und der Essay*. Eds. Camilo de Valle Lattanzio and Wolfgang Müller-Funk. Wien: Praesens, 2018. 129–169.
- Heidegger, Martin: “Der Ursprung des Kunstwerks.” *Holzwege*. Frankfurt am Main: Klostermann, 2015. 1–74.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York, NY: Columbia University Press, 1984.
- Paz, Octavio. *The Monkey Grammarian*. New York, NY: Arcade, 1990.
- Paz, Octavio. *El mono gramático*. Barcelona: Planeta, 2016.
- Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- White, Hayden. “Writing in the Middle Voice.” *The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature, and Theory 1957–2007*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2010. 255–262.

¹¹ “Cada tentativa termina en lo mismo: ... Vamos de la búsqueda del sentido a su abolición para que surja una realidad que, a su vez, se disipa.” (Paz, *El mono* 117)

Besedilo, figura, monogram: Utelešenje Jaza v esejistični pisavi Octavia Paza in njegovem *El mono gramático*

Ključne besede: mehiška književnost / Paz, Octavio / literarne zvrsti / esej / esejističnost / askeza / monogram

S sklicevanjem na *El mono gramático* Octavia Paza, ki velja za eno najkompleksnejših del tega mehiškega Nobelovega nagrajenca iz leta 1990, načrtamo značilnosti »esejističnega« kot pristnega modernističnega načina pisanja. S tem ko uprizarja ambivalentne in nestabilne figure »esejističnega«, se delo izmika klasifikaciji ter na splošno opisuje namene oblikovanja, prav posebej pa daje estetsko obliko subjektu pisanja. Upanje na dosledno samooblikovanje poganja poglobljen metafizični ideal, ki pa se znova in znova razblinja. Prek lika hindujskega opičjega boga Hanumāna, opičjega slovničarja, se Octavio Paz sprehaja po tanki meji »pisanja samega sebe« med slikovnim in integralnim utelešenjem jaza ter razpadajočo analitično diskurzivnostjo. »Esejistično« se razkrije v etosu in estetiki prizadevanja, ki subjekt prisili h kompromisu, a ki zastane v neizpolnjenem stremljenju, za vedno uničeno in nepopolno. Procesualno se realizira kot askeza v intranzitivnem pisanju in opisuje samokritično in performativno besedilno prakso.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.134.2(720).09-4Paz O.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v46.i2.01>

“The Song of Melancholy” / “Only Fool! Only Poet!”—Nietzsche’s Philosophical Poetry

Elisabeth Flucher

University of Siegen, German Department, Hölderlinstr. 3, 57076 Siegen, Germany

<https://orcid.org/0000-0002-0879-4744>

elisabeth.flucher@uni-siegen.de

This article analyzes Nietzsche’s poem “The Song of Melancholy,” which later appeared in the Dionysus Dithyrambs under the title “Only Fool! Only Poet!”. While Nietzsche scholars have noted that Nietzsche outlines a new poetic program in this poem that valorizes the commonly devalued terms “lie” and “robbery,” the question of the poet’s relationship to truth remains controversial. Existing interpretations of the poem tend to read the phrase “only poet” as limiting and pejorative, excluding the poet from any pursuit of truth. The reason for this interpretation lies in the fact that, according to Nietzsche scholarship, truth (as absolute) was abolished in Nietzsche’s analysis of nihilism. A reference to truth (however complicated) is still present in the poem’s depiction of a new poetic program. This program, it is argued, not only integrates philosophical reflection into the new poetic program (thus transcending the alternative of poetry or philosophy), but also reevaluates animality and sexuality as conditions of philosophy and poetry. The poet’s treatment of melancholy in Nietzsche’s poem is anticipated by the type of melancholic fool in Shakespeare’s comedies, who overcomes his melancholy by singing and laughing. The relationship between philosophy and poetry is thus contextualized in the historical semantics of the fool and melancholy.

Keywords: literature and philosophy / German poetry / Nietzsche, Friedrich / melancholy / fool / laughter

Introduction: Nietzsche’s *Thus spoke Zarathustra* as philosophical poetry?

Nietzsche’s poetic oeuvre and the poetical quality of his “philosophical” work has increasingly received attention in Nietzsche scholarship in the past few years, particularly in its German-speaking branch (cf. Pelloni and Schiffermüller; Benne and Zittel; Grätz and Kaufmann;

König, *Zweite Autorschaft*).¹ This recent peak of attention put aside, a continuity of interest in the poetic and aesthetic dimensions of Nietzsche's works is of course to be noted, an interest, which has been reignited for the German-speaking scholarship in the 1990s (cf. Tebartz van Elst; Zittel, *Ästhetisches Kalkül*), being anticipated by traditions of deconstruction and rhetoric in France in the 1960s and 1970s and in the United States in the 1980s. Hence, however recent this "aesthetic turn" in Nietzsche scholarship may seem, a sensibility for Nietzsche's aesthetic ways of thinking dates well back to Heidegger, and even further to the turn of the twentieth century (cf. Flucher, *Philosophische Seiltänze* 301–313). While a certain blindness for its own history may be stated in recent Nietzsche scholarship, this shall not be the point of this paper. Rather, I am going to discuss one poem by Nietzsche that belongs to the context of the fourth book of *Thus spoke Zarathustra*, "Das Lied der Schwermut (The Song of Melancholy)," and which was later adapted for the *Dionysos-Dithyrambs* using the title "Nur Narr! Nur Dichter! (Only Fool! Only Poet!)" (cf. Groddeck, *Friedrich Nietzsche XVII–LVI*). While focusing on one poem in particular, I am going to keep the horizon of a general and systematic discussion of the relationship of philosophy and literature in mind (as exemplified in Gabriel and Schildknecht; Magnus, Stewar and Mileur; Schildknecht and Teichert; Faber and Naumann; Born and Zittel; Benne and Abbt; Sölch and Capelle).²

One recurring aspect of the debate on philosophy and literature is the question of hierarchy between the two fields. While theoretically, most researchers in Nietzsche scholarship agree that the hiatus between literature and philosophy should be put aside or overcome (or already has been overcome), this program has been surprisingly difficult to realize in praxis. Thus, although the ending of the literature-philosophy-divide has been proclaimed several times, their possible conciliation is still being discussed today. The goal of this paper is thus not to repeat these well-known proclamations, but rather to shed light on the innate paradoxicality and intricacy (and implicit elitism) of the question at

¹ Furthermore, an edited volume on this topic is being prepared at the moment by Mark-Georg Dehrmann and Christoph König, collecting essays which have been discussed at several meetings of the Peter Szondi-Kolleg from 2016–2019. The Friedrich Nietzsche Society (FNS) is dedicating this year's 28th annual conference to "Nietzsche and the Lyric," held from September 14–16, 2023, in Lausanne, claiming that the topic "remains rather unexplored in the English-speaking scholarship."

² Duhamel and van Gemert even use an adaptation of the title of Nietzsche's poem as their book title *Nur Narr? Nur Dichter?*.

hand, as well as to widen the discussion by opening it to a broader field of historical and cultural analysis, including a gender perspective.

Two rhetorical strategies and their respective semantical fields can be mapped out in the question of literature and philosophy: a rhetoric of divide, hierarchy, binarity, and subordination on the one hand, and a rhetoric of harmony, (re)conciliation, relatedness, equality and unity on the other hand. Instead of agreeing with one of these two sides, I will try to reconstruct Nietzsche's own positioning within this question. My argument will be that Nietzsche's poem is philosophical exactly in the sense that it implies a discussion of this abstract question, as well as providing an argument that leads to a non-conventional (and "non-propositional," cf. Gabriel) solution of said debate. Thus, instead of discussing this question in abstract terms, I will follow the line of thought presented in this particular poem (or rather, its two versions), contextualizing it within the texts that they make a part of (*Thus spoke Zarathustra* and *Dionysos-Dithyrambs*) as well as within historical discourses (with short references being made to the history of the fool, of melancholy, poetry, knowledge, and their respective entanglements). Thereby, I am going to "show" (rather implicitly) that taking the side of a particular text already frames and biases the discussion of literature and/or philosophy in a certain way—it makes a case for individual texts being more than instances or examples of theories. Thus, the question of *Thus spoke Zarathustra* being a case of poetic prose or philosophical poetry, shall not be answered in an either/or manner, as this would affirm their implied hierarchy. Rather, the mingling of philosophical and poetic styles, as exemplified in Nietzsche's texts, as I will argue, shall give his readers the chance to discover a multiplicity of modes of writing and thinking, which in return shall transform their (en)gendered ways of being and living (among the vast literature on philosophy as a life-form or life-style, cf. Hadot; Müller, *Nietzsche-Lexikon* 27–42).

"Only Fool"? (De)valuation of poets in the context of *Thus Spoke Zarathustra*

"The song of melancholy (Das Lied der Schwermuth)" is both the name of a chapter in *Za IV*³ and a song within this chapter, which is later adapted as "Only Fool! Only Poet!" in *DD*. This altered title draws on the famous finale of the poem, already present in its first

³ Standard references for Nietzsche's opus are used throughout the paper.

version: “Nur Narr! / Nur Dichter!” (*Za* IV 374) This poem in particular has received a lot of attention in Nietzsche scholarship and is one of the most discussed poems of *DD*, most likely because of its central topic, the alleged devaluation of poets and its inherent statement about the paradox and exclusive relation between the search for truth and poetry. In my reading, I will try to show that the poem does indeed not treat these two options as exclusive, but rather proposes a kind of (negative) dialectic.⁴

In the *Za*-version, the poem is presented by the magician, a figure which exclusively appears in the fourth part of *Za*. As this part is mainly construed as a parody on the first three parts (cf. Zittel, *Ästhetisches Kalkül* 41), the magician could be understood as a satiric version of the poet, a figure which is prominent in the second part of *Za*, where Zarathustra criticizes the lack of truthfulness and the will to deceive on the part of “the poet,” a term that refers to a generalized concept rather than to a singular person.⁵ These generalized types, the magician and the poet, among others, represent certain aspects and features of their kind, which are then scrutinized in Zarathustra’s speeches. Zarathustra’s famous critique of poets in the chapter “On the blessed isles (Auf den glückseligen Inseln)” relies on the concept of lie or falsehood: “Alles Unvergängliche—das ist nur ein Gleichniss! Und die Dichter lügen zuviel.” (*Za* II 110) More importantly, it rephrases a famous quote by Goethe, stating the opposite of the original verse (cf. Allemann 53; Zittel, *Ästhetisches Kalkül* 38; Flucher, *Philosophische Seiltänze* 79). It creates a connection between “Gleichniss” (which could be translated as “simile,” “parable,” “metaphor,” or “allegory”) and lie. Now, the transformed quote seems to state that what poets do is to produce “similes” and that these could be viewed as lies (cf. Schiffermüller 71). The quantifier “zuviel” (too much) then would qualify this statement, arguing that the relation between truth and lie is a *scale* rather than a logical alternative. But the word “Gleichniss” is also related to “das Unvergängliche,” which focuses another different aspect of poetic speech, namely the production of absolutes, or philosophical ideas (in a poor Platonist sense, which might defer from Plato’s own views).⁶

⁴ For the use of Adorno’s term of a “negative dialectic” in relation to Nietzsche’s *Za* see Zittel, *Ästhetisches Kalkül* 109.

⁵ However, similarities between the magician and Richard Wagner have been discussed in Nietzsche scholarship, providing Nietzsche’s relation to Wagner, as documented in several discussions of him in his unpublished notebooks and in letters, as interesting intertext. Cf. Himmelmann 42.

⁶ For a thorough discussion of Nietzsche’s reception of ancient philosophy see Müller, *Griechen*.

Thus, what is essentially at stake in Zarathustra's "scolding" of poets, is actually a critique of philosophy, at least a certain type or style of philosophy which produces "truths" rather than questions or demolishes them. Other aspects relevant to philosophy might be "search for truth," "will to truth," as well as an aphoristic tradition that represents a certain style of writing and thinking. While I cannot unfold these aspects here at length, I would just like to state that Nietzsche seems to affirm some of these ascriptions for his own writing, in order to strengthen the argument that his critique does not aim at rejecting "philosophy" in general, as the term is multi-faceted.

However, it appears that in Nietzsche scholarship so far it has not yet been pointed out that what is at stake in Zarathustra's critique of poetry, is actually a critique of (idealistic) philosophy. I would like to highlight this point, as it completely turns the discussion around. Now, it should be mentioned that Zarathustra never uses the term "philosophy" or "philosophers" while he does speak about "poets." However, he does use terms like "die freien Geister" or "die Wahrhaftigen" (cf. *Za* II 133), who represent a positive view on philosophers in the sense of "seekers of truth." His discussion of "scholars," "priests," "the virtuous," or "the conscientious" may be used as reference as well. These discursive prerequisites frame his discussion of "poetry and philosophy," and to read them in this way should be marked as a construction that the interpreter undertakes. With this being said, I would like to turn to a close reading of the poem.

In the poem's first strophe the lyrical "I" reflects on the memory of a past experience, in which he/she suffered from a thirst and longing for humidity, while being watched by the sun's mischievous glances (cf. Tönnies 63, who takes the sun beams' voice as the poem's point of view). This allegoric situation uses natural elements as metaphors for affective as well as philosophical states: the striving for humidity is actually a striving for consolation, while the suffering from the burning sun, the thirst and weariness it creates, are later on in the poem identified with the speaker's quest for truth. The burning sun is also associated with melancholy, as the "demon of the noon" is closely connected with the mid-day. However, most interpreters miss this association by instead connecting the evening with melancholy (cf. Grundlehner 191). Now, the situation in which a reflection of the past is possible, is one in which dew is falling from the sky—it is thus a situation in which the longing is relieved: "Bei abgehellter Luft, / Wenn schon des Thau's Tröstung / Zur Erde niederquillt." (*Za* IV 371) Its consolation is paralleled with "divine tears" ("himmlischen Thränen," *Za* IV 371) which imply a consolation

(and joy) to be found exactly in sadness. This, together with the topicality of weather (sunshine vs. dew/rain, cf. Greiner 128), marks the poem as a song on melancholy, as the title “Lied der Schwermuth” already implies. One problem with most interpretations of the poem is that they ignore this setting of remembrance and its implication of a situation which has been overcome by the poem’s persona, one that he/she is now able to distance him/herself from. And, as shall be explained in the course of this interpretation, the melancholic disposition of the poem’s speaker enables him/her to this kind of (self-)distancing.

A second problem in scholarly interpretations is the question, how the phrase “Nur Narr! Nur Dichter!” shall be read. It appears twice in the second strophe, the second time the word “nur” being highlighted: “Nur Narr! Nur Dichter!” (*Za* IV 372) The phrasing “only poet” seems to imply the inferiority of poets in relation to those who are seeking truth. Nietzsche puts this in a metaphor of courtship: “Der Wahrheit Freier? Du?—so höhnten sie—/ Nein! Nur ein Dichter!” (*Za* IV 371) The wooing of the “woman truth” implies the idea or hope that truth may soon be possessed in marriage. The semantic relation of truth and eros in other passages of *Za* as well as in other texts however makes it seem doubtful that woman or truth may ever be possessed or conquered (cf. Derrida). It rather seems that Nietzsche uses “woman” as a metaphor in order to highlight the ungraspable, unreachable nature of truth. The point of the erotic metaphor in the poem then is that truth is not to be possessed and that a person presenting himself as “Freier” (cf. Grimm ad Grimm 107; Sommer 662–663) of truth may well be scolded and laughed at. In this context the alternative between being a suitor of truth or being a poet appears in a different light, and being a poet may be the more truthful option here, as it renounces the entitlement of one who believes that he may bring truth into his possession. In the following lines of the second strophe, everything being said about poets seems to undergo a transvaluation, and the attributes which seem negative at first glance are to be affirmed:

Ein Thier, ein listiges, raubendes, schleichendes,
 Das lügen muss,
 Das wissentlich, willentlich lügen muss:
 Nach Beute lüstern,
 Bunt verlarvt,
 Sich selber Larve,
 Sich selbst zur Beute—
 Das—der Wahrheit Freier?
 Nein! Nur Narr! Nur Dichter! (*Za* IV 372)

The poet is portrayed here as predator, who is determined by a necessity to lie, but who is aware of this necessity (“Das wissentlich, willentlich lügen muss”). Thus, he is not in denial about his own nature and the conditions of his “animalic” existence (cf. Henne 37)—this is a counterpoint to idealistic theories of self-consciousness, which are based on a strong and anthropocentric view on self-consciousness. In contrast to idealistic theories, Zarathustra defends a reasoning of the body (cf. *Za* IV 39–41). The poet is acting deviously, but he is aware of his lies (cf. Reschke 198). He is deceiving and wearing masks, but eventually, he falls prey to his own mask play (“Sich selber Larve, / Sich selbst zur Beute”). This is an interesting twist of argument: the poet is attributed with a complex and reflexive self-relation, which marks him as highly self-conscious and brings him closer to a “philosophical” type, but what makes him actually philosophical, is his self-deception. There is a critique of reason at play here, which questions the lucidity of self-reflection and grounds it within a broader anthropology or rather bestiology and eventually even within a theory of life, which makes Nietzsche’s theory of reason compatible with posthumanist theories. This destructive self-relation (cf. Kommerell 485) which marks his reflexivity is then related to the “animalic” nature of the poet, which describes him as aggressor (cf. Kaiser 310). His predatory qualities are of importance in contrast to a counterposed naïve morality of victimhood represented in the lamb. In the poem, the lamb represents a part within the poet’s soul, which becomes prey to his own predatory and reflexive nature:

Oder, dem Adler gleich, der lange,
 Lange starr in Abgründe blickt,
 In seine Abgründe:—
 Oh wie sie sich hier hinab,
 Hinunter, hinein,
 In immer tiefere Tiefen ringeln!—
 Dann,
 Plötzlich, geraden Zugs,
 Gezückten Flugs,
 Auf Lämmer stossen. (*Za* IV 372-373)

Being drawn in by “his own abysses” and “staring” into them creates a kind of dizziness, as the abysses themselves start to move in circles in a downward spiral (“Oh wie sie sich hier hinab, / Hinunter, hinein, / In immer tiefere Tiefen ringeln”). This introspection is not contemplative, but rather existential and dangerous, as the predator-like subject is looking into the abyss of its own subjectivity, but then turning against

an objectified victim within itself. This predatory situation represents a complicated self-relation (relatable also to the term “Büßer des Geistes,” which is associated with poets, cf. *Za* II 166), which leads to a reevaluation of the relation of poets towards truth. In this step (in the fourth strophe of the poem) the poet’s self-consciousness is analyzed as self-reflexive in a destructive sense. This destruction is not only an inherent critique of philosophy, it also plays an important role in Zarathustra’s new view of poets, with their destructive self-relation being part of a productive recreation.

Another important step in the poem’s argument leading the way to a reevaluation of poets is to be found in its third strophe. Again, it is closely related with a philosophical framing of poetry. The strophe at first presents a dichotomy between an attitude which has already in the second strophe been characterized with the term “der Wahrheit Freier.” This binary relation between “truth” and “poetry” is now analyzed more closely. In a first step, the attribute “woers of truth” is rejected:

Das—der Wahrheit Freier?
 Nicht still, starr, glatt, kalt,
 Zum Bilde worden,
 Zur Gottes-Säule,
 Nicht aufgestellt vor Tempeln,
 Eines Gottes Thürwart:
 Nein! Feindselig solchen Wahrheits-Standbildern. (*Za* IV 372)

The characterization of the “wooer of truth” is phrased in negative terms. What is rejected is a static idea of truth and its archaic, religious veneration, a veritable idolatry of truth. The amalgamation of erotic and religious allusions is quite striking, echoing the semantics of wedding in *Za* III’s “The seven Seals” and its sexual undertones. What is at stake here, is an epistemological critique of literary expression and the question, what kind of ontology is implied in these expressions: does the literary expression contribute to a static view of “being” or does it embrace change and plurality? Already in *Za* II, in the chapter “On the blessed isles” the critique of poets is completed with a positive alternative: “Aber von Zeit und Werden sollen die besten Gleichnisse reden: ein Lob sollen sie sein und eine Rechtfertigung aller Vergänglichkeit!” (*Za* II 110) This program is of course contrary to a (static) veneration of (static) being. It rather postulates transience and moreover demands a way of speaking which justifies and praises this impermanence. Speaking in “comparisons” or “similes” is a characterization that is not limited to poetic speech, but to linguistic expression in general,

as established in *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (cf. *WL*; Naumann). A “philosophical” critique of language is thus the condition of a new poetic mode of expression, which would be able to “praise” fluid and transient becoming instead of static being. In the poem’s third strophe this program is expressed as follows:

In jeder Wildniss heimischer als vor Tempeln,
 Voll Katzen-Muthwillens,
 Durch jedes Fenster springend
 Husch! in jeden Zufall,
 Jedem Urwalde zuschnüffelnd,
 Süchtig-sehnsüchtig zuschnüffelnd,
 Dass du in Urwäldern
 Unter buntgefleckten Raubthieren
 Sündlich-gesund und bunt und schön liefest,
 Mit lüsternen Lefzen,
 Selig-höhnisch, selig-höllisch, selig-blutigierig,
 Raubend, schleichend, lügend liefest:—(*Za* IV 372)

This passage is not only an example of “allegory” or “Gleichnisrede” as programmatically established in the critique of poets, but also a stance in relation to the demanded accidental ontology: contingency is embraced in the allegory of the poet as panther. This is also exemplified or embodied in the emphasis on the panther’s movements, which is determined only by the “wantonness” of a cat (“Katzen-Muthwillen”). Its beauty and health are opposed to the sickness and fatigue of the lyrical “I” of the past when it was suffering from thirst and desiring consolation (cf. the last strophe of the poem). Here, on the contrary, the tropical topography is explicitly soliciting enjoyment. All of this may be viewed as a phantasy or utopia, as it is put in brackets and phrased in present participles or conditional sentences when describing the panther’s movement and thus closing the strophe in a conjunctive mode. The paradisaical topography is highlighted by a vocabulary of sensual experience, combining aesthetics and voluptuousness (marked as “sinful”): “Süchtig-sehnsüchtig zuschnüffelnd.” A similar act of “sleuthing” or “scenting” the air is present in “Among daughters of the desert” (cf. *Za* IV 379–380), the good or fresh air representing an atmosphere of free-spiritedness and freedom from constricting moral judgments (cf. Flucher, “Die Wüste” 225). A certain “desire” (“sehnsüchtig”) to loot, to sneak and to lie is attributed to the poet as predator, reframing these metaphorical concepts and integrating them into a new poetics. Nietzsche uses words with double meaning, which set a link between animalic behavior and an anthropomorphic

interpretation of these same activities. The word “lying” (“lügend”) however, stands out, as it is genuinely anthropomorphic and leads back to the philosophical question of truth and lie. It hints at the fact that the strophe is not actually about animals’ hunting behavior, but about something else. The word “desire” is important as it highlights again the fact that the idea of a new poet is utopian in nature and requires an attitude of embracing change, envisioning a future, and striving towards its realization: “Also / Adlerhaft, pantherhaft / Sind des Dichter Sehnsüchte.” (*Za* IV 373) The allegory is thus leading to a characterization of the poet (cf. Henne 309; Kaiser 317).

Remains the question, how this depiction of the poet is to be evaluated. Different levels of narrative voices are to be discerned and considered when interpreting the poem (cf. Zittel, “Wer also erzählt” 340–342). Focusing on the poem’s text only, we find a utopian vision of a new kind of poet who is described in comparisons with predatory animals (who are however loaded with mythological meaning, the panther being an attribute of Dionysos, Nietzsche’s god of poetry and (re)creation). We find a positive valuation of the poet, which is defended against the sun’s evil comments. However, if we look at the narrative framing of the poem in *Za* IV, we find that it is presented by the magician, a figure who is himself scolded by Zarathustra for his deception. This not only creates an interesting self-referentiality of the text producing a meta-commentary, but also questions the validity of the poem’s vision of a transvalued and thus new kind of poetics (cf. Dehrmann 457). Before dealing with this question, one last aspect of the poem’s stance should be added. The last strophe, most importantly its last four verses, have provoked most attention in interpreters’ discussions of the poem. However, most of them judge unanimously about the meaning of the poem’s final verses, overlooking the strophe’s complex tense construction:

So sank ich selber einstmals
 Aus meinem Wahrheits-Wahnsinne,
 Aus meinen Tages-Sehnsüchten,
 Des Tages müde, krank vom Lichte,
 —sank abwärts, abendwärts, schattenwärts:
 Von Einer Wahrheit
 Verbrannt und durstig:
 —gedenkst du noch, gedenkst du, heisses Herz,
 Wie da du durstetest?—
 Dass ich verbannt sei
 Von aller Wahrheit,
 Nur Narr!
 Nur Dichter! (*Za* IV 374)

The final strophe closes the temporal frame of memory that has been established in the first strophe (cf. König, *Zweite Autorschaft*, 187). All the feelings discussed in this strophe are thus remembered, situated in the past, and possibly *overcome* or, as the longing of the past I is described as sickly, it is likely that they are finally *healed* or at least, that the lyrical "I" has achieved some distance to its past. The past sickness is described again metaphorically as being "burnt" by truth, specifically by "one" truth, which can be read not as a single fact or assertion, but rather as truth's singularity: the one and only truth. The consequence seems to be that the lyrical "I" renounces truth altogether. This is indeed the case for the lyrical "I" of the past. However, this renunciation of truth is qualified in two ways: 1) The conclusion is presented as logically wrong. The past lyrical "I" is deducing from a negation of "one" truth the rejection of "all" truth, which is clearly an erroneous generalization. The possibility of "other" truths only seems logical. 2) The desire to be "banished" from/by truth altogether ("Dass ich verbannt sei / Von aller Wahrheit") can be explained as past desire and as reaction of despite and of affect. It is exactly this desire to be excluded from truth, which is characterized as symptom of a sickness ("Des Tages müde, krank vom Lichte"). Thus, it seems unlikely that the wish to be banned from truth should be the conclusion of the speaker, let alone, on a different level, of the poem. However, this is the conclusion that most interpreters draw (cf. Andreas-Salomé 202; Groddeck, "Die Wahrheit" 323; Grundlehner 198; Henne 309; Kaiser 321–322; Kast 396–397).

What about the poem's context in *Za IV*? The magician is presented as a figure who is himself deceiving and playing with masks. He does not seem to be a trustworthy "narrator" or someone who represents Zarathustra's own position, but then again, it is not clear that there is a consistent position to be defended. Rather there is a "labyrinthic" variety of positions that are being played out (cf. Zittel, "Wer also erzählt" 340). However, the magician's untruthful deception does not lie in his program of a poet as predator which is promoted in the poem, but rather in the atmosphere of nostalgia and remembrance it evokes. This evocation of past suffering revives and actualizes the suffering, and even worse, might affect the listeners (cf. Grundlehner 198, who describes the effect as "depression"). The affective quality of the poem is thus quite contrary to its actual message or meaning. Although this reception would be a misreading of the poem's sense, it might still be a powerful reading. It is this atmosphere then, which is criticized in the context of *Za IV*:

Also sang der Zauberer; und Alle, die beisammen waren, giengen gleich Vögeln unvermerkt in das Netz seiner listigen und schwermüthigen Wollust. Nur der Gewissenhafte des Geistes war nicht eingefangen: er nahm flugs dem Zauberer die Harfe weg und rief 'Luft! Lasst gute Luft herein! Lass Zarathustra herein! Du machst diese Höhle schwül und giftig, du schlimmer alter Zauberer!'" (*Za IV 375*)

This passage seems to confirm Zarathustra's supposed critique or scolding of poets, as it is the magician's song which creates critical suspicion here. However, the "conscientious of spirit" is also not speaking for Zarathustra or for the text, so his perspective should be interpreted with care. Nevertheless, his affinity to science makes him a reasonable reference point in this case. What he criticizes is the way the magician speaks about "truth." He not only seems to use the word in a misleading sense, he is also "making too much of a fuzz" about it:

Du verführst, du Falscher, Feiner, zu unbekanntem Begierden und Wildnissen. Und wehe, wenn Solche, wie du, von der Wahrheit Redens und Wesens machen! / Wehe allen freien Geistern, welche nicht vor solchen Zauberern auf der Hut sind! Dahin ist es mit ihrer Freiheit: du lehrst und lockst zurück in Gefängnisse. (*Za IV 375*)

This critique implies references to the song, to their pronounced "desires" and their exotic landscapes which are said to be "alluring." The main argument is that the song leads the way to a loss of freedom, while the "scrupulous of spirit" is a defender of "free spirits," as is Zarathustra. The glorification of poetry risks an uncritical veneration which produces not only a profound loss of intellectual truthfulness and freedom (a "sticky and heavy" atmosphere), it also spreads melancholy (cf. König, *Zweite Autorschaft*, 182).

The fool's mask play: Hiding or seeking melancholy

The magician's song is considered as deceiving by the "scrupulous of spirit" because it evokes melancholy without actually suffering from it. The actual deception of the magician is pretending to be melancholic and suffering from a lack of knowledge, or in the poem's terms from an "exclusion from truth." But this connection between truth and melancholy is quite demanding and has a long history, so a few words should be said about the tradition of erudition and melancholy, and its connection with the history of the fool. Melancholy and erudition are con-

nected at least since the Renaissance, when Ficino revived the antique concept of melancholy (cf. Klibansky, Panofsky and Saxl 161–165). In antiquity, melancholy referred to “black bile” and was used as a medical concept in the humoral pathology, in which context it also referred to a character type. It was already in antiquity linked with poets and philosophers, but the conception of the “genius” melancholic was finally established in the Renaissance. Burton's *The Anatomy of Melancholy* (1621) collects symptoms, treatments and other anecdotes, sources and general reflections in an encyclopedic manner and understands his book as therapy for melancholics, while he himself writes from the informed position of a melancholic (cf. Heusser 1). Writing and reading, especially overly studying, can thus be all reasons for melancholy, but they can serve as healing strategies as well. Now, the fool is also part of this history (cf. Schillinger), as satirical treatments of scholars have at least since early modern times used the fool as a way to demonstrate scholars' inadequacies in relation to society (cf. Košenina). This satirical treatment of scholars has a long tradition dating back to antiquity, for example in Aristophanes' “Clouds” (for a discussion of these references in *Za* cf. Flucher, *Philosophische Seiltänze* 128). The appearance of the fool in modern literature is thus dating back to a satirical tradition, in comedy and prose, which treats the scholar as fool.

Most influential for the dramatic staging of the fool in German literature of the early modern period as well as of the enlightenment and after that, in the nineteenth century, have been Shakespeare's plays (cf. Lande 17–37). For the discussion of Nietzsche's poem, it may be a useful reference, because Shakespeare's comedies endow a relation between the fool and melancholy which is illuminating for Nietzsche's own staging of a melancholic fool. There are a few of Shakespeare's plays in which fools are characterized as melancholics. One of them is *As You Like It*, in which there are two fools, one of them, Jacques, representing the melancholic who criticizes mankind for its madness (cf. Greiner 119). That the person accused of melancholy or folly is him/herself exposing society's own irrationality, is a commonplace in the history of melancholy and most famously exemplified in an anecdote on Democritus, whose fellow citizens are assigning Hippocrates to put him under examination because of his continuous laughter. It turns out, however, that Democritus has good reasons to laugh at society, and it is exactly his superior insight that made him mad (cf. Starobinski 165–167). It is important to consider that melancholy was already in antiquity considered a sickness of the body as well as of the mind (cf. Klibansky, Panofsky and Saxl 52–54), and is closely linked with gen-

eral madness. Shakespeare's Jacques is turned from melancholic to fool, thus satirizing the melancholic's disposition, but also transforming it to a kind of wisdom, which uses the pain or sadness and transforms it to laughter (cf. Greiner 123). The fool Feste in *Twelfth Night, or What You Will* is gaining superior insight because he is the only one who knows that he is playing a role (cf. Greiner 126). Thus, he is wearing masks, but is aware of these masks. This attitude creates a distance to the world, serenity, and inner freedom (cf. Greiner 127). Another common expression of a fool's coping with his melancholy is the singing of a song. The singing of a sad song creates again a freeing distance and gaiety (cf. Greiner 129, 135). All of these examples of fools in Shakespeare's dramas, not to mention Hamlet's famous example of a character turned to a fool out of wisdom (cf. Greiner 134), prefigure the fool's relation to both melancholy and truth in Nietzsche's "Song of Melancholy."

In Nietzsche's version, the magician is not characterized as sad or gay, nor is he wavering between both. His kind of melancholy is shaped by disgust and a deep feeling of senselessness, it is a nihilistic version of melancholy. This is interesting, because quite many interpreters read the magician's song as expression of a nihilist philosophy. What they mean by this is usually a loss of orientation after the "death of God," implying that no other ideal like truth, beauty or morality is able to replace God as absolute mark of reference. Accordingly, the wish to be expelled from truth as displayed in the song is interpreted as expression of nihilism (cf. Grundlehner 184–199). However, the situation is more complex. The magician is inspired by the "Spirit of Gravity (Geist der Schwere)," who is well established in the context of *Za* as Zarathustra's personal devil and counterpart. More precisely, the magician is "possessed" by the spirit of gravity: "Und schon [...] fällt mich mein schlimmer Trug- und Zaubergeist an, mein schwermüthiger Teufel, /—welcher diesem Zarathustra ein Widersacher ist aus dem Grunde: vergebte es ihm! Nun will er vor euch zaubern, er hat gerade seine Stunde; umsonst ringe ich mit diesem bösen Geiste." (*Za* IV 370) The magician's performance is thus actually an appearance of the spirit of gravity in disguise, just like Zarathustra is described as one of the masks of the same spirit. I would argue that this description does not withstand critique and is not in line with the rest as *Za*. However, it is true that Zarathustra himself is indeed depicted as someone who has to fight and overcome the spirit of gravity. In this way, the magician is mirroring Zarathustra (like the other higher men) in an interesting way, highlighting as well as satirizing and distorting some of his

traits. The magician, although being possessed by the spirit of gravity, is indeed a comedian who is aware of his mask play.⁷ He is a melancholic fool in the established Shakespearean tradition. However, Nietzsche's fool is not wise, but sly, and wants to deceive his audience. This implies that he himself is not fooled by the devil, he is only pretending to fall prey to melancholy and thus remains in a free state of mind. His comic distance is expressed in the metaphor of the mask, which is echoed in the song. Thus, the song describes the remembrance of a past state of melancholy and loss of sense, which both have been overcome by the lyrical "I".

The mask play of a new "predatory poet" as postulated in the poem becomes a metaphor of a free and independent state of mind. The intentional lying ("wissentlich, willentlich lügen," *Za* IV 371) and display of colorful masks ("Bunt verlarvt") are then part of a poetic program which aims for the speaker's moral independence, and for a diverse multiplicity of expressions: "Nur Bunt es redend, / Aus Narren-Larven bunt herausschreiend, / Herumsteigend auf lügnerischen Wort-Brücken, / Auf bunten Regenbogen, / Zwischen falschen Himmeln / Und falschen Erden, / Herumschweifend, herumschwebend." (*Za* IV 372) This is a poetic program which uses language's freedom to express "lies" and thereby opens unlimited possibilities of imagining different realities. What is rejected then is a limitation of poetry to mimesis in a Platonic sense. It allows poetry to go beyond moral judgment and enables the speaker/writer/performer to try and explore different realities without being bound by them personally and morally. So, what is at stake here, is actually poetry's autonomy and freedom of expression; a freedom that appears to be "predatory" or "evil" from a certain (moralistic) perspective. Poetry's autonomy and its potential of self-reflexive thought (cf. Kommerell 485) make it a kind of philosophical undertaking (cf. Stegmaier), not philosophy's rival (cf. Pütz 50).

Final note: Gender crossing

So far, the aspect of gender has not been considered in the argumentation at hand. However, it is important to note that the magician has two appearances in *Za* IV, and that his other song ("The Magician," *Za* IV 313–317) is also present in the version of the *Dionysos-Dithyrambs*

⁷ Diderot's *Paradoxe sur le comédien* would make an interesting reference for this discussion, cf. Benne and Abbt 65–71.

(*DD* 398–401). In the second version of the poem, the speaker of the song becomes Ariadne, addressing Dionysos (“Ariadne’s Lament,” “Die Klage der Ariadne”). We thus witness a transformation of gender between the first and second version of the song. It is notable that also in “The Song of Melancholy” the question of gender is addressed, as the appearance of the spirit of gravity in the introduction to the poem is discussed under the question of its gender manifestation: “[E]s gelüstet ihn, nackt zu kommen, ob männlich, ob weiblich, noch weiss ich’s nicht.” (*Za* IV 370) There is a lack of determination concerning the gender of the spirit of gravity, which is quite peculiar, because why would a “spirit” need a sexual identity? First of all, Nietzsche highlights the animalic aspects in this chapter and gives them a substantial role in his poetic program (the poet as predator). Secondly, there is a gender metaphor in the background, which construes truth as woman, the seeker of truth as suitor/wooer. Now, in the poem it is exactly this kind of relation to truth, which is repudiated. So, it would follow that the proposition of a new relationship with truth and a different conception of truth would have effects on their gender manifestation as well (on the general concept of gender transformation in Nietzsche see Oppel). In that respect it is striking that in “Ariadne’s Lament,” instead of truth we find Dionysos’ labyrinthian wisdom, instead of a male wooer of truth we find Ariadne who is left behind by her lover Dionysos for good. The marriage or union with the lover which is still sought in “The Song of Melancholy” has become impossible in “Ariadne’s Lament.” Thus, “Ariadne’s Lament” presents the case of a female melancholic lover, whose love is actually lost and who needs to overcome her melancholy. In “The Song of Melancholy,” “Only Fool! Only Poet!” the suitor of truth is disappointed, but his rejection is less extreme, less existential. He might still have hope to find truth, although a close examination of the poem allows to conclude that he has reached a wiser standpoint. In “Ariadne’s Lament” however, this conclusion is much clearer, the case for an overcoming of melancholy much stronger. While in the *Zarathustra*-version this is expressed by the context of the song, by the scolding of the magician by Zarathustra (cf. *Za* IV 317), and by the overall impression that the magician might be an “imposter,” this is expressed in “Ariadne’s Lament” in the version of the *Dionysos-Dithyramb*s by Dionysos’ answer to Ariadne (cf. *DD* 401), commenting on her lamentation (cf. König, “Ich bin dein Labyrinth”) and reminding her of her autonomy.

The instance of gender crossing exemplified in “The Magician” and “Ariadne’s Lament” (cf. Krell 19–22) is also relevant for “The Song of

Melancholy” as the magician can wear many masks and is speculating about the spirit of gravity’s sex when he/she appears “naked.” This dialectic of nakedness and mask, or essence and appearance, reflects the magician’s own mask play as well as the mask play that he demands of the predatory poet and the mask play he suspects Zarathustra to be playing. These mark at least four instances of mask play, which complicate the chapter’s structure. The magician, however, strives to exhibit the spirit of gravity during his performance in his nakedness, thus also exposing his/her sexual identity: “[H]ört nun und seht, ihr höheren Menschen, welcher Teufel, ob Mann, ob Weib, dieser Geist der Abend-Schweremuth ist!” (*Za* IV 371) Thus, in the mask play, with a maximum of deceit and comedian’s distance, some kind of essence is supposed to be appearing. The magician hints at the solution of this question, but it remains an unsolvable riddle. What is hinted at then, may be a radically new conception of truth.

WORKS CITED

- Allemann, Beda. “Nietzsche und die Dichtung.” *Nietzsche. Werk und Wirkungen*. Ed. Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1974. 45–64.
- Andreas-Salomé, Lou. *Friedrich Nietzsche in seinen Werken*. Ed. Thomas Pfeiffer. Frankfurt am Main: Insel, 1983.
- Benne, Christian, and Christine Abbt. *Mit Texten denken. Eine Literatur-Philosophie*. Wien: Passagen Verlag, 2021.
- Benne, Christian, and Claus Zittel, eds. *Nietzsche und die Lyrik. Ein Kompendium*. Stuttgart: Metzler, 2017.
- Born, Marcus Andreas, and Claus Zittel, eds. *Literarische Denkformen*. Paderborn: Fink; Brill, 2018.
- Dehrmann, Mark-Georg. *Studierte Dichter. Zum Spannungsverhältnis von Dichtung und philologisch-historischen Wissenschaften im 19. Jahrhundert*. Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2015.
- Derrida, Jacques. *Éperons. Les styles de Nietzsche*. Paris: Flammarion, 1978.
- Duhamel, Roland, and Guillaume van Gemert, eds. *Nur Narr? Nur Dichter? Über die Beziehungen von Literatur und Philosophie*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2008.
- Faber, Richard, and Barbara Naumann, eds. *Literarische Philosophie—philosophische Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- Flucher, Elisabeth. *Philosophische Seiltänze. Zur poetischen Argumentation in Nietzsches “Also sprach Zarathustra”*. Paderborn: Fink; Brill, 2022.
- Flucher, Elisabeth. “‘Die Wüste wächst’—Deutung und Montage eines Nietzsche-Zitats bei Heidegger, Jünger und Benn.” *Benn-Forum. Beiträge zur literarischen Moderne* 7 (2020–2021): 207–234.
- Gabriel, Gottfried. “Literarische Form und nicht-propositionale Erkenntnis in der Philosophie.” *Literarische Formen der Philosophie*. Eds. Gottfried Gabriel and Christiane Schildknecht. Stuttgart: Metzler, 1990. 1–25.

- Gabriel, Gottfried, and Christiane Schildknecht, eds. *Literarische Formen der Philosophie*. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Grätz, Katharina, and Sebastian Kaufmann, eds. *Nietzsche als Dichter. Lyrik—Poetologie—Rezeption*. Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2017.
- Greiner, Norbert. "Melancholische Wege zur Heiterkeit. Shakespeares Narren im zeitgenössischen Kontext." *Melancholie und Heiterkeit*. Ed. Dieter Borchmeyer. Heidelberg: Winter, 2007. 107–140.
- Grimm, Jacob, and Wilhelm Grimm. *Deutsches Wörterbuch. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities*. January 2023. Access 1 February 2023. <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>>.
- Groddeck, Wolfram. "Die Wahrheit im Dithyrambus. Zu Nietzsches 'Dionysos-Dithyramben'." *Nietzsche und die Lyrik. Ein Kompendium*. Eds. Christian Benne and Claus Zittel. Stuttgart: Metzler, 2017. 317–330.
- Groddeck, Wolfram. *Friedrich Nietzsche. 'Dionysos-Dithyramben'*. 2 vol. Berlin; New York, NY: De Gruyter, 1991.
- Grundlehner, Philip. *The poetry of Friedrich Nietzsche*. Oxford; New York, NY: Oxford University Press, 1986.
- Hadot, Pierre. *Philosophie als Lebensform. Antike und moderne Exerzitien der Weisheit*. 3rd edition. Transl. Ilsetraut Hadot and Christiane Marsch. Frankfurt am Main: Fischer, 2011.
- Henne, Helmut. *Sprachliche Spur der Moderne. In Gedichten um 1900: Nietzsche, Holz, George, Rilke, Morgenstern*. Berlin; New York, NY: De Gruyter, 2010.
- Heusser, Martin. *The Gilded Pill: A Study of the Reader-Writer Relationship in Robert Burton's Anatomy of Melancholy*. Tübingen: Stauffenburg, 1987.
- Himmelfmann, Beatrix. "Zarathustras Weg." *Friedrich Nietzsche. Also sprach Zarathustra*. Ed. Volker Gerhardt. Berlin: Akademie Verlag, 2000. 17–46.
- Kaiser, Gerhard. *Augenblicke deutscher Lyrik. Gedichte von Martin Luther bis Paul Celan interpretiert durch Gerhard Kaiser*. Frankfurt am Main: Insel, 1987.
- Kast, Christina. "'Nur Narr! Nur Dichter!' Nietzsches Versuch einer Neubegründung der Philosophie in der Dichtung." *Nietzsche als Dichter. Lyrik—Poetologie—Rezeption*. Eds. Katharina Grätz and Sebastian Kaufmann. Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2017. 377–400.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky, and Fritz Saxl. *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Transl. Christa Buschendorf. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- König, Christoph. *Zweite Autorschaft. Philologie, Poesie und Philosophie in Friedrich Nietzsches "Also sprach Zarathustra" und "Dionysos-Dithyramben"*. Göttingen: Wallstein, 2021.
- König, Christoph. "'Ich bin dein Labyrinth...'. Zur poetischen Klugheit in Nietzsches 'Dionysos-Dithyramben'." *Nietzsche und die Lyrik. Ein Kompendium*. Eds. Christian Benne and Claus Zittel. Stuttgart: Metzler, 2017. 331–349.
- Kommerell, Max. *Gedanken über Gedichte*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1943.
- Košeniina, Alexander. *Der gelehrte Narr. Gelehrten satire seit der Aufklärung*. Göttingen: Wallstein, 2003.
- Krell, David Farrell. *Postponements: Woman, Sensuality, and Death in Nietzsche*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1986.
- Lande, Joel B. *Persistence of Folly: On the Origins of German Dramatic Literature*. Ithaca, NY; London: Cornell University Press, 2018.
- Magnus, Bernd, Stanley Stuart, and Jean-Pierre Mileur. *Nietzsche's case: Philosophy as literature*. New York, NY: Routledge, 1993.
- Müller, Enrico. *Nietzsche-Lexikon*. Paderborn: utb; Fink; Brill, 2020.

- Müller, Enrico. *Die Griechen im Denken Nietzsches*. Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2005.
- Naumann, Barbara. "Nietzsches Sprache 'Aus der Natur'. Ansätze zu einer Sprachtheorie in den frühen Schriften und ihre metaphorische Einlösung in 'Also sprach Zarathustra'." *Nietzsche-Studien* 14 (1985): 126–163.
- Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra [Za]. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Eds. Giorgio Colli and Mazzino Montinari. Vol. 4. München: dtv, 1980 [KSA].
- Nietzsche, Friedrich. *Dionysos-Dithyramben [DD]. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Eds. Giorgio Colli and Mazzino Montinari. Vol. 6. München: dtv, 1980 [KSA]. 375–411.
- Nietzsche, Friedrich. *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne [WL]. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Eds. Giorgio Colli and Mazzino Montinari. Vol. 1. München: dtv, 1980 [KSA]. 873–890.
- Oppel, Frances Nesbitt. *Nietzsche on Gender: Beyond Man and Woman*. Charlottesville, VA; London: University of Virginia Press, 2005.
- Pelloni, Gabriella, and Isolde Schiffermüller, eds. *Pathos, Parodie, Kryptomnesie. Das Gedächtnis der Literatur in Nietzsches "Also sprach Zarathustra"*. Heidelberg: Winter, 2015.
- Pütz, Peter. *Friedrich Nietzsche*. Stuttgart: Metzler, 1967.
- Reschke, Renate. "Was interessiert Dichter die Wahrheit... Zu m Aphorismus 84 der 'Fröhlichen Wissenschaft' und seinen Kontexten." *Nietzsche zwischen Philosophie und Literatur. Von der "Fröhlichen Wissenschaft" zu "Also sprach Zarathustra"*. Eds. Katharina Grätz and Sebastian Kaufmann. Heidelberg: Winter, 2016. 179–198.
- Schiffermüller, Isolde. "Die Lieder des alten Zauberers. Zu Nietzsches Selbstparodie im 'Zarathustra'." *Pathos, Parodie, Kryptomnesie. Das Gedächtnis der Literatur in Nietzsches "Also sprach Zarathustra"*. Eds. Gabriella Pelloni and Isolde Schiffermüller. Heidelberg: Winter, 2015. 67–96.
- Schildknecht, Christiane, and Dieter Teichert, eds. *Philosophie in Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Schillinger, Jean, ed. *Der Narr in der deutschen Literatur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Kolloquium in Nancy (13.-14. März 2008)*. Bern: Peter Lang, 2009.
- Sölch, Dennis, and Birgit Capelle, eds. *Literarische Philosophie—Philosophische Literatur. Formen des Philosophierens von Platon bis Heidegger*. Baden-Baden: Alber, 2022.
- Sommer, Andreas Urs. *Kommentar zu Nietzsches "Der Antichrist," "Ecce Homo," "Dionysos-Dithyramben," "Nietzsche contra Wagner"*. *Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken*. Ed. Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Vol. 6.2. Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2013.
- Starobinski, Jean. *L'encre de la mélancolie*. Paris: Éditions du Seuil, 2012.
- Stegmaier, Werner. *Nietzsches Befreiung der Philosophie. Kontextuelle Interpretation des V. Buchs der "Fröhlichen Wissenschaft"*. Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2012.
- Tebartz van Elst, Anne. *Ästhetik der Metapher. Zum Streit zwischen Philosophie und Rhetorik bei Friedrich Nietzsche*. Freiburg im Breisgau; München: Alber, 1994.
- Tönnies, Ferdinand. *Der Nietzsche-Kultus. Eine Kritik*. Ed. Günther Rudolph. Berlin: Akademie-Verlag, 1990.
- Zittel, Claus. "Wer also erzählt Nietzsches 'Zarathustra'?" *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 95.3 (2021): 327–351.
- Zittel, Claus. *Das ästhetische Kalkül von Friedrich Nietzsches "Also sprach Zarathustra"*. 2nd edition. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.

»Pesem melanholiije«, »Samo norec! Samo pesnik!« – Nietzschejeva filozofska poezija

Ključne besede: literatura in filozofija / nemška poezija / Nietzsche, Friedrich / melanholiija / bedak / smeh

Članek analizira Nietzschejevo »Pesem melanholiije«, ki se je pozneje pojavila v *Dionizovih ditirambih* naslovljena »Samo norec! Samo pesnik!«. Če so raziskovalci Nietzscheja ugotovili, da pesnik v tej pesmi zasnuje nov pesniški program, ki prevrednoti običajno razvrednotena pojma »laži« in »kraje«, pa ostaja vprašanje pesnikovega odnosa do resnice neodgovorjeno. Obstoječe interpretacije zveze »samo pesnik« se nagibajo k omejevalnemu in ponižujočemu pomenu, ki naj bi ga imela v tej pesmi, s čimer pesniku odrečejo možnost stremljenja po resnici. Razlog za to interpretacijo je po mnenju njegovih proučevalcev v dejstvu, da je Nietzsche resnico (kot absolutum) v analizi nihilizma ukinil. Vendar pa je (kakorkoli že zapleteno) raziskovanje resnice še vedno prisotno v načinu, kako pesem upodablja nov pesniški program. V članku torej zagovarjam tezo, da ta program ne le vključuje filozofsko refleksijo (in tako preseže izbiro med poezijo in filozofijo), ampak tudi na novo ovrednoti živalskost in spolnost kot pogoja filozofije in poezije. Pesnikovo ukvarjanje z melanholiijo izhaja iz lika melanholičnega norca iz Shakespearovih komedij, ki lastno melanholiijo premaguje s petjem in smehom. Razmerje med filozofijo in poezijo je tako kontekstualizirano znotraj zgodovinskih pomenov norca in melanholiije.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.112.2.09-1Nietzsche F.:1

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v46.i2.02>

Painting and Ontology: D. H. Lawrence as an Art Historian

Milovan Novaković

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

<https://orcid.org/0000-0003-4670-847X>

milovannvkvc@gmail.com

More than any other twentieth-century writer, D. H. Lawrence developed a profound understanding of painting and evaluated this art form through the prism of his idiosyncratic ontological scheme. In allegiance to his polaristic philosophy, in which everything is created by the opposition of static and dynamic, mind and body, optical and tactile, "Will-to-Motion" and "Will-to-Inertia," light and darkness, Lawrence conceived the history of visual arts as a mirror of this universal opposition of ultimate metaphysical forces. Despite his general view that Western art was entirely under the dominion of idea, mind, and light, Lawrence pointed to several examples in which dark, bodily, and haptic experiences were processed pictorially. This essay intends to introduce Lawrence as an art historian who understood works of art and art historical periods as constituted out of a never-ending power struggle between the corporeal and the spiritual, and who always sought and called for their reconciliation and balance in his literature.

Keywords: philosophy of culture / literature and painting / English literature / D. H. Lawrence / ontological polarity / Cézanne, Paul / Riegl, Alois / Wölfflin, Heinrich

For D. H. Lawrence, the writer who auscultated with subtle sensitivity a dim pre-conscious and pre-mental throbbing, images were a form of the expression of the deepest physical and intuitive experiences upon which verbal statements could not cast light. Our initial contact with the world is through images that, held intact by intellectual consciousness of sharp contours, clear-cut shapes, and objective representations, address our most primal feelings: they "fulfill a certain state of feeling-awareness" (Lawrence, *Apocalypse* 91) and evoke the abyssal vibrations of physical knowledge. The paintings are perhaps the only images, in times when imaginative thinking is suppressed by cogitation and utilitarian reason, that still can "arouse the deep emotional self, and the dynamic self, beyond comprehension" (49).

This is the reason why Lawrence, throughout his life, had a consistent “blood-relationship” with the painting: the strong affinity towards pictorial art is traceable in most of his writings, while his alertness to visual phenomena, attentive perception, and penetrating intuition reveal a writer who possessed, as it were, the painter’s eye. Although allusions to actual and fictive artworks and artists often complement his narratives, for this writer painting was less a means to supplement or enrich a narrative than a distinct creative activity that must always articulate “the background or structural skeleton of some theory of being, some metaphysics” (Lawrence, *Study* 87). With a deeply ingrained aversion to an aesthetic attitude of detachment and disinterest and obstinately faithful to his *art for my sake* credo (Lawrence, *Letters I* 491), Lawrence always looked at painting through the lens of his peculiar metaphysical outlook. For this philosophically minded *littérateur*, who did not shrink away from plunging into the depths of speculative thought, the history of painting was charged with the same aporias that at all times occupied and defined metaphysical reflection.

Thus, his view of painting, like his notion of literature, is inextricable from his general ontological attitude. While Lawrence thought that the philosophical beliefs of a writer must not be explicitly enunciated in their “art-speech,” he still overtly developed his doctrine and expressed his worldview—one might even say his cosmology—not just in his philosophical treatises but also in his novels and poems. Yet the intricate *Seinstheorie* of this writer—that often oddly veers into mythic, religious, pantheistic and animistic ideas, thereby deviating from the systematic academic philosophy—is not easy to untangle, even though a set of *idées fixes* looms throughout his writing and sets a foundation for his peculiar metaphysical constructions.

The vision of human beings in the modern industrial world as mechanized and automatized creatures devoid of feelings, passions, physical touch, and sexuality, as egoistic monads fatally deprived of warm-hearted connection with each other and natural and cosmic forces, induced Lawrence to relentlessly dissect and expose, as he saw them, the harmful ideas in which modern society had indulged. Through a piercing analysis that goes to the very nucleus of Western civilization, Lawrence decided that the root of all evil was the disastrous idealist conception inaugurated by Plato that reduced the whole universe to mental formulas and cerebral clichés. “We insist over and over again,” he gravely warned,

on what we know from one mere centre of ourselves, the mental centre. We insist that we are essentially spirit, that we are ideal beings, conscious personalities, mental creatures. As far as ever possible we have resisted the independence

of the great affective centres. We have struggled for some thousands of years, not only to get our passions under control, but absolutely to eliminate certain passions, and to give all passions an ideal nature. (Lawrence, *Reflections* 130)

Hence Lawrence repeatedly urged the reinstatement, or more precisely, the rehabilitation of the reality of physical existence and a balanced relationship between the corporeal and the spiritual. He pointed out that apart from mental knowledge that scans things in their sharp isolation and separation, reducing the inexhaustible abundance of rapport to the trifling and dry subject-object relation, there is also the type of knowledge whereby man intuitively experiences beings and things in their emotional unity and togetherness and thus connects with the entire universe. Lawrence emphasized the difference between what he called “blood,” “primal,” or “physical consciousness” operating in the unfathomable and inexhaustible depths of visceral, bodily, tactile sensuality and sexual experience, and “mental consciousness,” that, depending on “the eye as its source or connector” (Lawrence, *Letters II* 470), abstracts realities and reduces them to bloodless ideas, representations, and mental images. Considering modernity as irreparably corrupted by the harmful activities of reason and spirit, Lawrence tried to restore the “blood-knowledge”—the only mode of apprehension that makes possible “a subtle, perfected relationship between me and the entire universe that surrounds me” (Lawrence, *Study* 150). Moreover, he recognized this “quick,” deeply emotional, sanguineous relationship in the dynamic structure underlying the whole universe: the cosmos consists of an eternally changing and living bloodstream of many distinct yet mutually influencing vital and active flows, of which human being is just one particular instance. For the world, as Lawrence elsewhere spelled out, is “a great complex activity of things existing and moving and having effect” (Lawrence, *Apocalypse* 95), and “each thing, living or unliving, streams in its own odd, intertwining flux” (Lawrence, *Study* 147).

Despite the frequent critical placement of Lawrence, due to his emphasis on the intimate, interpenetrating relation between all existents, among the nineteenth-century thinkers who conceived beings and objects as attributes of an all-unifying, undifferentiated substantial force, he broke with such monistic conceptions at a young age, endorsing heterogeneity and distinctness as necessary principles of universal activity. He wove into his ontological system the “inexorable law of life,” according to which each entity is a unique, incomparable, self-realized whole, yet maintaining its integrity and unity only through interaction with other entities to which it transmits its force and by

which it is likewise affected (Lawrence, *Reflections* 358). In such an unusual scheme that combines two opposite metaphysical conceptions—static and dynamic, absolutist and relativistic, homeostatic and allostatic—there is at play, at the same time, a stubborn subsistence, the self-conservation of an entity in its realized integrity—its impenetrable being—and the inexorable craving of that entity to expand and outpour itself and establish a responsive contact with other entities and the entire universe. “Everything that exists, even a stone,” declared Lawrence, “has two sides to its nature. It fiercely maintains its own individuality, its own solidity. And it reaches forth from itself in the subtlest flow of desire” (343).

Since everything consolidates, condenses, and realizes itself only through intense relationship and in mutuality with other things, Lawrence turned to a notion that can be traced back to the pre-Socratic sages and later became a buzzword among numerous thinkers employed to emphasize the contrasting structure of the material world: *polarization*. According to this law of dual attraction and repulsion, “the individual is never purely a thing-by-himself” and “cannot exist except in a polarized relation to the external universe,” since life, as Lawrence said, “is one long, blind effort at an established polarity with the outer universe, human and non-human” (Lawrence, *Psychoanalysis* 39, 41).

Among all types of entities and in all domains of experience, Lawrence recognized this concerted action of obstinate singularity and fluctuating relativity—expressed in terms of the polarity of centrifugal and centripetal movement, expansion and contraction, self-maintenance and self-giving—as the fundamental principle of cosmic functioning. To describe this dynamic duality, he resorted, on different occasions, to antonyms such as Law and Love, Will-to-Inertia and Will-to-Motion, voluntary and sympathetic, flesh and spirit, physical and mental, darkness and light, South and North, etc. The preponderance of one of the opposing terms inevitably leads to discordance and decomposition: remaining locked or nestled in the cocoon of one’s own voluntary, all too isolated self, leads to stagnation and putrefaction, while excessive flowing out of oneself and sympathetic interfusion with otherness bring about irreversible dissolution and demise. The reasons for Lawrence’s vehement resistance to Christianity lay precisely in the belief that due to the yearning to merge into other beings—which means to submit oneself to the notion of sacrificial, spiritual love—each pristine, wholesome individual loses its incomparable integrity and ceases to exist. On the other hand, a self-devouring wallowing in immutability, as a process of slow but inevitable destruction of life, encouraged Lawrence to see

the creative flow, transformation, and never-ending renewal as a crowning existential principle. Between these two ultimate tendencies—involution and evolution, solipsistic and participative—a balance must be established leading to a blissful and pure state wherein each entity, living or non-living, simultaneously pulsates in its singleness and opens itself up, realizing its unicity in contact with other things and the whole environment. In a polarized relationship of entities, simultaneously joining and sundering from each other, in this “mutual unison in separateness” (Lawrence, *Women* 264), one can find the basis of Laurentian ontology. Birkin’s appeal to Ursula in *Women in Love* illuminates Lawrence’s idea of polarized balance, his *discordia concors*: “What I want is a strange conjunction with you [...] not meeting and mingling [...] but an equilibrium, a pure balance of two single beings.” (148)

For Lawrence, the history of civilization conforms to this polar scheme: there are periods when stagnation and torpor reign, when everything falls into sameness and stability, locking itself into unbreakable self-contentedness, and periods when the human beings expand and unfold, unselfishly exchanging their energy with other living and non-living entities. Ideally, there are occasional moments when those opposing tendencies effectuate a dynamic, polarized harmony. The history of painting—which, to Lawrence, always echoes the broader spiritual situation—is also marked by this ontological polarity.

In *Study of Thomas Hardy*, his *confessio fidei* and the first composition containing theoretical considerations of the correlation between metaphysics and painting, Lawrence describes two underlying forces that “cause the whole of life, from the ebb and flow of a wave, to the stable equilibrium of the whole universe” (Lawrence, *Study* 55) and calls them Will-to-Inertia and Will-to-Motion: the first he identifies with the (female) principle of withdrawal, self-maintenance, and immanence; the second with the (masculine) principle of unfoldment, growth, and transcendence. When converted into the language of art, the two wills correspond to the tendency of particular artistic periods or styles to be either closed in a static and fixed form or to be opened out in a dynamic and protean relation. Convinced that medieval art in its motionless, stable, and bounded figures reflected the theological doctrine of the all-encompassing, sempiternal God, Lawrence wrote that the architecture of the period was marked by “utter stability, of movement resolved and centralized [...] that has no relationship with any other form, that admits the existence of no other form, but is conclusive, propounding in its sum the One Being of All” (61). Tightly enclosed individual shapes distinguish medieval artistic expression as

a whole, so the movement embodied in the architecture and painting was centripetal, immuring every figure or object in their uncomfortable outlines: “The Cathedrals, Fra Angelico, frighten us or bore us with their final annunciation of centrality and stability. We want to escape.” (65) If in the Middle Ages there was a prevalence of the Will-to-Inertia, imposing a static, rigid appearance on artistic form, then in the Renaissance, the centrifugal principle was shattered and alleviated by the burst of “relative movement [...] movement driving the object” (62), and through the balance of the two tendencies a perfect and complete expression was temporarily realized. A particular instance of such viable synthesis of passive and active forces was the work of Sandro Botticelli, in whose paintings the inflexible compositional armature was broken and polarized with pulsating and rhythmic elements. Describing *Primavera*, Lawrence emphasized how around the female figure who “stands there [...] as the naked, almost unwilling pivot, as the keystone which endured all thrust and remained static,” still transpire vibrant motions—“living, joyful forces” opposed to the general steadiness (65).

Yet shortly after Botticelli, the dynamic relatedness of loose flowing and static firmness begins to be disrupted, and due to the pendulum swinging towards the Will-to-Motion, painting increasingly retreats from objective density and formal integrity: “Ever there is more and more vibration, movement, and less and less stability, centralization.” (Lawrence, *Study* 64) The waning of the centripetal force, the female principle associated with immanence and enstatic compactness, is caused by the unbridled and insatiable male urge towards transcendence and ecstasy, by the unrestrained activity of the mind. The Will-to-Inertia, due to which man intuitively and sensually feels each entity as a real and resistant mass, was substituted by the Will-to-Motion, with such an effect on human beings that, having lost the immediate contact with tangible substances and physical experience, they begin to perceive realities visually and cerebrally, in clear consciousness, transforming them into disembodied mental representations. If the medieval painting, therefore, was based on sharply defined contours indicating the palpable qualities of the depicted figures, then the Renaissance, breaking the density and solidity of circumscribed forms, started to appreciate only their observable, untouchable traits. According to Lawrence, this shift was the natural outcome of the growing ascendancy of the rational and subjective mind, which does not meet things in blood-intimacy but as cold and distant visual representations arbitrarily worked out and combined in the brain. Hence, in painting after

the Renaissance, shapes were either devitalized and geometricized, wedged in strictly linear perspective constructions, as in Raphael and all later so-called classical artists, or disintegrated and sacrificed to the all-pervading ripples of optical light-and-shadow, as in Correggio and all the subsequent “luminous” painters. In both instances, pictorial art relied upon an ocular way of attending to the world and experiencing reality as a remote panorama, thereby neglecting all the bulbous and physical attributes that stir the sense of touch.

The history of painting in Europe reflected this shift in the human psyche when it ceased to feel things through the sense of touch and began to contemplate appearances through the sense of sight. With a growing accent on optical qualities, fluidity, and interweaving of forms, in post-Renaissance art, physicality and solidity gradually etherized and dispersed. Characteristically, Lawrence clarified that:

Since the Renaissance there has been the striving for the Light, and the escape from the Flesh, from the Body, the Object [...]. In painting, the Spirit, the Word, the Love [...] has appeared as light [...]. It is light, actual sunlight or the luminous quality of day, which has infused more and more into the defined body, fusing away the outline, absolving the concrete reality, making a marriage, an embrace between the two things, light and object. (Lawrence, *Study* 78)

At the same time, “the old desire, for movement about a centre of rest, for stability, is gone, and in its place rises the desire for pure ambience, pure spirit of change, free from all laws and conditions of being” (79). Painting then started to deal with pure forms and colors and by their interplay objects were melted into smooth, optical images, relieved of their opaque qualities. Indeed, after the invention of central and aerial perspective, artists usually strived to subordinate distinct figural values to the homogeneity of the overall composition. The stability, delineation, and palpability of definite objects thawed into a uniform visual whole. As soon as the inert, deep-glowing essence of touchable things ceased to be depicted, and everything merged into a pictorial totality, a path was anticipated, leading through Rembrandt and other painters of light-unity to the “perfect glowing One-ness” of William Turner, in whose works the corporeal, inert substance was so aerified that what only remains of it was “a mere bloodstain [...] a ruddy stain of red sunlight within white sunlight” (82). It was Turner who inspired heliophilic and retinal impressionist painters to blot out the contour as the fundamental guarantee of corporeal integrity and transmute realities with pure colors into a diaphanous *enveloppe* and dazzling light. Thus, they brought to an end the dynamic tendency that broke with

the primitive and medieval concept of form as motionless and rigid. Arnold Hauser cogently noted that “in the dialectical process represented by the history of painting, the alternation of the static and the dynamic, of design and color, abstract order and organic life, impressionism forms the climax of the development in which recognition is given to the dynamic and organic elements of experience and which completely dissolves the static world-view of the Middle Ages” (Hauser 111). The idea that, since the Renaissance, European art had endured the gradual triumph of pure dynamics and volatility, interfusion and merger, over discrete, self-sufficient, substantial form, was also shared by Lawrence.

If his conception of polarity required the compresence of stability and animation, no wonder that Lawrence so resolutely asseverated the rebirth of bodily life and denounced the ocularcentrism of Western thought: “I’m sure life is all wrong because it has become much too visual—we can neither hear nor feel nor understand, we can only see.” (Lawrence, *Women* 78) Undoubtedly, the utilitarian and functionalist will to live “entirely in the light of the mental consciousness” (Lawrence, *Reflections* 135) and to “*think there are only the objects we shine upon*” (Lawrence, *Letters I* 503–504), subdued the dark palpitations of visceral life, blood-knowledge and flesh-awareness, and put all accent on optical perception. The habit of visualization, as Lawrence argued, marked the “development of the conscious ego in man,” and since the Greeks “first broke the spell of ‘darkness’” (Lawrence, *Study* 145), everything has been seen in the all-pervading light of self-consciousness. Plato already defined sight as the noblest sense since it guarantees clear perception of things and, therefore, access to universal truths. So it is hardly surprising that “the majority of Western philosophers have used optical analogies to provide terms for the essence of cognition and the foundation of cognizability” (Sloterdijk 50). Due to the focus on vision and clear-sightedness, Western philosophy had constantly shrunk away from bodily knowledge, striving to suppress and subject to mind all the dark processes of instinctive life. And sight, as “the ideal distance-sense,” enabled “this complete neutralization of dynamic content in the visual object, the expurgation of all traces of causal activity from its presentation” (Jonas 149, 146–147), creating the preconditions for a theoretical, purely conceptual view of reality devoid of affects, passions, and physical influences. Due to such optical levelings, every cosmic force impacting the human body becomes “a calmed abstract of reality denuded of its raw power” (148). Visual perception, the main instrument for the constitution of the ego and the perception of reality

through a dispassionate subject-object relation, was also the reason why painted figures were deprived of their singularity and delicate relatedness and wedged into an impeccable optical continuum.

To draw attention to the significance of touch in a mechanized, lifeless, mind-obsessed civilization so corrupted with self-consciousness and “optical idealism” (Sloterdijk 50), Lawrence referred to the intuitive, physical consciousness of ancient cultures, to their emotional involvement with the cosmos. The Egyptians “fumbled in the dark, and didn’t quite know where they were, or what they were,” Lawrence wrote, “they only *felt* their own existence surging in the darkness of other existences” (Lawrence, *Study* 145). Africans, too, possessed “dim eye-vision and the powerful blood-feeling” (147). Even a child never looks purely visually, yet always “from his breast and his abdomen, with deep-sunken realism,” and when he sees an animal, he sees it not as a “correct biological object” but “a big living presence of no particular shape” (Lawrence, *Psychoanalysis* 121). The trouble with sight is that it involves “objective curiosity” (102), so one discerns things as strictly atomized, unable to create any deep connection with and among them. Touch, on the other hand, constitutes a tight physical bond between the toucher and the touched, not the distal, optical relation of the knower and known, but the clasp of two bodies enhancing their singularity and integrity. Lawrence loved to write about the sanctity of touch, the “spark of contact [...] spark of exchange” (Lawrence, *Mornings* 92), as the only mode of relation that preserves the integrity of interacting beings. “This constancy is preserved by intimacy of contact, physical immediacy,” he said, “but this physical immediacy does not make the two beings any less distinct and separate. It makes them more so” (Lawrence, *Reflections* 124).

The last utterance adumbrates the peculiar logic of Laurentian ontology: our singleness increases the more closely we are coupled with the universe, the more we embrace otherness: in a word, the more we are subtly polarized. So, if in literature and painting we want to convey the polarized relationship of things beating in the very heart of the universe—which for Lawrence is their sole task—we must count much more on the closeness of touch than objectifying optical perception. Since the plastic arts “depend[s] entirely on the representation of substantial bodies, and on the intuitional perception of the *reality* of substantial bodies” (Lawrence, *Late* 193), it is of the utmost importance for painting, after the centuries-old reign of light and the complete optical rationalization of the world, to renew itself through a profound appreciation of real entities and their mutual relationships.

In an essay accompanying his London exhibition of 1929, Lawrence interpreted the history of Western civilization through the millennia-old struggle of mankind to subject carnality and sexuality to the entrenched mechanisms of the mind and reason. “The history of our era,” he declared,

is the nauseating and repulsive history of the crucifixion of the procreative body for the glorification of the spirit, the mental consciousness [...]. Art, that handmaid, humbly and honestly served the vile deed, through three thousand years at least. The Renaissance put the spear through the side of the already crucified body [...]. It took still three hundred years for the body to finish: but in the nineteenth century it became a corpse, a corpse with an abnormally active mind ... (Lawrence, *Late* 203)

Lawrence believed that fear of the body shaped the entire tradition of European painting and that due to the persistent urge towards spirituality, the Will-to-Motion, and dematerialization, “the most joyous moment in the whole history of painting” was the escape of the Impressionists from “the tyranny of solidity and the menace of mass-form” (197) into luminous infinity and all-pervading radiance. Yet amidst the irresistible impulse towards complete disembodiment and dissolution, a French artist, Paul Cézanne, indicated the possibility of recovery by evoking the haptic lumpiness of things. It is an art-historical cliché that this painter aimed to substitute the Impressionist idea of the world as transient and fluid with a painterly conception that reinstates stability and density. He gave reasons for such conclusions by often saying that he wanted to “render the cylindrical essence of objects,” “the weight of things” and their “solid appearance” (Doran 87, 89). But what other critics saw as the painter’s formal idiosyncrasy, Lawrence understood as an unprecedented perturbation in the human psyche, with far-reaching implications—so significant that he will see in Cézanne’s work the only attempt in the modern era to break with the suppression and denial of physicality and substance. Rendering such prosaic objects as an apple or a jug, the painter becomes a rescuer and a restorer of bodiliness:

The actual fact is that in Cézanne modern French art made its first tiny step back to real substance, to objective substance, if we may call it so [...]. But Cézanne’s apples are a real attempt to let the apple exist in its own separate entity, without transfusing it with personal emotion [...]. It seems a small thing to do: yet it is the first real sign that man has made for several thousands of years that he is willing to admit that matter *actually* exists. (201)

Yet, as Lawrence further explicates, Cézanne succeeded in reestablishing mass in painting precisely because he “wished to displace our present mode of mental-visual consciousness [...] and substitute a mode of consciousness that was predominantly intuitive, the awareness of touch” (211)—or, to put it ontologically, because he awoke the Will-to-Inertia and an attitude that allows to every single thing its secretive substantial integrity. It would be misleading, however, to assume Lawrence wanted to make a mere reversal and stress matter instead of the spirit: to potentiate either of them means stagnancy and dissolution, for “nothing is or can be created save by combined effort of the two principles” (Lawrence, *Study* 121). Accordingly, he dispraised both the primitive artworks that, like the African sculpture in *Women in Love*, are arrested in their constricting Will-to-Inertia, as well as the modern artworks disintegrating in their utter kineticism, their unremitting Will-to-Motion. Simultaneously obtaining permanence and change and joining absolute contour with relative color, Cézanne’s works involve the rare but requisite balance or lively contrast of the two wills. From numerous sayings of the artist, it is possible to gather that he strove to convey at once the *stability* of the form and the *lability* of its becoming: i.e., to engender outlines and forms through overlapping and intertwining strokes. Cézanne often used to say that “drawing is the relationship of contrasts or, simply, the rapport of two tones, white and black,” and that “the secret of drawing and modeling” lies in “the contrast and connection of colors” (Doran 17, 188). What differentiates him from other modern painters is precisely the conjugative brushwork that helped him to paint objects as self-standing *and* mutually correlated. Kurt Badt admired Cézanne’s ability to evoke or produce solid and tangible objects employing active chromatic relationships, and through agitated chromatic plasma make the objects stay in “‘mutual self-preservation’ in the togetherness” (Badt 172). He said that the substance of Cézanne’s pictures had “acquired such an enormous wealth of shades and relationships that it appeared to vibrate in the interplay of these combinations, or to undulate gently,” yet “the world of objects which was being evolved out of this substance was still” (169). The coexistence of kinesis and stasis in Cézanne’s compositions inspired Lawrence to similarly describe the effect of his paintings as *calm tension* and *tense calm*: “It was part of his desire: to make the human form, the *life* form, come to rest. Not static—on the contrary. Mobile but come to rest. And at the same time, he set the unmoving material world into motion.” (Lawrence, *Late* 213) However, to achieve both solidity and vibrancy as inimitably as Cézanne, what Lawrence calls

“intuitive awareness of forms” and “*physical* awareness” (207) is necessary, which is a pre-mental, pre-cognitive mode of consciousness making no separation between spiritual and carnal knowledge, and “which alone relates us in direct awareness to physical things and substantial presences” (192). Such “physical intuitional perception” (191) allows us to simultaneously feel the inherent power of entities and their gravity, as well as their flickering streaming in the dynamic togetherness. Lawrence called for the polarized equilibrium of animation and rest in artistic expression as early as the *Study of Thomas Hardy*: “The artistic form is a revelation of the two principles of Love and the Law *in a state of conflict and yet reconciled* [...] active force meeting and overcoming and yet not overcoming inertia. It is the conjunction of the two which makes the form.” (Lawrence, *Study* 86, emphasis mine)

The form wherein the two tendencies essential for the life of the universe come together, Lawrence will detect in only one more artistic tradition: Etruscan. In the tomb paintings of this ancient civilization a living bond of interflowing and interanimating entities is pictorially conveyed, with the use of contours not created mechanically and cold-eyed, and a mellow composition that is not, as in dry, European expression, “merely a contact of surfaces, and a juxtaposition of objects” (Lawrence, *Sketches* 54). Such *disegno connettivo* reflects the vision of cosmic relatedness where all things are married and in closest physical affinity: “Here, in this faded etruscan painting,” Lawrence wrote, “there is a quiet flow of touch that unites the man and the woman on the couch, the timid boy behind, the dog that lifts his nose, even the very garlands that hang from the wall.” (54) If design is “a recognition of the relation between various things, various elements in the creative flux” (Lawrence, *Study* 147), then the “wonderfully suggestive *edge* of the figures,” and the “flowing contour” of Etruscan art (Lawrence, *Sketches* 123–124), allowing each shape to softly exchange its force with the energy of the environment, was a formal embodiment of the tender, the warm bond they felt with the whole universe. Again, here are at play the two underlying forces of Lawrence’s ontology, as well as the two principles of his notion of art: each thing retains its assertiveness and stability, its unfathomable quiddity, while at the same time pouring out of itself and openly sharing its “quick” with the milieu; each thing is a dense mass whose integrity is the outcome of its correspondence with other entities. Of course, Lawrence once again underlines the necessity of a polarized balance between those two different directions, as exemplified in the Etruscan worldview:

It must have been a wonderful world, that old world where everything appeared alive and shining in the dusk of contact with all things, not merely as an isolated individual thing played upon by daylight; *where each thing had a clear outline, visually, but in its very clarity was related emotionally or vitally to strange other things*, one thing springing from another, things mentally contradictory fusing together emotionally ... (124, emphasis mine)

All these utterances demonstrate that Lawrence's notion of pictorial form and his vision of art history stemmed from his general philosophical position. Since "life is so made that opposites sway about a trembling centre of balance" (Lawrence, *Study* 151), the picture in its formal arrangement must attain the equilibrium of polar forces of inspissation and dissipation, inertia and motion, constancy and change, that underpins the universe itself. Illuminating sources confirming that the twofold, contrastive pictorial form is obtainable only through concerted workings of stabilization and agitation, solidification, and effluence could be found not only in Lawrence's discursive writings but also in his novels. At one point in *Sons and Lovers*, Paul Morel, a painter, and the novel's main character, describes his picture as a vague and wavering organic mass whose light is both inside and outside the shapes, or rather in-between, begetting, in turn, permeable and palpating painterly tissue:

It's because there is scarcely any shadow in it—it's more shimmery—as if I'd painted the shimmering protoplasm *in* the leaves and *everywhere*, and not the stiffness of the shape. That seems dead to me. Only this shimmeriness is the real living. The shape is a dead crust. The shimmer is inside, really. (Lawrence, *Sons* 183, emphasis mine)

And how can we escape the impression that Lawrence's account of Birkin's copying of a Chinese drawing of a goose in the water reminds us of the balance between static centrality and dynamic fluidity the writer had previously recognized in Botticelli's works: "I know what centres they live from—what they perceive and feel—the hot, stinging *centrality* of a goose in the *flux* of cold water and mud." (Lawrence, *Women* 89, emphasis mine) Centrality and flux, Will-to-Inertia and Will-to-Motion, self-maintenance and self-giving—these are the ultimate laws of *ontologia laurentiana* whose interaction makes reality. The writer tried to realize such an ever-changing balance of concentration and emanation, centrifugal and centripetal forces, absolute contour and relational color even in his own paintings. His intention to preserve in painting not only the body of things and their intensive power but also

their extensive capacity to get in touch with other things was attested by an invaluable reminiscence of Brewster Ghiselin. Trying to portray fish in the water, Lawrence complained to Ghiselin that he had painted them “isolated in the midst of bare space in a way that deprived them of their actual relation to other things, to water,” adding that this was the result of his “spiritual will [...] refusing to admit and to express the relatedness, the vital interchange, between them and all other things, each in their special quality and degree” (Nehls 295). For that reason, the writer made every effort, as Ghiselin conveys,

to find some expression in paint for the relations of things [...] perhaps by means of the touching and mingling of colors flowing from different things [...]. Later, in his room, he showed me a black and white drawing he had been doing of a nude man and woman in a kind of complicated electric field [...]. In it he had tried to show the special rhythms of the different parts of the body, the head, the breast, the belly, the loins, *as they subsisted in themselves and in a pattern of relations.* (295–296, emphasis mine)

However, to consider that the ontological polar scheme, the universal play of two contrary forces is embodied in the formal constitution of artworks as well as in the historical course of art is not an idea peculiar to Lawrence, since similar conceptions amused many art historians at the beginning of the last century. His reasoning that the history of painting was shaped by the gradual suppression of “blood-consciousness” focusing on the reality of tactile, bodily experience in favor of an aloof optical perception and rationalized knowledge, is irresistibly reminiscent of the opinion of Alois Riegl, who described the history of art as a transition from an objective, tactile ancient art into a subjective, optical art dominant after the late Roman period. The Viennese art historian believed that “the art of all of antiquity can be characterized as a fundamental objectivism, for it has aimed at the clearest possible delineation of the individual figure in all dimensions” (Riegl, “Late Roman” 181), and that such manner of depiction is a consequence of the fact that ancient people experienced the world through the sense of touch. What he calls “haptic objectivism” (185)—that is, the experience of things as physically opaque, tangible, and impenetrable—is what Lawrence calls the Will-to-Inertia. On the other hand, when, in Hellenistic high relief, encapsulated forms were melted by the excessive use of light and shadow, Riegl concluded that the late art of antiquity, by emphasizing pure optical qualities, “broke free of the objectivism of the classical conception and paved the way for modern subjectivism,” so that “all later art since the Middle Ages aimed at representing

the subjective aspects of the appearances” (177). This assertion exactly matches Lawrence’s thesis that after the medieval period there was a rise of the Will-to-Motion in painting that diminished the self-standing value of figures by submitting them to either strictly geometrical, optically unified structures or to vibrant compositions made of luminous values. Yet the analogies do not end there, for both Riegl and Lawrence thought that two primordial poles—tactile and optical, static and dynamic, immanent and transcendent—corresponded, respectively, to southern, Roman plastic art, which strived to present bodies as insulated and inert forms, and northern, German optical art, which accentuated incorporeal and form-breaking qualities. Even though nothing suggests that Lawrence ever read Riegl, their similarity becomes striking, given that the latter also maintained that “the extreme isolation of individual natural things from each other,” just as much as “the extreme connection among them,” produced sterile, lifeless forms: in the first case by their “atomization,” in the second case by their “evaporation in the infinite” (Riegl, *Gesammelte* 60). Hence for Riegl, the synergy of the *plastisch-nahsichtige* and *optisch-fernsichtige* is required, for “each direction, if pursued one-sidedly, inevitably leads to weariness and torpor, while in mutual, albeit often antagonistic interpenetration, they have brought about the fruitful development to this day” (59).

Lawrence’s Will-to-Inertia and Will-to-Motion found an even more apparent counterpart in the conceptual antinomies on which Swiss art historian Heinrich Wölfflin based his theory. He was known for the argument that, in the history of Western art, there are two fundamental manners of expression, reflecting two different modes of human understanding of reality: a linear, tectonic style, characterized by a closed form and embodying a tactile sense of things; and the painterly, a-tectonic style, characterized by an open form and representing a retinal approach to the world. The linear style involves “the solid figure” and “the enduring form” which reveal “the thing in itself,” while the qualities of painterly style are “changing appearance” and “movement” that render “the thing in its relations” (Wölfflin 27). When translated into Laurentian terms, the closed form is the plastic manifestation of the Will-to-Inertia, a linear enclosure evoking the stability and immutability of things; the open form is a painterly embodiment of the Will-to-Motion where everything looks “as vibrating” and where “picturesque movement-effects” blur surfaces and outlines (26). Not only that, Wölfflin shares Lawrence’s conviction “the most decisive revolution which art history knows” occurred during the Renaissance when the “tactile picture” (*Tastbild*) was replaced with the “visual

picture” (*Sehbild*) (21): namely when the linear style of isolated shapes was superseded by the painterly style of loose and connective strokes. Again, not unlike Riegl and Lawrence, Wölfflin claimed that the delimited, inert form is peculiar to Southern cultures, while in the Nordic regions prevails the beauty of “the boundless and infinite” (148).

Finally, what Lawrence might have thought about post-World War II painting, if his life had not ended prematurely in 1930, seems no less intriguing to imagine. Given his repudiation of Cubism and Futurism, his incapacity to conceive painting beyond a figurative framework, and his general stance that modern society was ensnared in the mechanism of abstract thought and therefore deprived of the eros essential for genuine creativity, one could hardly expect that he would have accepted what we call gestural painting. For him, this kind of painting would be just another cerebral exercise of bloodlessness, the product of all too mental beings bereft of the power to instinctively feel and depict real entities, transforming them, instead, into thick coats of paint and flat surfaces and making formless and contrived configurations.

However, numerous testimonials and statements obliquely evince that this writer might have appreciated pictures where physical and material, tactile and manual qualities are stressed: i.e., works wherein the actual materiality of the subject become viscous and thick painterly facture. “Play with the paint [...] forget all you learned at the art school” (Nehls 22), Lawrence urged his stepdaughter, pointing out the importance of a spontaneous, unpremeditated painterly gesture. Several times he spoke of the hand as a part of the body that “flickers with a life of its own,” an organ that “has its own rudiments of thought” (Lawrence, *Study* 167) and does not require the mediation of the brain to perform its meaningful actions—whether writing or painting. Modern paintings, even of those artists and movements which Lawrence steadily devalued, relied heavily on the autonomous working of the hand, on its instinctive and unpredictable dance across the picture plane, and its close contact with the support. It seems Lawrence himself recognized the physical charge of the accentuated brushwork, explaining why oil painting is much closer to him than watercolor: “One can use one’s elbow, and in water it’s all dib-dab.” (Lawrence, *Letters VI* 329) And when he expressed in a letter his abhorrence of matte surfaces, adding instead that he loved “to paint rather wet, with oil, so the color slips about and doesn’t look like dried bone” (Lawrence, *Letters V* 637), this writer-painter seems to embrace the paint-eroticism that distinguished post-war artists such as Willem de Kooning. After all, did not de Kooning comment that “flesh is the reason oil paint

was invented”; and was not he an artist who “handled his hands as if they had an aesthetic life of their own” (Shiff 66, 56)? It is hard not to notice a close resemblance between Lawrence’s notion of the painting process as a physical operation with the gestural style when, in “Making Pictures,” he stated that the essential part of creation is to lose oneself in a picture which must come “out of the *instinct, intuition and sheer physical action*” (Lawrence, *Late* 228, emphasis mine) or when we read the following lines from the poem “The Work of Creation”:

Even an artist knows that his work was never in his mind,
 he could never have *thought* it before it happened.
 A strange ache possessed him, and he entered the struggle,
 and out of the struggle with his material, in the spell of the urge
 his work took place, it came to pass, it stood up and saluted
 his mind. (Lawrence, *The Complete* 577)

Moreover, Lawrence’s belief that a picture must “hit deep into the senses [...] hit down to the soul and up into the mind,” and that “the meaning has to come through direct sense impression” (Lawrence, *Letters VI* 505–506), corresponds to the desire of modern painters to forge palpable and often impasted surfaces that would directly affect not just the eyesight but also the sense of touch. What chiefly connects Lawrence to such artists, despite insurmountable differences and disagreements, is precisely the importance of touch. The word *touch* designates, at the same time, physical, bodily contact, and the pictorial mark, the trace of the painter’s hand. So, if Lawrence often spoke, as his friend Earl Brewster informs us, about the tactile qualities of his pictures and that “instead of a brush he frequently painted with his thumb” (Nehls 126), it is not unreasonable to extrapolate that he might have recognized in gestural painters a devotion to physical intuition, which is revealed in the picture through palpable facture and the blind somatic absorption of the artist in the creative act. This accent on the manual gesture, loosening into an unpredictable painting procedure, and the touchable mass of paint might have appeared to Lawrence—who could not have imagined how monstrous the tomb of “ghosts” and “replicas” technical, mechanized society would become—as an artistic attempt to escape from the global tyranny of disembodiedness and anemia. Indeed, in the work of these artists, too, one can identify the Laurentian desire to assert carnal reality through the haptic values of the picture and immediate painterly action.

If nothing else, in this gravitation of modern painters towards a blind awareness pivoting on the actions and deep knowledge of the

body, one could recognize the working of the Will-to-Inertia that still preserves the unshakable ipseity amidst the unbridled Will-to-Motion unable to stop its centripetal drive towards total disembodiment and dissipation—*le grand néant*.

WORKS CITED

- Badt, Kurt. *The Art of Cézanne*. Berkeley, CA: University of California Press, 1965.
- Doran, Michel, ed. *Conversations with Cézanne*. Berkeley, CA: University of California Press, 2001.
- Hauser, Arnold. *The Social History of Art IV: Naturalism, Impressionism, the Film Age*. New York, NY: Routledge, 2014.
- Jonas, Hans. *The Phenomenon of Life: Toward a Philosophical Biology*. New York, NY: A Delta Book, 1966.
- Lawrence, D. H. *Apocalypse and the Writings on Revelation*. London: Penguin Books, 1995.
- Lawrence, D. H. *Late Essays and Articles*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Lawrence, D. H. *Letters I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Lawrence, D. H. *Letters II*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Lawrence, D. H. *Letters V*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Lawrence, D. H. *Letters VI*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Lawrence, D. H. *Psychology and Unconscious and Fantasia of the Unconsciousness*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Lawrence, D. H. *Reflections on the Death of a Porcupine and Other Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Lawrence, D. H. *Sketches of Etruscan Places and other Italian Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Lawrence, D. H. *Sons and Lovers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Lawrence, D. H. *Study of Thomas Hardy and Other Essays*. London: Grafton Books, 1986.
- Lawrence, D. H. *The Complete Poems*. London: Penguin Books, 1993.
- Lawrence, D. H. *Women in Love*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Nehls, Edward, ed. *D. H. Lawrence. A Composite Biography Vol. III, 1925–1930*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1977.
- Riegl, Alois. "Late Roman or Oriental?" *German Essays on Art History*. Ed. Gert Schiff. New York, NY: Continuum, 1988. 173–190.
- Riegl, Alois. *Gesammelte Aufsätze*. Augsburg: Benno Filser Verlag, 1928.
- Shiff, Richard. "Water and Lipstick: De Kooning in Transition." *Willem de Kooning: Paintings*. Ed. Marla Prather. New Haven, CN: Yale University Press, 1994. 33–73.
- Sloterdijk, Peter. *Aesthetic Imperative: Writings on Art*. Cambridge: Polity Press, 2017.
- Wölfflin, Heinrich. *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art*. New York, NY: Dover Publications, 1950.

Slikarstvo in ontologija: D. H. Lawrence kot umetnostni zgodovinar

Ključne besede: filozofija kulture / literatura in slikarstvo / angleška književnost / D. H. Lawrence / ontološka polarnost / Cézanne, Paul / Riegl, Alois / Wölfflin, Heinrich

D. H. Lawrence je bolj kot katerikoli drug pisatelj dvajsetega stoletja razvil globoko razumevanje slikarstva in to umetniško zvrst ovrednotil skozi prizmo svoje povsem samosvoje ontološke sheme. V zvestobi svoji polaristični filozofiji, v kateri je vse ustvarjeno z nasprotjem statičnega in dinamičnega, uma in telesa, optičnega in taktilnega, »volje-do-gibanja« in »volje-do-inercije«, svetlobe in teme, je Lawrence pojmoval zgodovino vizualnih umetnosti kot zrcalo univerzalnega nasprotja med temi vrhovnimi metafizičnimi silami. Lawrence je kljub splošnemu prepričanju, da je zahodna umetnost v celoti podrejena ideji, umu in svetlobi, opozoril na več primerov, v katerih so likovno obdelana tudi temačna, telesna in taktilna doživetja. Namen prispevka je predstaviti Lawrencea kot umetnostnega zgodovinarja, ki je umetniška dela in umetnostnozgodovinska obdobja razumel kot večni boj za prevlado med telesnim in duhovnim, in ki je v svoji literaturi vedno pozival k njuni medsebojni spravi in ravnovesju.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 130.2:7.01

821.111.09Lawrence D. H.:75

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v46.i2.03>

Življenje kot estetska izkušnja v literarnih delih Erice Pedretti

Vesna Kondrič Horvat

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Oddelek za germanistiko, Koroška c. 160, 2000 Maribor
<https://orcid.org/0000-0001-6165-1235>
vesna.kondric@um.si

Redkim avtorjem in avtoricam, ki se gibljejo po robu lastne biografije, se v literarnih delih uspe do te mere oddaljiti od lastnega jaza, da njihova dela na papirju postanejo prepričljiva fikcija. To nedvomno velja za švicarsko pisateljico, pravzaprav sudetsko Nemko, Erico Pedretti, ki je zaslovela s svojimi znamenitimi eksperimenti z jezikom, za kar je prejela številne nagrade, med katerimi sta tudi prestižna Nagrada Ingeborg Bachmann in Vilenica. V pričujočem članku bomo poskusili pokazati, kako je avtorica, ki je bila tudi slikarka in kiparka, v svojih delih – začevši z drobno knjižico Harmloses, bitte (Nenevarno, prosim) leta 1970, pa vse do zadnjega romana Das Kuckuckskind oder Was ich ihr unbedingt noch sagen wollte (Kukavičje dete ali Kar sem ji na vsak način še želela povedati) iz leta 1998 ter zveščiča fremd genug (dovolj tuji) iz leta 2010 – poskušala beležiti svoje izkušnje, jih spremeniti v estetiko in ob tem predvsem preizpraševati ustaljene vzorce obnašanja in upovedovanja.

Ključne besede: nemška književnost / Švica / avtobiografska literatura / Pedretti, Erica / izgon / migracija / estetska izkušnja

V času globalizacije in v toku antiglobalizacijskih napetosti se zdi pomembno ukvarjati se z vprašanjem, na kakšen način se sodobnih družbenih izzivov v svojih literarnih delih lotevajo avtorji in avtorice z migrantsko izkušnjo.¹ Njihov pogled se je izostril v luči tega, da kultur niso več le opisovali, ampak so jih tudi živeli in pogosto nalagali eno na drugo. Zatorej se teme dotikajo zelo senzibilno in so individualne razlike med kulturami, a tudi pluralnost kultur, izražene veliko jasneje, v besedilih pa pogosto najdemo samorefleksijo v odnosu do »drugega«. Pri večini avtorjev in avtoric z migracijsko zgodovino je tema prepleta kultur nenehno prisotna in tako je tudi pri Erici Pedretti, ki se je je dotaknila v skoraj vseh delih. Ker je bila sudetska Nemka, je Erica

¹ Članek je nastal v okviru programske skupine »Medkulturne literarnovedne študije« (P6-0265), ki jo sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

Pedretti (1930–2022) svojo prvotno češkoslovaško domovino leta 1945, pri petnajstih letih, morala zapustiti. V romanu *Engste Heimat* (*Najožja domovina*, 1995) se spominja, kako je doživljala svojo prvotno domovino, ko se je šele leta 1976, torej po več kot tridesetih letih, smela vrniti in kako je bilo ob drugem obisku leta 1990. Tudi v drobni knjižici *fremd genug* predstavlja izkušnjo prikrite zamere in poskuša razumeti čas.

Erica Pedretti sodi med tiste avtorje in avtorice, ki so se večkrat selili in imajo zato izostren posluš za pluralnost ne le zgodovinskih svetov, ampak tudi današnjega časa in s svojimi deli opozarjajo na pomen kulturne zgodovine za književnost. S svojimi deli dokazuje, da naše kulture niso zaprte entitete, ampak so medsebojno povezane. Bila je zelo zgovorna umetnica z veliko željo po estetskem izražanju, kljub temu pa nikoli ni pozabila, da je vse umetniško ustvarjanje vpeto v socialno in zgodovinsko mrežo. Pogosto se je ukvarjala s perečimi socialnimi temami in preizpraševala svetovnonazorska vprašanja ter poskušala razumeti svet – in to vedno z različnimi umetniškimi sredstvi. Kljub očitno avtobiografskemu ozadju so dela Eric Pedretti fikcija. Za razliko od avtobiografij v njih namreč poudarek ni na čustvenem spopadanju z življenjsko krizo, ampak je pozornost usmerjena v literarno obliko in poskus distanciranja s pomočjo literarnih mehanizmov, torej gre za zavestno stilizacijo lastnega življenja, ki ji pa nikakor ni želela »pripisati univerzalne veljave« (Kos 139).²

Avtobiografsko ozadje

Izgon, pobeg in migracije so osnovni motivi v pisanju Pedrettijeve. Decembra leta 1945 so petnajstletno Erico skupaj z mlajšima sestrama in bratom (stari 6, 8, in 13 let) ter enako staro sestrično posadili na vlak Rdečega križa in jih z nekaterimi v tujini živečimi Švicarji (»Auslandsschweizern«) in preživeli taboriščniki preko Varšave, Auschwitza, Prage in Münchna prepeljali na švicarsko mejo. Otrokom so se kmalu za tem pridružili tudi starši, a so vsi skupaj deželo morali zapustiti, saj so imeli dovoljenje le za prehodno bivanje (»eine Aufenthaltsbewilligung zwecks Weiterreise«; Pedretti, *fremd genug* 39). Po tem, ko so jih vsake tri mesece spraševali »zakaj ste še vedno tukaj« (40),

² Primerjaj razpravo Dejana Kosa o tem, da literarna veda »v svojih vrednostnih sodbah pogosto izhaja iz domneve, da je nekaterim pojavom njenega predmetnega področja mogoče pripisati univerzalno veljavo« (Kos 139).

so se šele leta 1950 preselili v ZDA, kjer se je družina, razen Erice, tudi ustalila. Erica je ostala dve leti v New Yorku, kjer je delala kot srebrarka, potem pa jo je prišel iskat bivši sošolec, slikar in pisatelj Gian Pedretti in jo odpeljal nazaj v Švico, kjer sta se poročila in kjer je Erica, z vmesnimi selitvami, živel do smrti 12. julija 2022.

Po lastnih besedah je pričela pisati, slikati in kipariti, ker se v novi švicarski domovini o svojih izkušnjah z nikomer ni mogla pogovarjati. V njenih besedilih, vključno s prvim zveščičem *Harmloses, bitte*, je čutiti nelagodje oz. celo nezmožnost pisanja o nekaterih dogodkih, kar se izraža z nenadnim izpustom besed, zaznamovanim z belimi lisami ali pa z nenadnim nepričakovanim preskokom v novo vrstico kar sredi vrstice. To nima opraviti z zavračanjem tradicionalnih struktur, kot to opazamo pri nekateri drugih pisateljih in pisateljicah takratnega časa, predvsem v nemškem delu Švice.³ Pedretti preprosto ni mogla govoriti o svojih izkušnjah, lahko jih je le prenesla v estetsko obliko.

Pisanje Erice Pedretti je prežeto z vojno izkušnjo na Češkoslovaškem in z izkušnjo izгона leta 1945. Kljub temu v svojem tudi z vileniško nagrado ovenčanem romanu iz leta 1995 *Najožja domovina* piše proti sovražstvu in brez zamere, kar je značilno za vsa njena dela od pisateljskih začetkov v knjižici *Harmloses, bitte* naprej. Kljub temu da že v romanu *Veränderung oder Die Zertrümmerung von dem Kind Karl und anderen Personen* (*Sprememba ali Uničenje otroka Karla in drugih oseb*) iz leta 1977 srečamo prvoosebno pripovedovalko, ki bi lahko bila avtoričin alter ego, pa odkrito avtobiografsko govori šele v knjižici *fremd genug*, ki je izšla ob njeni osemdesetletnici. V njej povzema vse, kar smo že prej lahko prebirali v njenih delih: nihče je ni vprašal, če želi iti, a leta 1945 je svojo domovino morala zapustiti, čeprav bi rada ostala, in poslali so jo v Švico. Ko so se pridružili še starši, so jih vsake tri mesece kontrolirali:

Običajno vprašanje: Zakaj ste še vedno tukaj? je bilo grožnja izгона iz raja. Ali če sem včasih pozabila, da sem tujka in se obnašala grdo – kot vsi ostali petnajst oz. šestnajstletniki: Kaj počneš tukaj? Vrni se tja, od koder si prišla! Kljub vsemu bi jaz rada šla nazaj, ampak nisem smela. (Pedretti, *fremd genug* 40)

Ko so ji leta 1976, po tridesetih letih, devetih mesecih in osmih dneh končno dovolili priti nazaj v prvotno domovino, to ni bila le prijetna izkušnja. O tem lahko beremo v romanu *Najožja domovina*, kjer je pripovedovalka Anna nekakšen pisateljčin alter ego. Njen oče je sovražil

³ Primerjaj na primer Margrit von Dach, *Geschichten vom Fräulein* ali Verena Stefan, *Häutungen*.

Čehe, zato bi bil užaljen, če bi vedel, da se je vrnila v svojo staro domovino. Ona pa je ves čas hrepenela po svoji »stari domovini«, v kateri sta bila Marx in Kafka kontroverzna. »Sovrašstvo« je naslov enega izmed poglavij v romanu *Najožja domovina*, v katerem se prvoosebna pripovedovalka iz Švice odpravi na Češko. Njen primarni cilj je najti slike svojega strica Gregorja, toda direktor muzeja, bivši hišnik, je vse slike sežgal, ker mu nič niso pomenile. Pripovedovalka pa ne more razumeti sovrašstva v svoji najožji domovini: »'Karl Marx ne bi mogel živeti v ČSSR,' meni Anna: 'V tej marksistični deželi bi Marxa trikratno preganjali, kot Nemca bi ga izgnali, kot meščana bi ga postavili na hladno in kot Žida izobčili'.« (Pedretti, *Najožja domovina* 130) Nič kaj bolje se ni godilo njenemu stricu Gregorju, ki jih je nenehno opozarjal: »Za božjo voljo, le umetniki nikar ne postanite.« (29) Annin stric Gregor je študiral na dresdenski akademiji, kjer se je spoprijateljil z Liebknechtovim sinom. Potem je odšel v Pariz, se poročil s Francozinjo, na Moravsko pa se je vračal le občasno in pomagal očetu v tkalnici. Leta 1938 je zbežal v Francijo in se v češki legiji boril proti Nemcem. Po vojni se ni smel vrniti v svojo češko domovino, ker je bil etnično Nmec. Tega strica pripovedovalka bralcem predstavi takoj na začetku romana (26). On je Annin junak in pravzaprav protagonist Annine pripovedi.

Avtobiografsko pisanje

»Naj gre za njene leteče predmete, krila, ošiljene predmete na tleh, ki so podobni ogrodju, šotore ali kubuse, stolpe ... teme njenih del se vedno vrtijo okrog bega, domovine, azila, spominov.« (Denaro 10) Kar Dolores Denaro ugotavlja za likovno umetnost, velja tudi za literarno ustvarjanje Erice Pedretti, ki odseva njene izkušnje. Ob tem je pomembno opozoriti na bistveno razliko med avtobiografsko substanco umetniških del in upodabljanjem avtobiografije v samostojnem delu. V prvem primeru je bilo neko doživetje impulz za pesnitev, v drugem primeru pa je življenje nekega človeka kot celote postalo predmet pisanja (prim. Aichinger 802). Ta razlika je pomembna tudi za besedila Erice Pedretti, v katerih je stilizirala lastno življenje. Kot avtobiografijo v tradicionalnem smislu njenih romanov ne moremo definirati že zaradi tega, ker gre za avtobiografske romane ali pripovedi, v katerih predmet pripovedovanja ni »avtentični identifikacijski objekt«, ampak »fikcionaliziran demonstracijski objekt« (Holdenried 136) in »kar je povzeto s pomočjo jezika, torej ni odslikava realnosti, ampak njena interpretacija« (Šlibar 398). Avtor oz. avtorica in pripovedovalec oz. pripovedovalka za

razliko od »prave avtobiografije« nista identična. Razen tega je literarno delo avtonomna tvorba in v avtobiografskem romanu gre za »literarno ubeseditev spominov« (Holdenried 162).

Pri Erici Pedretti eksemplarično opazamo to, kar lahko trdimo za pisanje žensk na splošno: zoperstavljajo se »mitiziranju pisanja [...] Tako se pišoča ženska več ne vidi kot profet ali kot junakinja« (Winnett in Witte 333). Čar teh del ni v tem, da želijo predstaviti nekaj »splošno veljavnega«, »splošno človeškega«, ampak nasprotno: splošno sprejeti vzorci resničnosti so vprašljivi in sestavljeni le iz fragmentov. Ravno to postavljanje pod vprašaj pa omogoča gradnjo novega in daje upanje. Poleg tega pisanja z avtobiografskimi potezami ne smemo pavšalno odklanjati kot literaturo za samopomoč, ampak ga moramo raziskovati na jezikovno-stilistični in strukturni ravni kot besedilo, ki kaže na fragmentarnost, na možno in na spremenljivo, na pogosto le selektivno zaznavo jaza. Cilj takega avtobiografsko obarvanega pisanja je za razliko od literature s terapevtsko funkcijo pogosteje »literarno oblikovanje« ter »ustvarjanje distance s pomočjo literarne upodobitve« (Holdenried 128), kar velja tudi za dela Erice Pedretti. Kljub očitnim avtobiografskim potezom ta sledijo »zakonu jezika« (138). Osredotočena so na to, da se material (torej lastno življenje) in oblikovni princip (značilnosti določene zvrsti) posredujejo na vsakokrat najvišji ravni postopka, ki je značilen za določeno zvrst (tj. fikcionalizacija avtobiografije) (prim. Holdenried 109).

Pri zavestni stilizaciji lastne biografije – tj. »življenjska zgodba je transcendirana v estetsko izkušnjo« (Holdenried 141) – se zunanji dogodki in notranja izkušnja navezujejo drug na drugega brez zvestega opisovanja zunanjih okoliščin. Te so pogosto prisotne le implicitno. Kot ugotavlja Michaela Holdenried, se tukaj stilizacija ne uporablja zaradi primarno avtoapologetskih razlogov ali zaradi iskanja notranje resnice in njene ustrezne predstavitve, ampak kot najpomembnejše sredstvo fikcionalizacije. Besedila Erice Pedretti moramo obravnavati kot estetsko dragocene umetnine, v katerih je najpomembnejša umetniška volja. V kolikšni meri lahko njeno pisanje uvrstimo med avtobiografije, razberemo iz njenega odgovora na vprašanje, kako vidi odnos med resničnostjo in fikcijo:

Mislim, da je to problem zaznave: Kaj od tega, kar je in kar se dogaja, zaznaš. Koliko domišljije investiraš v to zaznavo, če spoznaš tudi pomen tega, kar se zgodi. Tako je zaznava včasih lahko fiktivna, ali pa je resničnost bolj fantastična kot vsaka fikcija. Mislim, da se resničnosti ne da podajati v razmerju 1:1, ampak le z literarizacijo spet postane nekaj, kar se da primerjati. Tudi če jaz rečem 'jaz' in zapišem 'jaz', potem to nisem jaz, ampak je to – zaradi

nujnega izpuščanja ali poudarkov – nekaj se ti zdi pomembno, nekaj drugega spet zamolčiš ali mu zmanjšaš vrednost – fikcija. Vse, kar pride na papir, je individualni izbor, je izmišljanje, pa naj je še tako avtentično. Tudi tisto, kar sami doživimo, postane s tem, da to zapišemo, fikcija, kajti tako kot je to na papirju, tega nekdo drug ni doživel, ti sam pa tudi ne. (Pedretti, »Die Realität« 425)

Beatrice Sandberg, ki se je veliko ukvarjala z avtobiografskim pisanjem, za besedila Erice Pedretti namesto izraza »avtobiografsko pisanje« uporabi pojem »avtofikcija«, ker je ta povezan »z dominacijo pisanja, ki je izjemno osredotočeno na jaz in tematizira jaz« (Sandberg 67). Sandberg tudi trdi, da je avtobiografsko pisanje v literarni znanosti dobilo pravičnejše mesto, in sicer v času, ko je na »mesto ideala celote in zaključenih procesov« prejšnjih časov, po prejšnjem prelomu stoletja prišla »omejitev na posamezne vidike ter opustitev iskanja splošne resnice pa tudi odprtost za nepredvidene primere« (67). V tem smislu tudi avtobiografskega pisanja Erice Pedretti ne razume kot samorefleksijo, ampak kot »subjektivni prispevek k veliki zgodbi« (67). To pomeni, da »socialnozgodovinski, estetski in drugi konteksti, ki jim je njeno delo zavezano, ponujajo posebej dobre vpoglede in spoznanja o tistih kulturah in življenjskih izkušnjah, iz katerih izhajajo« (65).

Stiliziranje lastnega življenja

Roman *Najožja domovina* je Erica Pedretti gradila s pomočjo kontrastiranja.⁴ Tipka ESCAPE na njenem prenosniku ji je omogočila preskakanje iz sedanjosti v preteklost: iz prikolice na robu kampa, kjer je pisala roman in opazovala okolico, se je selila na Moravsko in sledila protagonistki Anni na poteh njenega otroštva. Toda kot je povedala pisateljica, njen cilj ni bil prikazovati dogodke, ampak atmosfero, nenehen strah, v katerem so ljudje živeli med in po vojni in to ji je uspelo s prefinjenim strukturiranjem dela. Njena zapletena in razvejana pripoved nam posreduje razpoloženja, občutenje strahu, jeze in obupa – vsa dobro znana čustva, občutja, vtise in misli, o katerih preredko razmišljamo. S pisanjem, z umetniškim ustvarjanjem se je Erica Pedretti upirala – tako kot Morgenstern, ki ga dedek v romanu *Najožja domovina* pogosto citira – mentalnemu propadu neke dobe in Anna se je torej vrnila v svojo deželo kljub nasprotovanju družine. Na začetku romana *Najožja domovina* si je pripovedovalka zastavila vprašanje: »Kako se da neko določeno, že zdavnaj opredeljeno namero spraviti na papir?« (Pedretti,

⁴ Za natančnejšo analizo tega romana prim. Kondrič Horvat, »Der 'dritte Raum'«.

Najožja domovina 23), saj jezik ne služi le preprosti reprodukciji, ampak ustvarja nove resničnosti. Jezik mora animirati razmišljanje. Na ta način je Erica Pedretti izvedla projekt *Najožja domovina*. Pripovedovalka svojo protagonistko pošlje nazaj v »deželo starih strahov in bolečin« (145) in spremlja nastanek besedila s številnimi metanarativnimi posegi (prim. Kondrič Horvat, »Der 'dritte Raum'« 44–45).

Na začetku je bila torej izkušnja. Erica Pedretti je vedno upovedovala svoje pretekle izkušnje, a pri tem ni pozabila sedanosti. Najprej je pisala kratka prozna besedila z veliko belimi lisami, potem je ustvarjala radijske igre in šele nato se je lotila daljše proze in romanov. Tudi v njih nikoli ne pripoveduje zgodbe, saj si je že med vojno obljubila, da iz svojega življenja nikoli ne bo naredila zgodbe. Toda že ob zapisovanju je ugotovila, da ji jezik ne zadošča, zato je pričela tudi slikati in kipariti. Leta 2017 je izšla dvojezična knjiga o njeni likovni umetnosti, v kateri piše: »Do sedaj se je vedno govorilo, da je tudi likovna umetnica. To ne drži: Erica Pedretti je likovna umetnica 'in' pisateljica in oboje več desetletij. Obe področji sta povezani.« (Denaro 9)

Ko je začela pisati, je ustvarila knjigo, v kateri je kombinirala besedilo z risbami, tako da pravzaprav ne moremo reči, kaj je pomembnejše in kritik Marcel Baumgartner, ki se je veliko ukvarjal z njeno umetnostjo, se ni mogel odločiti, kaj je nastalo prej – risbe ali besedilo. Gre za knjižico z naslovom *Mal laut und falsch singen (Poskušam peti glasno in narobe)*. Ustvarila jo je med letoma 1961 in 1964, a jo je objavila šele leta 1986 pri založbi Eremiten-Press. Svojo prvo razstavo je imela v Solothurnu leta 1976, šest let po tem, ko je zaslovela s pisanjem in poleg likovnih del je takrat razstavila tudi rokopise in radijske igre. Z radijskimi igrami je zaslovela celo nekoliko prej.

Knjižico, sestavljeno iz kratkih fragmentov, *Harmloses, bitte* je objavila 1970, svoj prvi roman *Heiliger Sebastian (Sveti Sebastian)* pa leta 1973. V njem opisuje izkušnjo migrantke v različnih deželah, dokazuje pa tudi to, kar je zapisala v romanu *Najožja domovina* več kot 20 let pozneje: »Vendar pozor, čas mineva samo navidez, čas se je ustavil v nas.« (18) Tako kot v poznejših delih je Erica Pedretti tudi v prvencu nasprotovala tradicionalnemu prikazovanju krajev in časa. Le netradicionalen način ji je namreč omogočal dovolj prostora za različne izkušnje, sanje, bralne izkušnje in za različne postaje v njenem življenju: New York, London, Pariz, Grčija, Graubünden, La Neuveville ... Fragmenti njenega življenja so se združili v patchwork in osvetljevali kontraste, ki jih sama ni želela olepševati. V naslednjem romanu *Veränderung oder Die Zertrümmerung von dem Kind Karl und anderen Personen (Sprememba ali Uničenje otroka Karla in drugih oseb)* je želela

pokazati spremembe, ki se dogajajo vsakemu izmed nas – na primer, ko se je njena družina iz retoromanskega kantona Graubünden preselila v francoski del Švice in tam obnavljala hišo – še bolj pa so jo zanimala spremembe, ki se dogajajo pišočemu med procesom ustvarjanja. V tem romanu pripovedovalka ob jezeru sreča staro gospo, ki oddaja čolne in pripovedovalki vsili svojo zgodbo, in sicer tako, da pripovedovalka na koncu več ne ve, kdo je pravzaprav pripovedovalka – ona ali stara gospa. Za odlomek iz svojega naslednjega romana – *Valerie oder Das unerzogene Auge (Valerie ali Nevzgojeno oko)* – je Erica Pedretti leta 1984 dobila Nagrado Ingeborg Bachmann. Ta knjiga, polna podob, na različnih ravneh reflektira odnos med slikarjem in Valerie, njegovim modelom, ki jo kot model zlorablja za svojo umetnost, celo ko je ta na smrtni postelji. To je bila prva knjiga, v kateri se Erica Pedretti ni več ukvarjala s svojimi vojnimi in povojnimi izkušnjami. Zdelo se je, da je pod ta del svojega življenja potegnila črto. Toda potem je v Jugoslaviji izbruhnila vojna, po televiziji je videla poročila o beguncih in vojne izkušnje so spet priplavale na površje. Tako je nastal roman *Najožja domovina*. Njen zadnji roman *Das Kuckuckskind oder was ich ihr unbedingt noch sagen wollte* iz leta 1998 govori pretežno o tem, kaj zmore umetnost oziroma »Kaj lahko pripovedujemo« (Pedretti, *Heiliger Sebastian* 169). Prvoosebna pripovedovalka v tem romanu je stara ženica, ki ob koncu življenja razmišlja o vsem, kar bi morala povedati, pa ni in ugotavlja: »Vse se da pripovedovati. Samo pričeti moraš, besedo za besedo.« (Pedretti, *Kuckuckskind* 10)

Eksperimentiranje z jezikom

Besedila Erice Pedretti niso solipsistična. V njih pisateljica izhaja iz »realnega« sveta in ga uporablja kot izhodišče za svoje fikcije in pri tem dokazuje, da ima domišljija konstruktivno moč in je neskončna. Osnovo njenega pisanja tvorijo opazovanja, refleksije, izumi, izkušnje in prebrana besedila drugih pisateljev in pisateljic – medbesedilnost je eden osnovnih postopkov v romanu *Najožja domovina* – vse skupaj pa ji uspe združiti v prepričljivo umetniško celoto. V njej razmišlja o izmuzljivi »resničnosti« in se je poskuša dotakniti z različnimi umetniškimi sredstvi. Očitno je, da so izhodišča njenih fikcij v veliki meri vizualni vtisi. Njena besedila vsebujejo podobe, v katerih se prepletajo prostori, časi, ljudje in zgodovina. Besedila so spletena iz gostih podob, občasnih nedorečenih namigov in fragmentov in tako pomene pogosto le zaslu-timo. To velja tudi za njena kiparska in likovna dela:

Tako kot estetika njenih literarnih del je tudi estetika vseh njenih likovnih del fragmentarna in odprta. Zdi se lahka, porozna, prepustna, celo brezskrbna, in kljub ekspresivnosti nikakor niso težka ali obtožujoča: prostorski znaki so slikovna poezija in pričajo o krhkosti življenja. Hkrati so tudi sanjske podobe od včeraj, danes in jutri. (Denaro 9–10)

Iz povedanega izhaja, da dela Erice Pedretti niso širokopotezna in tudi dolgega epskega diha ni imela. Rada je imela fragmente in rada je imela promptnost in predvsem je imela rada tisto, kar je nastalo v njeni domišljiji. Kratka oblika določa strukturo njenih del. To je vidno že v knjižici *Harmloses, bitte* – kjer prvič sooča »temen tam« svojega otroštva na Češkoslovaškem s »svetlim tukaj« – sedanjostjo v Švici. Ta knjiga je kompilacija kratkih proznih besedil. Zato ni presenetljivo, da jo je ugledni švicarski kritik Heinz F. Schafroth že leta 1970 označil za »prvo in edino pisateljico, ki piše na moderen način« (Schafroth). V tej knjižici se ves čas ustavljamo ob belih lisah in izpustih, ki jih je Erica Pedretti razumela podobno kot pesnik Morgenstern – ki ga pogosto tudi navaja – kot vrtno ograjo z vmesnimi prostori, skozi katere lahko gledaš: »Late in medprostori pa sodijo skupaj.« (Pedretti »Die Realität«) V taki redukciji, v takšnem pisanju brez začetka in konca, je Erica Pedretti poskušala postaviti pod vprašaj ustaljene načine pisanja. Dokazala je, da se da izreči neizrekljivo, a ne z ustaljenimi sredstvi. Na ta način je želela svet zase izumiti na novo.

Sklep

Razprava si ne zastavlja vprašanja, kako je Erica Pedretti postala pisateljica, temveč nas zanima, kako je – v terminologiji Pierra Bourdieuja – sudetsko-švicarska umetnica v habitusu svojega družbenega izvora in družbeno pogojenih lastnosti lahko »zasedla položaje, ki so bili na voljo v literarnem in drugih poljih, ali v določenih primerih ustvarila nove« (Bourdieu 36). Besedila Erice Pedretti so izjemno poetična in nas silijo v razmišljanje. Tematsko se osredotočajo na eksistencialna vprašanja, toda njeno osnovno vprašanje je bilo, kaj zmore doseči umetnost. In čeprav se skoraj celoten opus osredotoča na njeno zgodnjo izkušnjo izgnanke, migrantke in na primerjavo stare češke domovine z novo švicarsko, lahko ugotovimo, da je vse svoje pisanje posvetila eksperimentiranju z jezikom in z drugimi izraznimi sredstvi. Kljub pretežno avtobiografskim potezam njenega dela je znala stilizirati svoje življenje in se izogniti omejitvam avtobiografije.

LITERATURA

- Aichinger, Ingrid. »Selbstbiographie«. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin: de Gruyter, 1958. 801–819.
- Baumgartner, Marcel. »Bilder, [...] nicht mehr auseinanderzulösen – Die doppelte Kompetenz der Künstlerin Erica Pedretti«. *Erica Pedretti – Flügelschlag! The Beat of Wings mit Werkverzeichnis/with catalogue raisonné 1952–2014*. Ur. Dolores Denaro. Wien: Verlag für moderne Kunst, 2017. 33–42.
- Bourdieu, Pierre. »Das literarische Feld«. *Streifzüge durch das literarische Feld*. Ur. Louis Pinto in Franz Schultheis. Konstanz: Univ.-Verl. Konstanz, 1997. 33–147.
- Denaro, Dolores. »Erica Pedretti, die bildende Künstlerin«. *Erica Pedretti – Flügelschlag! The Beat of Wings mit Werkverzeichnis/with catalogue raisonné 1952–2014*. Ur. Dolores Denaro. Wien: Verlag für moderne Kunst, 2017. 9–10.
- Holdenried, Michaela. *Im Spiegel ein anderer. Erfahrungskrise und Subjektdiskurs im modernen autobiographischen Roman*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1991.
- Kondrič Horvat, Vesna. »Der 'dritte Raum' in Erica Pedrettis Roman *Engste Heimat*«. *Primerjalna književnost* 30.2 (2007): 37–51.
- Kos, Dejan. »Univerzalnost literature v epistemološki perspektivi«. *Primerjalna književnost* 37.3 (2014): 139–149.
- Pedretti, Erica. *Heiliger Sebastian*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982 [1973].
- Pedretti, Erica. *Harmloses, bitte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979 [1970].
- Pedretti, Erica. *Engste Heimat*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Pedretti, Erica. *Kuckuckskind oder Was ich ihr unbedingt noch sagen wollte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Pedretti, Erica. »Die Realität kann phantastischer sein als jede Fiktion«. Inverju Vesna Kondrič Horvat. *Vestnik* 33.1–2 (1999): 421–429.
- Pedretti, Erica. *Najožja domovina*. Prevod Anja Uršič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2000.
- Pulver, Elsbeth. »Das 'allervornehmste Werkstück Gottes'. Engste Heimat, das Opus magnum von Erica Pedretti«. *Schweizer Monatshefte* 75.7 (1995): 33–36.
- Sandberg, Beatrice. »Erica Pedrettis Erinnerungstexte«. *Die Erinnerungstexte der Autorin Erica Pedretti*. Ur. Meike Penkwitt. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012. 61–76.
- Schafroth, Heinz F. »Landschaftsgärtnerin«. *Basler Nachrichten*. 9. 9. 1970.
- Šlibar, Neva. »Biographie, Autobiographie – Annäherungen, Abgrenzungen«. *Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen*. Ur. Michaela Holdenried. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995. 390–401.
- Winnett, Susan, in Bernd Witte. »Ästhetische Innovationen«. *Frauen-Literatur-Geschichte: schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Ur. Hiltrud Gnüg in Renate Möhrmann. Stuttgart: Metzler, 1985. 318–337.

Life as an Aesthetic Experience in Literature by Erica Pedretti

Keywords: German literature / Switzerland / autobiographical writing / Pedretti, Erica / expulsion / migration / aesthetic experience

In today's global world, it is worth exploring how authors with migrant backgrounds tackle the challenges of modern society, since they not only describe different cultures but also offer lived transcultural experience. Often such authors layer distinct cultures one over another, and their literature can often be called autobiographical. There have been only a few authors whose literary works have skirted the edges of their biographies and nevertheless succeeded in distancing themselves from their lives so that their biographies on paper became convincing fiction. This holds for the Swiss author, actually a Sudeten German, Erica Pedretti, who was famous for her experiments with language, for which she received the prestigious Ingeborg Bachmann prize in 1984 as well as the international Vilenica prize in 1999. The paper describes the literary works of this author—who was also famous for her paintings and sculpture—beginning with a very small book *Harmloses, bitte* in 1970, and ending with her last novel, *Das Kuckuckskind oder Was ich ihr unbedingt noch sagen wollte* from 1998, as well as the small booklet *fremd genug* from 2010, and the notes in which she tried to record her own experiences, transforming them into aesthetics while primarily challenging behavioral norms.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.112.2(494).09Pedretti E.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v46.i2.04>

Besede nedoumljivega: apofatična poetika Semjona Franka

Milosav Gudović

Inštitut za preučevanje krščanskega izročila, Langusova 29, 1000 Ljubljana
<https://orcid.org/0000-0003-1760-337X>
zvontisine@gmail.com

Osnovne poetične ideje Semjona Ludvigoviča Franka (1877–1950) lahko rekonstruiramo na podlagi splošnih estetskih sodb v okviru sistema religiozne misli, ki ga je predstavil v delu Nedoumljivo (1938). Pojem nedoumljivega je os Frankove (meta)ontologije, zato se je moral znajti tudi v naslovu tega prispevka. Preden se lotimo interpretacije razprav in študij, v katerih ruski mislec neposredno tematizira samo pesništvo, moramo osvetliti širši okvir njegovega implicitnega poetičnega stališča. Nedoumljivo je filozofsko ime za prarealnost, ki je nobena pozitivna opredelitev ne more zaobjeti. Iz prve in zadnje globine realnosti se rojevata tako zunanji, predmetni, kot notranji, intimni svet človeškega doživljanja. Zato sta pristna estetika in poetika dolžni spremljati ta (meta)ontološki akt poiesis, namesto da bi se zapletali v dualizem notranje (subjektne) in zunanje (objektne) dejanskosti. Frankove interpretacije pesništva izhajajo iz intuicije negativne, apofatične razsežnosti, ki sebe samo izraža tudi v delih jezikovne umetnosti. Poezija je v svoji najčistejši obliki izraz in odtis (Ausdruck), sled Nedoumljivega v besedah. Naloga poetike kot teoretskega in interpretativnega poglobljanja v smisel ustvarjalnega izraza je ohraniti, in ne dokončno razvozlati, dešifrirati ta odtis, pečat negativnega.

Ključne besede: filozofija poezije / Frank, Semjon / apofatična poetika / pesniški jezik / nedoumljivo / religiozna poezija / mistika

Pesništvo kot področje nenavadnega, a svobodnega dogajanja jezika, že od nekdaj vzbuja veliko pozornost svobodne, filozofske kritike. Tako se – poleg vse napetosti, ki jo lahko zasledimo od Platona do naših dni – svoboda vedno znova sreča s svobodo: ritem verzov spodbuja močen odziv, ritem žive, izvirne misli. Iz njihovega prostega prepleta nastanejo raznovrstni, včasih zelo intrigantni in zanimivi poetični uvidi.

Takšno zanimivo vizijo lahko najdemo v delu Semjona Ludvigoviča Franka, ruskega misleca judovskega rodu, ki je v sodobno filozofsko sistematiko vpeljal »nesodobni« duh prvenstva *nevednosti* in s tem obnovil najbolj pretanjene dosežke predmoderne gnoseologije (čeprav

bi z atribucijo predmodernosti morali biti precej previdni, ker Frankova misel sloni na *vsečasnem* zrenju in neutrudno poudarja nadčasno, perenialno vednost). Njegova teorija pesniške umetnosti izhaja iz predpostavke enega samega Praizvora, ki ga ne moremo doseči z nobenim časnim, najsi še tako bogatim in pronicljivim načinom spoznavanja. Ta »predpostavka« v resnici vedno predhaja človeškemu postulativnemu mišljenju, je čisti pred-sodek, priznanje *metaontološkega a priori*, ki šele omogoča razcvet razsojanja in nepregledno različnost pojavnosti. Frank skuša ukiniti dolgo hipoteko hipotetike, »drugo naravo« našega pristopa k resničnosti. Praizvor biti zanj ni teza, ki jo za-stavlja in po-stavlja avtor filozofskega sistema, ampak najgloblji, prvotni sloj v samomanifestaciji realnosti. Vrelec poezije in poetike je eden in nepresahljiv. Vse, kar »imamo« in »vemo«, kar je sad naših ustvarjalnih zamisli, se izliva iz nespoznavnega počela biti. To počelo ni *hipoteza* našega uma, temveč čista Transcendenca, ki umu, tako kot vsemu stvarstvu, daje bivanje in lik. Frank jo zato označi z besedo »nedoumljivo« (непостижимое), kar je tudi naslov njegovega najpomembnejšega in najvplivnejšega dela.

Ruski mislec se s svojo teorijo vpisuje v dolgo tradicijo apofatizma, njegove ideje pa večinoma sledijo nemški mistični filozofiji in teologiji, od Nikolaja Kuzanskega do Franza von Baaderja. Svoj *opus magnum* je Frank sprva tudi napisal v nemščini, a je ta različica ostala v rokopisu. Že prvotni naslov tega spisa, *Das Unergründliche*, se navezuje na zgodovino nemške negativne, spekulativne teologije, ki si je s tem čudnim »pojmom« skušala najti tla in temelj (*Grund*) za imenovanje Boga, Božanstva ali Svetega. In kar je za našo temo še pomembnejše: najti temelj in smoter imenovanja kot takega.

Frankove ideje o pesništvu so razpršene po celem njegovem delu, od koder jih lahko le postopoma črpamo in interpretativno oblikujemo. Noben odlomek tega sistema »intuicionizma«, kakor ga imenuje zgodovina filozofije, ni posvečen besedni umetnosti v ožjem pomenu. Celo razprave, v katerih Frank tematizira izbrane in priljubljene pesnike (Puškina, Rilkeja, Tjutčeva, Goetheja) dejansko predstavljajo le »pritoke« njegovih sistemskih besedil, ter jih je zato treba brati v kontekstu duhovnega »stržena«. Ta glavni tok je religiozna filozofija, nauk o *vseedinosti*, ki pripada idealistični tradiciji Vladimirja Solovjova in jo kritično preobraža. Razlika med Solovjovovim in Frankovim stališčem se najizraziteje kaže v tem, da slednji nekako izraziteje poudari samo zanikanje. *Vse*-obsežna enotnost biti je zanj izid veličastnega *tkanja negativnega*. »Tok negacije« je v intuicionizmu ostreje poudarjen zato, ker Frank svojo terminologijo odločno, restriktivno rešuje bremena gnostičnega besednjaka, ki ima pomembno vlogo v klasičnem ruskem

pojmovanju vseedinosti. Naloga interpreta pa je, da načela te negativne poetike izpelje iz premisleka izvorne *poiesis*, katere »avtor«, Stvarnik, je nedostopen človeškemu umu. Božanska Prarealnost, ki se v svetu skriva in razkriva na različne načine, vedno ostaja onstran opazljivega in danega. Iz intuicije takšnega prarealnega Vira Frank razvija tudi svoje fragmentarne, nezaključene interpretacije literature. Razlog fragmentarnosti je videti dovolj jasen: *celovit* nauk o pesništvu ne bi nikdar bil izid dveh *svobod*, ustvarjalske in teoretske, ampak bi se nujno, morda neopazno, pretvoril v prostor zaslužnjevanja poezije z definicijami. Da bi poezija lahko ostala nepoškodovana z interpretacijo, da bi pred obličjem teorije ostala v lastnem, svobodnem polju vrednosti in delovanja, mora sama poetika odstopiti od gole govornice o končnem. Namesto de-finitornega in de-finitivnega opisa umetniškega dela v njegovi posamičnosti, namesto mnoštva del v njihovi raznovrstnosti, se negativna poetika usmerja k dogajanju *trans-finitnega* Izvora, k dimenziji, ki pesništvo stalno napaja in navdihuje, čeprav je nobeno merilo naših spoznavnih »moči« ne more dojeti in osvojiti. Ta dimenzija je neodtujljivo *ne-imetje* vse umetnosti. Umetnost le od tod dobi resnično svobodo in le v *povezavi* s tem izvorom ohranja lastno pristnost.

V knjigi *Nedoumljivo* Frank razvije prodorno razlago samoizkazovanja prvega in zadnjega, nespoznavnega elementa, iz katerega izvira in raste vse stvarstvo. Vse, tudi človeška pesniška umetnost. Oporna točka negativne poetike je misel, da se Nedoumljivo samo razkriva v jeziku, da je jezik, s katerim je pesniško izkustvo premreženo, dar Nedoumljivega. Poetika, ki temelji na takšni ideji, je »samo« implicitno prisotna, kajti Nedoumljivo, počelo vsega, lahko »beremo« zgolj kot zamolčani, a odločilni »dejavnik« za redom dejstev. Frankova *poietika* je eksplikacija vselej implicitnega počela realnosti in je zato tudi njegova ontologija poezije slogovno implicitna, načeloma pa *odprta* za naknadno eksplikacijo. Ta je seveda naknadna, ker »prepisuje« in razgrinja prvobitno, tudi implicitno in obilno upodabljanje Nedoumljivega v množstvu pesniških oblik in *besed*. V besedah, vsaj po Frankovem mnenju, ni nikoli treba iskati trde semantike, temveč pomensko *upogljive* simbole in »žerjave«, ki osvetljujejo raven naše običajne rabe in ustaljeno razumevanje jezika. »Osvetlujejo« tu pomeni: vržejo novo, *drugačno* luč.

Skladno z vladajočo predstavo o jeziku so besede sredstva izmenjave pomenov v prostoru znanega in se kot take nenehno pretakajo iz enega območja v drugo, iz enega v drug jezik. Zdravilo za nerazumljivost je prevod, ki neznano preobrazi v znano, sorodno. Privilegij pesnika pa je, da govorico naredi nenavadno. Pesniške podobe in simboli so zato velik izziv za vsakega resnega prevajalca. Tisti, ki k poeziji pristopa

teoretsko, naj bi – spet po običajni predstavi – na svoj način, s svojimi sredstvi, »prevedel«, tj. razjasnil nejasni smisel in pesnikovo čudovito semantično »kovanje«. Toda Frankova teorija je zelo daleč od takšne naivne predstave in ni nobene miselne čarovnije, ki bi ga nanjo lahko primorala. Še bolj naivno pa bi bilo zanikati *relativno* vrednost tega navadnega stališča, saj je tu seveda kanček resnice. Težava nastane, ko to navadno tezo absolutiziramo. Ost Frankove kritike ni usmerjena proti predmetu ali metodi (poetične) vednosti, ampak proti samemu vidiku, iz katerega se predmet opazuje in ocenjuje *preveč* predmetno, saj je s tem naš odnos do njega bistveno obubožan, če ne celo prazen. Omenjeno relativno vrednost lahko priznamo le potem, ko v pojmovanje predmetnosti vpeljemo prvobitno *relacijo* z nepredmetnim. Takrat niti v umetniški simboliki ne bomo videli plesa še ne-znanega, ki samo čaka trenutek, ko bo dokončno razčarano.

Pesništvo je, kot že rečeno, prepolno žerjavic, ki mečejo drugačno luč na naše razumevanje (jezika) sveta. Vendar ta luč ni snop žarkov, ki na »izviren« način vidno naredijo še vidnejše. Ta razsvetlitev je v Frankovem obzorju metaontološka. Ne gre za drugačno luč, ki pade na stvari, temveč za (nad)bitnostno luč povsem *Drugega*, ki predmetni »svet« povzdiguje nad njim, nad zadane okvire pozitivnega: »Vsaka stvar in vsako bitje v svetu je nekaj več in nekaj drugega kot vse, kar o njem vemo in za kar ga imamo, še več – je nekaj več in nekaj drugega kot vse, kar bomo kadarkoli o njem vedeli, tisto, kar pa v vsem svojem bogastvu in globini resnično je, pa za nas seveda ostaja nedoumljivo«. (Frank, *Nedoumljivo* 52) Frank bralca očitno pokliče, naj zapusti »kopernikansko« gledišče. Človek lahko po mili volji povečuje predmet pod drobnogledom razjasnjenja in razumevanja, a bo vseeno zmeraj preostal neki neskončno majhni presežek neznanega. A zato ni treba obupati. Treba se je zgolj odpovedati gradnji in pohlepnemu razširjanju predmetnega reda.

Napetost ali razliko med objektom in nosilcem vedenja Frank zamejnja z veliko pomembnejšo distikcijo med »nedoumljivim za nas« in »nedoumljivim na sebi« (Frank, *Nedoumljivo* 25). Kot poetik negativnega filozof iz pesnikov ne naredi svoje teme, ampak se pri njih *uči poetike*. Pesniški jezik je prostranstvo, kjer sta dve obliki nedoumljivega »prisotni« v polni skladnosti in kjer se ohranja »pristen občutek realnosti« (51). Torej *realnosti*, in ne peloda ali lošča pojavov, ki ga Frank imenuje »dejanskost« (ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ). Pesnik v občutju ohranja in v besedah spretno pomnožuje »intimno« razliko v realnosti. Dela pesniške umetnosti so, ne glede na svojo »odmaknjenost« in neuklonljivost razumu, lahke zgradbe duha, ki tako rekoč »nihajo« in »lebdijo« nad

nižinami »filiistrske« treznosti (408). Pesnik se ne brani pred nedoumljivim na sebi, ker v njem sploh ne vidi grozilne sile. Bogastvo te metaontološke (sam Frank raje reče »metalogične«) ravni spominjajo na neizčrpen zaklad realnosti, ne na mrzlo tujost, pred katero varujemo tisto, kar menda »imamo«. V ta zaklad se pesniku ni treba spuščati. Zadostuje, da z besedami »pobere« dragocenosti tega, kar lahko opazi in doživi tu in zdaj. »Ni pesnika«, beleži Frank, »ki ne bi izhajal iz takega dojemanja biti: biti pesnik v končni instanci ne pomeni nič drugega kot to, da si sposoben z besedami izraziti nedoumljivo in neizrečeno ter nam na ta način omogočiti, da to tudi začutimo« (51). Pesnik torej lahko svoj zgledni občutek realnosti prenese bralcu. Medtem ko se pozitivno-predmetno usmerjeni teoretik trudi, da bi umetniško simboliko iz njenega naravnega okolja (iz tega, v čemer bivajo) prestavil v tuji svet (v katerem *niso*, kar so), pesnik prenaša oziroma prevaja izvorno *Ne* (negativiteto realnega) v sleherni konkretni *je*, simbole pa pusti proste, nedotaknjene. Način prenosa so besede, ampak ne kot goli pribor občevanja, temveč kot prebujajoča se igra pričevanja in občutnega varovanja nedoumljivega na sebi sredi preobilja nedoumljivega v tostranski, čutno zaznavni in (raz)umsko spoznavni resničnosti.

Občutka žive realnosti (ne samo njene predmetne sence) pesnik ne prihranja sebično zase. Pesništvo tudi v dušah drugih poraja videnje: »Samo besedni umetnik ima to sposobnost, da o realnosti ne govori, ampak nas prisili, da v večji ali manjši meri *uvidimo njo samo*« (Frank, *Nedoumljivo* 63). Frankov idealizirani pesnik je, po eni strani, podoben optiku, ki iznajde pomagala (umetniške besede) za bistrejši vid, ampak je, po drugi strani, še bolj podoben zdravniku, ker nam vrača izgubljeni čut za poslednjo globino stvari. S svojimi besedami, z dokumenti nedoumljivega, nas nekako »sili« k uvidu. Sintagma »v večji ali manjši meri« ni preprosto retorski okras. Frank s tem označuje stopnice na poti uvida. Skoz jezikovno simboliko, metafore in uganke najprej razumemo, *da je* vsa resničnost, od korena do najdrobnejšega sadu, prežeta z nedoumljivim. »Večja mera« uvida pač pomeni nekaj, kar je večje in obsežnejše od našega, končnega uma. Pesništvo nam dopušča, da *spregledamo* ob pomoči nedoumljivega. Na najvišji stopnji se naš duhovni pogled tudi kvalitativno spreminja, preobraža. Šele ko spregledamo tako, da naš vid svoje moči (prav tako kot zdravlilni pesnikov glas) prejema od nedoumljivega samega, lahko govorimo tudi o tem, da smo v pravem smislu prisiljeni k uvidu. Pesnik je zdravnik, ne tiran: sili nas s svojo *intuicijo* in spontano odpravlja vsak nesporazum.

Ni treba dokazovati, da marsikdo nikoli ne stopi na pravkar opisane stopnice nevednosti. Povsod se »srečujemo z zbadljivo-zmagoslavnim

mefistofelskim nasmeškom zavesti, ki je usmerjena na 'objektivnost', na trezno konstatiranje *dejstev*« (Frank, *Nedoumljivo* 291). Toda Mefistofel ni figura, ki smo ji dolžni slediti. Frank se raje drži misli genija, ki je mefistofelskemu naponu duha dal najprikladnejšo, dramsko formo. V ozadju filozofskega izpodbijanja tega grenkega nasmeška zlahka prepoznamo Goethejevo opazko, da »mora biti v poeziji prisotna trda vera v nemogoče, v religiji pa prav takšna vera v nedoumljivo« (Goethe, *Dichtung* 155). Ti dve duševni nagnjenosti si nista blizu samo po moči, temveč tudi po poreklu navdiha. To, kar pesnik s svojo vero zre kot izgnano iz prostora mogočega, je v bistvu nedosežno, ne-do-umljivo: ne um ne znanje se ne moreta dokopati do njega. Mefistofelski posmeh je znamenje strahu pred pra-možnostjo ne-mogočega, ki se skriva v globinah realnosti. Znak bojazni, da bi se omamljajoča in zaslepljujoča moč predmetnosti lahko razkrila in popolnoma zbledela. Pesnikov strah pa je drugačen, ker se ta, kakor za Rilkejem ponovi Frank, »boji običajnih človeških besed« (Frank, *Nedoumljivo* 51) in skrbi za to, da ga njihov prazni obtok ne bi zaslužnil. Privrženci dejanskosti postavijo vso govorico na ozek tir predmetnega bivanja, pesnik pa je, nasprotno, priča besede (kot) *skrivnosti*. Privlačna svoboda pesništva, o kateri sem govoril na začetku, se kaže v tem, da je pesniški jezik izvorno rešen mefistofelske ironije in vdan *sokratski* – ironiji učene nevednosti. Običajni izrazi se prepletajo v izjave, kar ne ustreza jezikovnemu dotiku z absolutno realnostjo: »O realnosti ne moremo ničesar 'izjaviti' tudi zato, ker v odnosu do nje ni mogoče uresničiti pojma 'izjava' – ne samo kot sodbe z logično določeno vsebino, ampak kot *ozaveščanja nasploh*, ki se nanaša na nekaj zunaj njega. Ta realnost *nam* na splošno že ni več '*dana*': dana je *le sami sebi* – *nam* pa le toliko, kolikor smo mi sami ta realnost.« (121) Izjave torej, po Franku, ne spadajo samo v logiko ali gramatiko. Zadevajo vsako jezikovno rabo, vsako človeško zavedno dejanje, ki bit reducira na predmetnost, in vsak poskus vklenitve biti v okove končnosti.

Frankova sklicevanja na pesniška dela – predvsem v sistemskih spisih – so včasih videti podobna mimogrednim »izjavam«, ki naj bi podkrepile že določeno filozofsko stališče. Vendar ta vtis vara. Frank si namreč ne »izposoja« podob ali misli pesnikov, ne prevzema jih in povzema zato, da bi »abstraktno« besedilo začinil z neko primerno figuro. Verzi in dovtipi jezikovne umetnosti so v Frankovih tekstih prisotni kot kratki prikaz njegovih lastnih idej. Pesniški uvid je *zrno*, iz katerega se razvije in razveja filozofski oris nedoumljivega. Tako tudi besede Fjodorja Tjutčeva, ki na videz odsevajo prezirljiv odnos do ljudi, ki se posvečajo posvetnim skrbem, postanejo sestavni del

Frankovih nazorov: »Ne vidijo, ne slišijo, po svetu tavajo kot v temi«. (Стихотворения 169) Motiv tavanja mnogih tu ni kontrast podobi »izbrancev«, ki so ponosni na svoje *vedenje*. Frank ta verz bere kot dokaz pomanjkanja ne-zdravorazumskega čuta. Čut za nedoumljivo je dan *vsem*, a ga agresivni privrženci »antropokratizma« (Frank, *Bog* 180) vedno in brez obzira dušijo. S svojimi »splošno veljavnimi« pogledi, z diktaturo jasnosti, iz sveta izganjajo vso čudovitost. Ali kot pravi Rilke: »Tako se bojim človeške besede. / Vse ti jasno izgovorijo: to se imenuje pes in tisto hiša, / tu je začetek, tam je konec ...; / Straši me tudi njihov čut, njihova igra z nasmehom, / poznajo vse, kar je in bo; / noben hrib jim ne bo več čudovit.« (Rilke 194). Za pesniško eksistenco je, po drugi strani, vsaka stvar majhen čudež – nedoumljivo za nas.

V obsežni razpravi o Rilkejevi mistiki Frank po pravici zapiše, da je »njegova umetniška pozornost usmerjena na skrivnostne globine predmetnega sveta, na metafiziko, in ne na empirijo zunanjega sveta«, ter da ima ta pesnik »občutek za glas stvari, ki ga empirik ne more slišiti, za melodijo njihovega petja« (Франк, »Мистика« 48). Kjer »stvari pojejo«, ni mesta za kovače in čuvaje zdravega razuma. Topika vednosti mora odstopiti pred goethejevskim »tihim, boljšim vedenjem« in pred topiko *globine*, ki je sicer osnova Frankovega sloga. Ob tem velja pripomniti, da tu ne gre za topos globine, v katero človek vstopi, da bi si priskrbel še neraziskane »vire« za svoj grabežljivi obstoj (takšni viri so že vnaprej izčrpani, kajti če se osredinimo samo nanje, od čudeža v svetu in čudeža sveta ne bo ostalo nič). V globino, o kateri govori Frank, človek lahko samo *ponika* kot v neizčrpano, apofatično in živo razsežnost. To ponikanje je transcendiranje navznoter (Frank, *Nedoumljivo* 187), najdostojnejši vzpon človeškega duha. Filozofska poetika si od poezije prisvoji nenaklonjenost »običajnim« besedam, uči se odpovedi hudobnemu, temnemu dualizmu subjekta in objekta. Dualizem zdravega razuma je hudoben, ker si njegovi dediči vede ali nevede prizadevajo, da bi s resničnostjo te ontološke razpoke, ki je seveda nedvomna, izničil veliko pomembnejšo razliko. *Realnosti* nikoli ne smemo speljati na predmetno *dejanskost*. V *Osnutkih o Puškinu* Frank piše, da je umetniško delo »samorazodevanje neke celotne realnosti, ki se dviguje nad nasprotje med spoznavajočim subjektom in spoznavanim objektom« (Франк, *Этюды* 78). Bolj ko se se tudi sami dvigujemo in odrešujemo gnoseološkega razcepa, bliže smo razumevanju »osebne duhovne globine« pesnika (70).

Pomemben korak na poti interpretacije interpretativnega odreševanja je tipologija. Frank v svoji poetiki razlikuje dva tipa pesnikov: subjektivne in objektivne (Франк, *Этюды* 81). Razlika med njima

pa ni v tem, kateri gnoseološki pol pri katerem od njiju dobi prednost, ampak v tem, v kakšno obleko se njuna pesniška beseda odeva. Vsak pesnik se, primerno lastnemu temperamentu in daru, iz osebne duhovne globine oglašča v pretežno »notranji« ali »zunanji« tonalnosti. A tu ni nobenega razcepa. Oba pesniška tipa premagata dualizem, čeprav samorazkritje realnosti dobi različno jezikovno »obličje«. Med pesniki prvega tipa, kakšen je recimo Puškin, se to (raz)odevanje dogaja kot »izpovedovanje osebnih duševnih doživetij«, med drugimi, kot je na primer Tjutčev, pa kot objavljanje »objektivne skrivnosti biti« (81). Pesniki iz obeh »taborov« namigujejo na isto realno praosnovno biti in ne posnemajo predmetne resničnosti.

V pismu Petru Andrejeviču Vjazemskemu maja leta 1926 je Puškin odmaknjenost od predmetnosti domiselno izrazil z maksimo: »Poezija, naj mi Bog oprosti, mora biti neumna.« (ПУШКИН, *Письма* 207) Frank to lakonično misel bere kot »zanikanje didaktizma, preobremenjenosti poezije z *razsojanji*« (ФРАНК, *Этюды* 66), vendar se v njej vsekakor skriva tudi opomin, da pesništvo ne zmore dojeti predmetnega reda. Poezija je res »neumna«, ker ne poučuje dogmatske privrženosti razkolu med subjektom in objektom. Pesništvo je do-besedna igra *ne-umnosti*. Puškinovo razsojanje proti razsojanju predstavlja obrambo pred intelektualističnim naprežanjem jezika in maskiranjem teoretskega v slikovit govor. Temu se zoperstavlja osebna *pesniška intuicija*, »branje« realnosti z osebnim duhovnim vidom.

Frankova razprava *Kozmično čustvo v poeziji Tjutčeva* (iz leta 1913) sledi vodilni niti sistema vseedinosti in je v temeljnih postavkah sorodna *Osnutkom o Puškinu*. V njej znova pride na plan odklon od teoretizma, tokrat iz drugega zornega kota, tj. z vidika človeka, ki se prek filozofske meditacije skuša približati bistvenim značilnostim pesniškega sveta. Frank se tu namreč spominja Tolstojevga reka, da je »kritika tisto, kar neumneži pišejo o umnih ljudeh« (ФРАНК, »КОСМИЧЕСКОЕ 1). Besede »neumneži« Frank seveda ne bere kot Tolstojev očitek tistim, ki si želijo kritično, teoretsko razsvetliti nejasna mesta v literaturi. Ta domislica je zanj predvsem priznanje skromnosti, skromnih dosegov teorije, se pravi priznanje, da je horizont poezije že po naravi širši, obsežnejši (2). V eseju o poetiki vseedinosti Frank že utira pot poznejšim idejam iz *Nedoumljivega*. Kritika je neumna le v primeru, ko poskuša brezglavo, nasilno prevesti ne-jasno in ne-znano v jasno in spoznavno. Na prvi pogled se zdi, da Tolstojeva »definicija« oporeka Puškinovi, ker se v njej literaturi pripisuje pamet, ki je kritiku načeloma nedostopna. Toda Frank v tem vidi prvi korak na poti apofatične poetike. Poezija je, po Puškinovi maksimi, »neumna«, ker je ne-umna. Kritika pa je, po

Frankovi interpretaciji Tolstojeve domislice, res »neumna« samo, ko se *odpove* ne-umnosti kot vrhovnemu pesniškemu in poetičnemu merilu. Negativna poetika si prizadeva, da bi ne-umno doжела ne-umno, in sicer brez kakršnega koli upora proti umu in spoznanju nasploh.

Apofatična misel o poeziji se opira na samo poezijo, na njene intuicije. Prva intuicija Tjutčeva o kozmosu in človeku se glasi: »Vsemočen sem in šibek hkrati / vladar sem silen, suženj neznatni.« (Тютчев, *Стихотворения* 14). To je *coincidentia oppositorum*, ki ji podlega človek v času, in tudi pesnik, ko ustvarja svoje delo. Zvest ne-umnosti razume pogojnost, omejenost svoje »vladarske« vloge. Četudi je ta Tjutčeva pesniška misel na videz samo ena izmed različic stare metafizične resnice, jo je treba tolmačiti kot odmev edinstvenega, osebnega izkustva, kajti pesnik je »čisti odmev svetne biti, zunanje in notranje« (Франк, *Этюды* 80). Na zunanji ravni je njegova oblast nad besedami brezmejna, od znotraj pa je neskončno šibek. Ta neskončna slabost ne izhaja iz duševnega ustroja, temveč iz reda, ki pesnikova duša pripada. Kozmično čustvo je čustvo nemoči pred izzivi izrekanja vseedinosti:

Metuljev let nevidni
se sliši v zraku nočnem ...
Čas hrepenenja neizrekljivega! ..
Vse je v meni in jaz v vsem! ..

Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном ...
Час тоски невыразимой! ..
Всё во мне, и я во всем! ..
(Тютчев, *Стихотворения* 159;
Zgostile so se temne sence [Тени сизые
смесились], vv. 5–9)

Če bi pesnik lastno vladanje besedam in svetu interpretiral kot moč nad jezikovnimi prostori čudovite, a samozadostne predmetnosti, bi ostal žalostni suženj napačne predstave o celoti. Prava pesniška, neodtujljivo religiozna intuicija predstavlja nasproten vzgib, trenutek ustvarjalnega hrepenenja po preraščanju te »vladarske« pozicije in hlapčevanja predmetnemu redu. Hrepenenje po nedoumljivem je po Franku znamenje premagovanja *panteizma*, verovanja, ki poisti danost sveta in božjo bit, pri čemer je Bog malone »očitno uprizorjen pred umetniškim pogledom« (Франк, »Космическое« 15).

Frankov umetniški pogled v slehernem izbranem pesniškem sogovorniku opazi vzornika in predhodnika. V njegovih velikih sistemskih spisih se posamezni verzi pojavljajo kot sporadična okrepitev vodilne razlage. Manjše, »spremne« študije o literaturi so, nasprotno, teksti, v katerih Frank svojim vzornikom in učiteljem posveča podrobno interpretacijo, njegove sistemske predpostavke pa prevzemajo vlogo občasnih opomb. Takšen postopek nikakor ni nekaj poljubnega in naključnega, kajti

filozofsko tolmačenje vedno pride iz »enotnega intuitivnega centra« (Франк, »Космическое« 5). Vsi žarki iz tega središča mečejo *lastno* svetlobo na »stvar«, ki jo razsvetljujejo. Tako tudi Frankove razlage sipljejo žarke metafizike vseedinosti na vsako pesniško sfero, ki se jo dotaknejo. Svoboda filozofske kritike in svoboda pesniškega upovedovanja se zdaj srečata kot v ideje razvejana »umetniška intuicija življenja« (5), ki je prevedena v podobe in simbole.

Med filozofom in umetnikom obstaja »organska duhovna sorodnost« (Франк, »Космическое« 5), saj oba izhajata iz istega. Nedoumljivi, »neizrekljivi center« (8) je korelat prve in poslednje intuicije, ki ju zedinja. Razprava o »kozmičnem čustvu« pri Tjutčevu je bila za Franka priložnost, da v obliki poetične analize še enkrat poudari oddaljenost *filozofije* vseedinosti od panteističnega videnja sveta: »Religiozni mislec, kateremu je umetniško motrenje življenja tuje, lahko išče in najde najvišji duhovni temelj biti *za* zunanjo podobo reči, saj je ta podoba zanj *samo* ovira, ki jo mora premagati, pokrivalo, ki ga mora sneti in odvreči, da bi se za njim pokazalo čisto obličje Božanstva.« (15) Frank je brez strahu pred padcem v zaslepljujoče zrcaljenje obenem podal filozofski oris *poezije* vseedinosti, v osnovi katere je uvid v apofatično dimenzijo realnega, tjutčevovski »nevidni polet«. Uzrtje religiozne, kozmične poezije »je v odnosu do zunanjega sveta čisto transcendentno, ko je njegovo središče v idealnem območju osebne zavesti; potem tudi slikovna vsebina umetniškega uzrtja obstaja samo kot kažipot, ki vodi do neizrekljivega in neutelesljivega duhovnega počela, ki se odpira v globinah *notranjega* duhovnega življenja (15). In tu spet ne smemo pozabiti, da notranje življenje ne pripada »subjektu«, slikovna vsebina pa ni »objektivna«. Frank je pri tem »refrenu« svoje kritike posebno vztrajal, saj je poetični intuicionizem dosledno razmejil od psiholoških usmeritev poznega devetnajstega stoletja.

Če povezavo med subjektom in objektom razglasimo za neovrgljivo izhodišče našega spoznavnega in doživljajskega deleža v biti, relativna resničnost postane absolutna, relacija s samim Absolutom pa je zanikana ali ukinjena. Eden izmed glavnih stebrov Frankovega sistema je izkustvo tega potisnjene, zabrisane razmerja, ki se kaže tudi na področju *estetskega*. Frank je ostro kritiziral radikalno subjektivistično teorijo Theodora Lippsa, ki je s pojmom »vživljanja« (*Einfühlung*) skušal premostiti jez med notranjo, psihično dinamiko, in danostjo objektov zunaj/za nas. Ta premostitev je bila po Frankovem prepričanju »čista pozitivistična in materialistična mitologija« (Frank, *Nedoumljivo* 280), saj »v estetski izkušnji sami ni niti najmanjšega namiga na to, da človek iz samega sebe potegne občutja in jih vtisne v objekt« (280).

Zdravorazumsko tavanje v temi se s tem naukom le neuspešno skriva za domnevno oživitvijo nežive snovi. Če gremo onkraj dualizma, lahko vidimo, da oživljajoča sila ne pride od subjekta. Ravno razlika med realnostjo in predmetno dejanskostjo nam omogoča strožjo, *fenomenološko* razlago estetskega izkustva (280). Frank se ob tem opre na koncepte svojega sodobnika in prijatelja Maxa Schelerja ter intuicionista Nikolaja Loskega. Estetsko izkustvo je »neposredno« (Франк, *Реальность* 267), v njem se »neposredno razodeva notranja veljava, osmišljenost, dušipodoben značaj realnosti« (Frank, *Nedoumljivo* 280).

Proti pozitivistični mitologiji (ali neuspešnemu mitologiziranju pozitivizma z vpeljavo pojma subjekta kot dušetvorne moči) že od davnine pričata *prava* mitologija in poezija. Ni treba, da smo izkušeni in veliki fenomenologi, da bi opazili, kako »subjekt« v stvarnem estetskem izkustvu prevaja v metafore tisto, kar je sam doživel, kajti »realnega ustroja te izkušnje človek z besedami ne more izraziti drugače, kot da ga prispodablja, izenačuje (v poeziji in mitologiji) s pojavi človeškega duševnega in duhovnega življenja« (Frank, *Nedoumljivo* 280). Teorija vživljanja je namreč za Frankov okus preveč kopernikanska. Ne dopušča, da se iz samega predmeta razcvetita Smisel in Življenje, ki sta subjektu (morda) tuja. V estetskem predmetu je prisoten drugi, drugačen, *metaestetski* element, ki oživlja tako opazovalca kot predmet. Predmet potem prebujajo opazovalca iz ravnodušnega časa, ga uči prepoznati trenutek in sled praizvora biti v konkretnem tu in zdaj. Ta element je *lepota*. Lepota ni sad »zagonetnega procesa prenosa ... doživetij iz globin nas samih na zunanji objekt« (Франк, *Реальность* 267). Predmet estetskega izkustva je lep, ker ga oživlja sama polnost življenja, ker pred-subjektno Življenje prekipeva v njem in skozenj, ker »se zliva čez rob« (Frank, *Nedoumljivo* 77). V srečanju z lepoto lahko uzremo nedoumljivo, sveto. Lepota je obličje »prvotne globine, iz katere in zaradi katere vznikajo predmetnost sama« (142). Posebnost lepega ni v »očesu opazovalca«, kakor pridiga novejša, brez-dušna psihologija. Raznoobrazno lepo je dar Pratemelja, s katerim postanemo njegove priče. »Gre namreč za to«, nam pojasnjuje Frank, »da nismo *mi* tisti, ki si z lastno aktivnostjo, prek spoznavnega pogleda prisvajamo ta pratemelj in prodiramo vanj, ampak nasprotno, pratemelj *si sam* prisvaja *nas*, prodira v nas in se nam na ta način razodeva« (299).

Frankova kritika prikritega subjektivističnega voluntarizma temelji na intuiciji globine, ki je globlja od nas samih, Globine, iz katere vznikajo skupaj s predmetom. Duhovna globina pesništvu daje ritem, iz nje se rojevajo vse podobe in rime. Od zunanje rime, ne glede na njeno prefinjenost in lepoto, je veliko pomembnejša notranja ubranost z

izvorom, iz katerega vsa poezija izteka. Rima z nedoumljivim je lepota in vzvišenost, ki preseže vse zakone verzifikacije. Poezija je, čeprav nastaja iz prarealnosti in ni od »tega sveta«, odmev duhovne Globine v našem svetu in za svet. Med odmevanjem nikoli ne izgine vez z izvorom, besede pa se postopoma spreminjajo in naposled lahko podredijo tudi površnemu razumevanju.

Tega Frankovega metaestetskega elementa ne bi smeli enačiti s psihološkim konstruktom nezavednega. Mi sami ničesar ne vnašamo iz sebe v mrtvo materialnost, ne »delegiramo« svoje notranjosti. Ne vpisujemo iracionalnosti v racionalni red. Umetniki se ne vživljajo v reč, ki pred tem nima življenja, temveč so sami oživiljeni in »okuženi« s predmetom, ki je že rešen iz ječe nujnosti in dejanskosti. Šele kot taki lahko tudi sami »okužijo« svoje recipiente. Estetsko izkustvo je po Franku moment razodevanja *transracionalnega*. Pri izkušnjah naravne in umetniške lepote gre za »pomembno in temeljno vrsto *nadčutnega izkustva*« (Frank, *Bog* 58). Teorija »vživljanja« seveda po pravici zahteva, da se estetski »objekt« izključi iz *slepe* sile narave. A to stališče je tudi samo slepo za apofatično dimenzijo, ki govori in »biva« pred subjektom in njegovo samoafirmacijo, pred predmetom in njegovo vrženostjo v golo nujnost. Preden »vdihne« življenje pasivnemu predmetu, je človek že *navdihnjen* z nedoumljivim.

Z lepoto igre simbolov nam umetnik ne odklene svojega *posameznega* samstva in intimne sfere *svojih* želja, omahovanj, prebojev in potrtosti. V poeziji gre vedno – celo pri izrazito »subjektivno« naravnanih avtorjih – za posredovanje transcendentnega dogajanja, ki je neposredno že tu: božanski prazvor iz-reka vso intimo človeka in sveta. Apofatična dimenzija realnosti, nadčutno danega izkustva, z *Logosom* in logosi umiva, izpolnjuje celo območje estetskega: »[N]edoumljivo samo 'ima glas', ono samo 'govori', izraža se v vsej svoji nedoumljivosti v besedi. To pa ne pomeni nič drugega kot to, da je beseda razodetje (po svojem bistvu), tudi človeška beseda.« (Frank, *Nedoumljivo* 334) Pesniške besede izgovarjajo človeka kot bitje, ki ni obsojeno na tavanje pod posvetnimi zakoni teme, ampak je tudi svobodno za so-delo-vanje z Bogom. Pesništvo je po Franku »človeško razodetje skrivnosti prarealnosti v vsej njeni globini in pomenljivosti, ki se izmika 'prozaični' besedi« (334). Tu je očitno poudarek na antropološki ravni: razodetje skrivnostne pra-realnosti v poeziji je človeško dejanje *par excellence*, in na področju poetike in sloga (načina, kako se pesnik poglobi v Skrivnost) je nedoumljivo najpomembnejše *za nas*. Poezija je »kerubska pesem« o realnosti, »glas realnosti o sami sebi« (334). Čeprav se ne izgublja v izjavah in čeprav uspešno prestaja težke pritiske okorne dejanskosti, ta glas

nosi »pečat« tistega, ki ga prenaša. Človek ni samo bit z Bogom (celo če to zanemarja ali zanika), ampak je tudi bit v svetu (celo ko se zaveda nepretrgljive povezanosti s transracionalnim temeljem duše). Zato se pesnikova beseda vselej giblje nekje med neposredno samobitjo (notranjo dramatiko duševnosti) in predmetnim svetom videza.

Kot bit v svetu je pesnik vpeljan v prepir med »zunanjim« in »notranjim«. Ne glede na to, katero »stran« si izbere, je edina njegova »tarča« že večkrat omenjeni strogi dualizem, edini »zmagovalec« pa je nedoumljivo *za nas*. Glas realnosti o sebi sami – ta krožna opredelitev ne potrdi odtujenosti od sfere *prarealnosti*. S tem se, nasprotno, v ospredje postavi razodetje nedoumljivega, v katerem absolutna skrivnost postane del človeške usode. Tako Frankov človek (»subjekt«) kot Rilkejeve stvari (»objekti«) pojejo s kerubskim glasom in s tem hkrati pričajo o prisotnosti *prarealnega* v celem krogu svetne realnosti. Dualizem subjektivnega in objektivnega, od katerega pozitivna estetika živi, je tako razkrinkan kot lažni blagor suženjske zavesti oziroma biti v svetu, ki je že pretrgala vse stike s transcenco, s »tujimi svetovi«.

Smisel poezije in hrepenenja po nedoumljivem Frank izrazi s formulo: »Čim globlje, tem širše.« (Франк, *Эмоды* 101) Bolj ko je pesnik, »vladar« besed, blizu globini nedoumljivega, manj je podrejen slepim silam narave. Ta misel ima tudi splošen antropološki pomen. Človek je prebivalec dveh svetov – je zakoreninjen v metafizični globini, »na nebesih«, a prebiva tudi v času, osmišlja ali zgolj zapravlja tuzemske dneve. Iz svoje metafizične, duhovne globine, človek sebe samega razume kot osebo, in v tem je njegovo najvišje dostojanstvo. »A prav kot *osebnost*«, piše Frank, »se neposredno zavem sebe kot brezdomnega klateža in izgnanca, ker so sile empiričnega sveta do mene kot osebnosti kakor brezosebne in ravnodušne; in v sestavu sveta jaz ni absolutno, nezamenljivo počelo, ampak le eno izmed neskončne množice stvarnih bitij – nepomemben, nebistven, hitro minljiv delček sveta.« (Frank, *Luč* 84) Z drugimi, Goethejevimi besedami je človek le »ubogi popotnik na tej mračni zemlji« (nav. po Frank, *Nedoumljivo* 20). In na njej obstajajo različne ubožnosti in različna popotništva. Vsakdo izmed nas, z vsakim svojim dihom, ponovi faustovsko razpetje: »Ah! Dve duši živita v mojih prsih.« (Goethe, *Faust* 33) Ena duša pod vodstvom mefistofelskih sil blodi v empiričnem svetu in zgreši lastni namen, druga pa se hrepeneč vrne k svojemu presežnemu izvoru, apofatični *prarealnosti*. Ta »druga«, prepogosto utišana ali udušena duša, tj. izvorna naravnost naše edine in enotne »samobiti«, je rojstni kraj vsega pesništva.

Pesništvo ne izreka samo človeške biti v svetu, temveč tudi njegovo *bit s svetim*, človeško združenost s transracionalnim. Samo-oglašanje

realnosti je razvidnost premoči izvorne Relacije nad relativnimi nitmi posvetne proze in prozorne teme nenavdihnjene dejanskosti. Dualizem je, ponovimo, le relativna, delna resnica, in njeni toni v poeziji so neizbežni, kolikor poezija res mora ostati človeška in govoriti v narečjih našega sveta. Toda uvid v prvenstvo Relacije (s katero nedoumljivo na sebi postane prisotno za nas, ne da bi izgubilo niti najmanjši drobec svoje skrivnostnosti) zahteva sprejetje *mono-dualizma*, stališča, ki zavrača utečeno gnoseološko dvojstvo kot edini zakon mišljenja sveta. Zato je prvenstvo Enega in enotnosti v Frankovi misli *anti-nomično* (ne samo v logičnem oziroma, natančneje, kantovskem pomenu). Eno kot »nasprotna«, višja oblast, omeji *nomos* tuzemskega razdora.

Če se v umetniškem jeziku lahko sliši glas realnosti o sebi sami, potem moramo soglašati z načelom, da je vsa umetnost v bistvu *izraz*. Izhajajoč iz tega splošnega principa estetike ekspresivnosti (v ozadju ni težko prepoznati Crocejeve zamisli o umetnosti), mu Frank pripiše izrazito apofatične črte. Pojem izraza rabi skladno z dvojnim pomenom nemškega *Ausdruck*: izraz je zunanja oblika neke vsebine, hkrati pa je tudi *odtis*, sled tega, kar se v pojavnosti pojavlja. Izraz je odtis in odtiskanje obenem (Франк, *Реальность* 360). V pesniškem izrazu ni prostora za razdvajanje vsebine in forme. Bistvo izraza se kaže v tem, da se vsebina pojavlja le v formi in *kot* forma. Če je vsa bit mono-dualistična, mora takšno biti tudi vsako umetniško delo. Frank odpravi interpretativne postopke, ki so bili takrat izjemno popularni in so za obliko tvegali rekonstrukcijo pesnikove *Weltanschauung*. Ob tem vsekar priznava, da »vsaka pesniška umetnina izraža neki celovit svetovni nazor ali čustvo življenja« (Франк, *Этюды* 77), vendar zanika vulgarno, »barbarsko« predpostavko, da je forma samo zunanji, naključni prikaz nekega vsebinskega plana.

Frankova metafizika je velika obramba harmonije v na videz razcepljenem in razdrobljenem kozmosu. Tudi svet pesniškega dela je, z vidika te metafizike, le na videz razklan. Ideja in forma, tematska in slogovna raven, gradita enotni izraz, »harmonija med 'vsebino' in 'slogom' umetnine in njuna nerazdeljiva enotnost je v tem, da je v resnični umetnini vse 'slog' in 'vsebina' hkrati« (Франк, *Этюды* 78). Pesem je izraz čustva življenja, a pesnikove besede niso orodje za izražanje idej (ker je on samo navidezno vladar besed in sloga). Pesnik lahko izrazi le svojo *duhovno osebnost*: »Kar nam pesnik govori in daje s svojo poezijo, je tako v veliki meri njegovo *kako*, njegova lastna umetniška entelehija; ta entelehija je, sama na sebi, seveda določeno *kaj*, vendar je to *kaj* vsebinsko neizrazljivo in se ne da razkriti z nobenimi, še tako pretanjeno izbrušenimi pojmi.« (Франк, »Космическое« 6)

Kaj je tisto, kar je v umetniškem, pesniškem delu odtisnjeno in budi naš estetski vtis? Obris odgovora so že na dlani: sama meta-estetska, poetična, neizrazljiva »globinska, izvorna točka biti« (Frank, *Nedoumljivo* 217), v kateri korenini duhovna osebnost pesnika. So različne stopnje prisotnosti tega apofatičnega načela v konkretnem ustvarjalnem dejanju. Naj še enkrat ponovim: preden pesnik aktivno vdahne smisel pasivni materiji, je že skrivnostno navdihnjen. Pesništvo se napaja iz apofatičnega izvora prarealnosti. Globlje ko je pesnik »nastanjen« v nedoumljivem po sebi, širše njegove besede odpirajo perspektivo nedoumljivega za nas. Mefistofelska »objektivnost« zanika osebnost, zanjo je človek zgolj odmev naravnih sil. Religiozno-kozmično čustvo se takšni objektivnosti upira, in v neizmerni širini sveta – v brezmejnem mnoštvu besed in reči – najde nedoumljive odmeve nedoumljivega. Goethejev »ubogi popotnik« takrat prepozna »pravo domovino v samem pratemelju biti« (290). Pesniško pot k Bogu sam Goethe dočara v pesmi *Eno in vse*. Druga kitica, s prizvokom molitve, je za našo temo posebno zanimiva:

Prežemi nas, duša sveta, pridi!	Weltseele, komm, uns zu durchdringen!
Potem boriti se s svetovnim duhom	Dann mit dem Weltgeist selbst zu
najvišji bo poklic naših sil.	ringen,
Dobri duhovi sodelujejo	Wird unsrer Kräfte Hochberuf.
in vodijo kot najvišji mojstri	Teilnehmend führen gute Geister,
k temu, ki ustvaril je, ustvarja vse.	Gelinde leitend höchste Meister
	Zu dem, der alles schafft und schuf.
	(Goethe, <i>Gedichte</i> 369, vv. 7–12)

V Goethejevih očeh Stvarnik ne more biti pesniška ali filozofska »tema«. Tematski govor o Bogu ima smisel šele tedaj, ko je pretkan z molitvijo: »O Bogu lahko govorimo pravzaprav le s *samim Bogom*.« (nav. po Frank, *Nedoumljivo* 324) Poezija vseedinosti veliča povratek iz odtujenega empiričnega v duhovni svet. Frank na to opominja v eseju o Goetheju: »Duhovni svet je velika, vseobsežna, nadosebna *domovina*, kateri je človek poklican, da brezinteresno in samopredano služi; posamična osebnost je sin in sluga te domovine, ki ga neizmerno presega« (Франк, »Гете« 87). Ta »človekova večna domovina« (Frank, *Luč* 77) ni brezosebna in je ne more ogroziti noben gorki nasmeh zmagoslavnega Mefistofela. Na straneh *Nedoumljivega* Frank dodatno pojasni, da »Božanstvo *ni* oseba zato, ker je *več* kot oseba oziroma ker o njem lahko rečemo le to, da je *tudi* oseba, ne moremo pa reči, da je *samo* oseba« (341). K temu osebno-nadosebnemu središču in izvoru se prvi vračajo hrepenечи, religiozni geniji.

Frank v tem kontekstu, sledeč Georgu Simmlu, razlikuje med dvema vrstama genijev: eni predano služijo nekemu »objektivno-nadosebnemu cilju« in »sami sebe doživljajo zgolj kot brezosebni medij ali orodje višjih, nadindividualnih sil«; drugi najvišji smoter vidijo v »povnanjenju, oblikovanju in izpopolnjevanju osebnosti, osebnega duhovnega življenja«. Goethe je, po Franku, izrazit primer slednjega tipa, in zanj je značilna težnja k *umetnosti življenja* (Франк, »Гете« 86). Goethejeva poezija izraža faustovski tragizem »dvodušja«, antropološko resnico razpetosti med ubožnim tavanjem po tem svetu in odpiranjem za realni, večni svet. Ampak njegova lirska govorica predstavlja tudi kažipot za premagovanje tragizma, za povratek pod okrilje nedoumljivega, ki je »ozračje in razsad živega individualnega človeškega duha« (87).

Mefistofelski pozitivizem, faustovski boj v nedrih osebnosti in kerubsko čaščenje nadumnega Božanstva – okoli tega trikotnika Frank izrisuje krog svoje poetične misli. Mefistofelska pot je nedvomno temna, na njej se duša duši v tujem, predmetnem, lažnem redu biti. Faustovsko dvodušje je boj med svetom dejstev in skrite, skrivnostne Prarealnosti. Zmagoslavna pot, na katero namiguje poezija vseedinosti, zahteva *enodušje*. Za popolno pot je torej potrebno nekaj več kot kažipot. Potrebno je, da nas vodijo »dobri duhovi«, angeli, *kerubi*. Angelska roka je, za razliko od mefistofelske, naklonjena človeku, in ga ne želi uničiti, pustiti izgubljenega v dejanskosti, ampak ga želi osvoboditi zablod predmetne resničnosti, ki je pravzaprav – če se absolutizira – kraljestvo zmede in človekove samopozabe, dokse. Ko govori o poeziji kot »kerubski pesmi« realnosti o sebi sami, Frank ne poseže po goli metafori. Kerubska pesem je sestavni del vzhodne liturgije in se glasi:

Mi, ki mistično
smo Kerubov podobe,
in Trojici životvorni
pojemo trisveto himno,
odložimo vse skrbi življenja,
saj bomo sprejeli
Kralja veselja,
Ki ga nevidno stražijo angelov redovi.
Aleluja. (nav. po Kocijančič, *Atos* 106)

Upodabljanje kerubov pomeni odpravo vsake življenjske skrbi, in še več: vsakega tragizma, kakor tudi obrat k novi možnosti biti – *slavljenju* Boga, ki preseže tragično. Namesto da bi vladali besedam, se molivci obračajo h Gospodu, vladarju vsega stvarstva. Poezija ni posnemanje

ali preprosto izražanje raznoterih faustovskih razdorov, marveč logosno proslavljanje vseedinosti in Božanstva, ki

Mora se premikati, ustvarjajoč delati, najprej oblikovati se, potem preobraziti; Le na videz, za hip, mirno stane. Večno se stalno prebujajo v vsem: Kajti vse v Nič mora razpasti, če si želi vztrajati v biti. ¹	Es soll sich regen, schaffend handeln, Erst sich gestalten, dann verwandeln; Nur scheinbar stets Momente still. Das Ewige regt sich fort in allen: Denn alles muß in Nichts zerfallen, Wenn es im Sein beharren will. (Goethe, <i>Gedichte</i> 369, vv. 19–24)
---	--

Pesniki so udeleženci božanskega slavlja, ki sprejemajo in nosijo realnost. Njihove besede niso samo njihove. So darovi, skoz katere postane realnost, nesorazmerno resničnejša od vsega slišnega in vidnega, dostopna čutom našega duha. Pesniške besede se navsezadnje iztekajo v *nič*, iz katerega vznikajo *vse* kot nepoznavni dar večno ubogemu človeku. Čim bližje je pesniško ustvarjanje milosti, tem bolj je samo poetsko izkustvo nadčutnega v čutnem, izkustvo »svetega pratemelja sveta« (Frank, *Luč* 200) bližje *mistiki*. V mistični tih besedi so izražene in odtisnjene izkušnje, v katerih pesnik ozavešča »prisotnost Boga v sebi ali svojo zakoreninjenost v Bogu« (Франк, *Реальность* 361). Poezija je takrat povsem daleč od golega izjavljanja in trezne dejanskosti, pesniški izraz, sled nedoumljivega, pa dobi molitveni ton. Frank v tem vidi najbolj živi smoter lirike in ga najde pri Rilkeju. Rilkejevi lirski molitveniki in sonetne upodobitve angelov naj bi razkrili, da »pesniška zavest v svoji končni bitnosti sovпада z religiozno« (Франк, »Мистика« 49). Njegova »kerubska pesem« nedoumljivega je nadaljevanje dolge in velike tradicije: »Po *Kerubskemu popotniku* Angela Silezija svetovna literatura skorajda ne pozna nič podobnega tej molitveno-mistični liriki.« (50) Silezijev kerubski popotnik je podoba človeka, ki drugače potuje, drugače išče in »blodi« po zemlji, ker nosi in objema absolutno, drugačno resničnost. Rilke je na svojih rokah in v svojih nefaustovskih prsah nosil Boga kot *sosesta*, prvega in poslednjega bližnjika. Njegovo popotništvo ni bilo tavanje, temveč posvetilno branje stvarnosti kot »igre čistih sil«. V tem branju se zares ponovi nekaj od psalmskega izkustva bližine dveh brezen, o kateri je pel Silezij: »Brezno mojega duha vselej glasno kliče / Breznu Božjemu: povej katero globlje je?« (Silezij, *Kerubski* 53)

¹ Moj prevod. Prim. prepesnitev J. Glazerja: »Duša sveta, daj v nas preiti! / In z Duhom samim se boriti / Bo cilj, ki moč najvišjo užge. / Vodniki mojstri blagohotno / Pot k njemu kažejo dobrotno, / Ki ustvarja in je ustvaril vse.« (Goethe, *Lirika* 111)

Frankova apofatična poetika, govor o breznu nedoumljivega na sebi, ki kot želeni Vir proseva skoz prostranstva nedoumljivega v nas in za nas, potrdi primernost metafore, ki sem jo uporabil že prej: »optična« izvedenost pesnika nam pomaga, da bolje vidimo ontološki rob, da ne strmoglavimo v mrzlo praznino estetske (samo)prevare. Poezija kot izraz neizrazljivega ima celilno moč: odkriva, da se čez rob opazljive in slišne, vidne in berljive dejanskosti, čez rob vsega našega jezika, preliva metaestetska in metapoetska Tišina. Globina, ki oživlja vsak glas. Vsako obliko. Vsak fenomen.

LITERATURA

- Frank, Semjon. *Bog z nami*. Prev. Urša Zabukovec. Celje: Mohorjeva družba, 2018.
- Frank, Semjon. *Luč v temi*. Prev. Marjan Poljanec. Ljubljana: Družina, 2022.
- Frank, Semjon. *Nedoumljivo. Ontološki uvod v filozofijo religije*. Prev. Urša Zabukovec. Ljubljana: Logos, 2013.
- Франк, Семен. «Космическое чувство в поэзии Тютчева». Русское мировоззрение. Sankt Peterburg: Nauka, 1996, str. 1–33.
- Франк, Семен. «Гете и проблема духовной культуры». *Put'* 35 (1932): 83–90.
- Франк, Семен. «Мистика Рейнера Марни Рильке». *Put'* 12 (1928): 47–75.
- Франк, Семен. *Этюды о Пушкине*. Pariz: YMCA Press, 1987.
- Франк, Семен. *Реальность и человек*. Moskva: Respublika, 1997.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Gedichte*. München: Beck, 1974.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Dichtung und Wahrheit*. Leipzig: Nachfolger, 1903.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust. Der Tragödie*. 1. zv. Stuttgart: Reclam, 1992.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Lirika*. Prev. Janko Glaser. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1971.
- Kocijančič, Gorazd, ur. *Atos: na meji zemlje in neba*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2000.
- Rilke, Rainer Maria. *Sämtliche Werke*. 1. zv. Frankfurt am Main: Insel, 1955.
- Silezij, Angel. *Kerubski popotnik*. Prev. Gorazd Kocijančič in Vid Snoj. Ljubljana: Logos, 2012.
- Пушкин. *Письма*. Moskva; Lenjingrad: Akademija nauk SSSR, 1951.
- Тютчев, Ф. И. *Стихотворения (1813–1849)*. Moskva: Klassika, 2002.

Words of The Unfathomable: Apophatic Poetics of Semyon Frank

Keywords: philosophy of poetry / Frank, Semjon / apophatic poetics / poetical language / the unfathomable / religious poetry / mysticism

The fundamental poetical ideas of Semyon Lyudvigovich Frank (1877–1950) can be reconstructed on the basis of general aesthetic judgments within the framework of the system of religious thought, which he presented in the work *The Unfathomable* (1938). The notion of the unfathomable is the axis of Frank's (meta)ontology. Before starting the interpretation of discussions and studies in which the Russian thinker directly thematizes poetry itself, it is necessary to illuminate the broader framework of his implicit poetical position. »Unfathomable« is a philosophical name for a primeval reality that cannot be encompassed by any positive definition. From the first and last depth of reality, both the external, objective, and the internal, intimate world of human experience are born. Therefore, authentic aesthetics and poetics are obliged to accompany this (meta)ontological act of *poiesis*, instead of getting entangled in the dualism of internal (subjective) and external (objective) reality. Frank's interpretations of poetry come from the intuition of a negative, apophatic dimension, which also expresses itself in literary works. Poetry in its purest form is an expression and an imprint (*Ausdruck*), a trace of the unfathomable in words. The task of poetics, as a theoretical and interpretive deepening into the meaning of creative expression, is to preserve, and not finally decipher this imprint, the seal of the negative.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 111.852:2

82.0-1:2

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v46.i2.05>

Lirika in antropološka redukcija

Brane Senegačnik

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za klasično filologijo, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana
<https://orcid.org/0000-0002-5182-5657>
brane.senegacnik@gmail.com

Lirična poezija je zaradi različnih oblik antropološke redukcije v sodobni kulturi (»semantizacija« poezije, sociologizacija kulturnega obzorja, nevrokognitivna interpretacija literature) teže razumljiva in vse bolj marginalizirana. V nelahkem razmerju je tudi z literarno vedo, ki po svojem bistvu teži k ugotavljanju »fiksni« resnic in oprijemljivih dejstev o pesmi, ki jih najdeva v opisu zunanjeformalnih lastnosti, pa tudi njene semantike, tako »notranje« kot »zunanje«: njenih medbesedilnih referenc, kulturnega, družbenega in zgodovinskega ozadja. Čeprav je to nesporno relevantno, pa se na ta način pušča ob strani celostno učinkovanje in dogodkovno bistvo lirične poezije in s tem tudi njen ontološki horizont. V ozadju teh težav je nekompatibilnost prevladujočih epistemoloških in kulturnih paradigem, ki se opirajo na predmetno zavest (predstave in samopredstave), in neposredne govornice lirike, ki deluje na predrefleksivno (nepredmetno) zavest, s katero je sebstvo v razmerju s samim seboj in z resničnostjo kot celoto.

Ključne besede: teorija poezije / liričnost / lirična pesem / sebstvo / kognitivna literarna veda

Lirična pesem: zvočni vidik

Polja.
Podrtija ob cesti.
Tema.
Tišina bolesi.
V dalji
okno svetló.
Kdo?
Senca na njem.

Nekdo gleda
za menoj,
z menoj
nepokoj
in slutnja
smrti.

Zgoraj navedeno besedilo Srečka Kosovela »Slutnja«¹ (Kosovel 150) je kratka lirična pesem: obsega 14 verzov, 25 besed, med temi je 5 predlogov in 1 veznik. Resničnost, s katero nas sooča pa je, nasprotno, velika, celo nepregledno velika, transcendentna. V tem je osnovni paradoks in bistvo lirične poezije. Definicija kratke pesmi ni enostavna, še manj definicija liričnosti. Lirična pesem nikakor ni nujno kratka, čeprav pogosto je in je morda res mogoče govoriti celo o liriki inherentni težnji h kratkosti (Wolf 39); a tudi vsaka kratka pesem nikakor ni nujno lirična. Kakor koli že nezanesljivi so formalni kriteriji (»numerični«, kot število besed in verzov, ali »vsebinski«, kot so teme, kompozicijski, slogovni, kot je izbor primerne leksike in izraznih sredstev), bi se verjetno lahko strinjali, da je ta Kosovelova pesem kratka. Napisana je v tedaj sorazmerno modernem oziroma v slovenski literaturi celo novatorskem samostalniškem slogu: kar 12 besed je samostalnikov, 5 zaimkov, ki so vsi uporabljeni samostalniško (samostalniške besede), le 1 je pridevnik in le 1 glagol. Kljub temu je pesem izrazito dinamična: to dinamiko lahko zasledujemo v njenem zvočnem toku, kompoziciji in ritmu, tako pomenskem kot doživljajskem. Pesem ni oblikovana v ustaljenih metričnih obrazcih; so pa v njej prepoznavni metrični in evfonični elementi: npr. 2 anapestovski stopici v 2. verzu in pravilna amfibraška dipodija v 4. verzu, ki se rima z drugim; če beremo besedo »tema« trohejsko, se metrično ujemata 1. in 3. verz; enako strukturo ima 5. verz; 8. verz ima daktilsko stopico – je daktilska dipodija, katalektična *in disyllabam*. 9. in 13. verz imata jambsko strukturo. 13. verz metrično »zvezno« prehaja v 14., s katerim je tudi vsebinsko neločljivo povezan z enjambementom. Verzi 10., 11. in 12. predstavljajo izjemno muzikalno sekvenco: so rimani, 10. in 12. sta iz anapestovske stopice, 11. je jambaska variacija: ob koncu 12. se tekoči ritem zaustavi in prevesi: najprej v »slutnja«, ki se pomensko dopolni šele po verzem prelomu (in poudarjenem trenutku negotovosti) v smrt. Ti okruški metričnih oblik zagotovo prispevajo k zvočnosti pesmi, vendar slednja ni konstituirana po nobenem od ustaljenih, tipiziranih večjih metričnih vzorcev.

Ob tem se zastavljajo pomembna vprašanja o razmerju med metriko in semantiko: ali lahko razumemo metrične vzorce v določenem pesniškemu kodu kot semantične signale? Jim lahko pripisujemo celo

¹ Urednik Anton Ocvirk pojasnjuje: »V zapisu in prvi objavi je pesem brez naslova. V ZD¹ [1946] je dobila naslov po predzadnjem verzu. *Slutnja* je šesta pesem neznanega cikla, od katerega so se ohranili samo trije deli. Stran, na kateri se cikel začne, je iz Beležnice namreč iztrgana. Sodeč po vsebini tega, kar se je ohranilo, je Kosovel hotel popisati v lirični obliki slovo in odhod od doma, to se pravi povratek z obiska v Tomaju v Ljubljano. Cikel je moral nastati leta 1924.« (Kosovel 457–458)

konkreten pomen? Jih lahko kodificiramo? Da bi orisali vsaj skicozne odgovore, se bomo za kratko odmaknili od Kosovelove pesmi v svet poezije, ki je urejena po stalnih metričnih vzorcih, in sicer z ekskurzom v antično pesništvo, v katerem so bile metrične forme močan element žanrske identitete in so bile tako povezane tudi z vsebino, obzorjem razumevanja in načinom obravnave teme. Heksameter je veljal za verz epske poezije, bil je tako rekoč njegov zaščitni znak (beseda *épos* je lahko pomenila tako ep kot heksameter); kljub temu se je uporabljal tudi zunaj epske poezije v ožjem pomenu (npr. v Heziodovi didaktični pesmi *Dela in dnevi*, v Teokritovih liričnih *Idilah*, v Lukrecijevi filozofski pesnitvi *O naravi sveta*, v Horacijevih, Juvenalovih in Perzijevih satirah). Po drugi strani pa je obstajalo tudi pripovedno pesništvo v drugačni metrični obliki: t. i. pripovedne elegije, pisane v daktilskem distihu, o katerih so se nam sicer ohranila samo poročila, vendar literarna zgodovina o njihovem obstoju ne dvomi (Bowie; Lendle 37). Anapest je bil tradicionalno metrum vojaških koračnic, zato se je v dramatikii ponavadi uporabljal v prizorih, v katerih so se liki urejeno gibali, kot so nastopne pesmi tragiških zborov; vendar pa ga najdemo tudi v statičnih parabazah komičkih zborov (npr. v Aristofanovem *Miru*), komičkem dialogu (v Aristofanovih *Oblačicah*) in v liričnih pasajah tragedije (npr. v Evripidovem *Ionu*). Četudi so bile torej povezave med metrumi in vsebino pogosto utrjene in prepoznavne, pa vendarle niso bile takšne, da bi se posamezen metrum spremenil v enoznačni semantični signal. A celo če bi predpostavili takšno identifikacijo pomena in metričnega vzorca, bi eventualna semantika slednjega bila posredovana zvočno, čutno, in bi bila manj jasno vezana na pojmovnost, kot je semantika besed. V metrično najbogatejši antični poeziji, meliki, še zlasti v zborški, pa imamo opraviti z »dinamično« strukturo, ki jo klasični filologi opisujejo kot »drseče prehajanje«, *sliding transition* (Halporn, Ostwald in Rosenmeyer 46–50): stalni metrični vzorci se zabrisujejo že na ravni verza (tem bolj seveda na ravni strofe ali celotne pesmi), tako da je posamezne verze mogoče interpretirati kot sestavke iz različnih metričnih enot (stopic in t. i. *kola* – členov, iz katerih so bili sestavljeni daljši verzi). Vsa ta razgibana polimetrija prej kaže na samostojno zvočno komponento pesmi, ki je – seveda v povezavi z glasbo – gradila celoto liričnega izraza.

Nekaj podobnega smemo reči za muzikalno plast ali komponento Kosovelove pesmi: »pod besedami« ni metričnega vzorca, ki bi bil ponovno uporaben, tako kot je, denimo, v novejši slovenski poeziji vzorec soneta, temveč je ritem in z njim zvočnost pesmi edinstvena, neločljiva od drugih komponent pesmi. Nedvomno pa je tudi v primeru

stalnih vzorcev treba upoštevati celoto pesmi: zaradi tesne povezave s pomenom, mentalnimi podobami in razpoloženjem, ki preveva kavzirealni svet pesmi, lahko namreč tudi ista metrična struktura deluje izjemno raznoliko in je lahko podlaga zelo različnemu miselnemu in doživljajskemu ritmu pesmi. V takšnih primerih se metrični učinki »prilagodijo« in krepijo tempo in dinamiko semantičnega toka, toka dogodkov in podob, čeprav metrum posameznih verzov in celote ne izgubi svoje temeljne istovetnosti. Da bi to ponazorili, je spet potreben ekskurz, a tokrat bo krajši, le do romantike. Nazorne primere najdemo v najožjem kanonu slovenske poezije, v Prešernovem *Sonetnem vencu*: prvi verz četrtega soneta je iz ene same »baročne« sintagme (»Mokrocveteče rožce poezije«), kar tako rekoč implicira enjambement, odprt konec verza, prehod in s tem nekoliko hitrejši miselni »tempo«. Zaradi pike sredi prvega verza druge kitice tega soneta (»Njih sonce ti si«) nastane »cezura«, ki zaustavi miselni tok. Sledi nizanje prizorišč, na katerih lirski subjekt neuspešno išče ljubljeno: hlastnost iskanja izrazito pospeši »tempo« gibanja misli; v semantično bolj samostojnih verzih zadnje tercine pa se le-ta umiri in preide v nekakšen slovesen andante. V petem sonetu stavčna konfiguracija pri enakem metrumu zahteva povsem drugačen »tempo«: verzi so semantično zaključeni, zato je miselni tok sicer počasnejši, vendar ga anaforični »kjer« poganja naprej, iz verza v verz, in tako vzbuja občutek nenehnega pulziranja, vzletavanja želje z istega izhodišča. Obenem pa paralelno nizanje sugestivnih opisov mestoma učinkuje skoraj »litanijsko«,² a se takšen »tempo« hitro spet razveže v izrazito melodiozne fraze, ki so sicer del razširjenega opisa, a obenem delujejo samostojno. Zelo podoben pojav: različne učinke enakih zvočnih figur v sklopu pesemske celote bi lahko opisali tudi pri evfoničnih elementih (zlasti rimi), a to presega namen razprave.

Lirična pesem: kvazifenomalni vidik

Vrnimo se h Kosovelovi *Slutnji*, tokrat k nekemu drugemu vidiku: k njeni dogodkovno-slikovni kompoziciji. Dinamičnost pesmi na tej ravni v veliki meri izvira iz močnega kontrasta med temno ekspozičijo (polja, podrtija, tema, bolest v prvi kitici), na ozadju katere hipoma od

² Ključnega pomena je tu vsebina oziroma perspektiva, v kateri je predstavljen pesemski svet: verzi opisujejo kraje, ki so nekakšen negativ realnega eksistenčnega prostora pesmi, prostora, v katerem ta pesem (in druge, tej podobne) nastaja in živi. Ta prostor je naslikan posredno, kot nasprotje krajev popolne eksistence, ki – to je zgolj implicitno, a nedvomno – žarčijo bivanjsko in pesniško inspiracijo.

daleč zažari okno. Vprašanje: »Kdo?« je obenem pričakujoče, morda celo upajoče, a tudi negotovo ... In v hipu se na oknu pojavi senca. Tema torej seže tudi v to edino, daljno svetlo točko. Res: kdo meče to senco? Če beremo pesem v okviru čisto realističnih naravnih predstav – in marsikaj v njej vabi k takšnemu branju – je to lahko samo nekdo v sobi, torej nekdo, ki stoji med lirskim subjektom in virom luči v sobi. Je ta »kdo« »nekdo, ki gleda?« Kje stoji ta, ki gleda? Kaj pomeni, da »gleda za menoj?« Če »gleda« senca na oknu, potem pomeni, da s pogledom išče lirskega subjekta na temnih poljih. Toda: kdo »gleda z menoj?« Kaj pomeni to? Sočasnost gledanja ali upiranje pogleda v isto smer? Če drugo, potem to ni ta, čigar senca se zarisuje na oknu. Ali torej tisti, ki »gleda za menoj«, stoji za lirskim subjektom in upira pogled v isto smer, in so torej v pesmi nenadoma trije, saj ta isti ne more metati sence na okno, ker stoji v isti temi kot lirski subjekt? Pomeni torej to, da »gleda z menoj«, le to, da pač sočasno izvaja dejanje gledanja? A misteriozna senca na oknu s tem ne izgine ... Kje je kdo? Kaj se dogaja? Nenadno svetlo občutje postane negotovo, zmedeno, tesnobno ... Ni jasno, ali gre sploh za zunanje dogajanje ali smo se nenadoma znašli v notranjem svetu lirskega subjekta? Ta negotovost dobi ime: slutnja, negotovo, nejasno občutje nečesa, kar se bo zgodilo. In postane na neki način nedvomno, a s tem šele zares in dokončno nejasno in negotovo: to je slutnja smrti. Slutnja edino gotovega, kar pa je obenem popolnoma neopredeljivo, absolutno nerazložljivo, preprosto nemisljivo. Z besedo »smrt« se absolutno zaustavi semantični tok, ritem zvokov butne ob neprebojni molk, podobe ugasnejo.

Toda takšno sovpadanje se ne zgodi šele na koncu. Že v prvi kitici zunanja tema in podrtija (čeprav to ni zapisano) delujeta tihotno, korespondirata s tišino bolesti, torej z notranjo resničnostjo lirskega subjekta. Ali je to subjektivno prisvajanje zunanje realnosti in njena simbolizacija? Ali res lahko v vseh primerih iskanje vzporednic (in celo nasprotij) med notranjo in zunanjo resničnostjo, to »romantično« strategijo, razložimo tako preprosto? Zgodovinska trdoživost, izredna razvejanost in polimorfnost, predvsem pa kompleksnost in zapletenost tega povezovanja zbuja dvom o ekskluzivni veljavnosti tako preproste razlage. Razumeti jo je mogoče tudi drugače: utemeljimo jo lahko v težnji po preseganju analitičnega (in pragmatičnega) razmerja z resničnostjo, po preseganju razdelitve na objektivno zunanost in subjektivno (psihično) notranjost, na fizikalni in mentalni svet. Od zelo zgodnjih začetkov evropske poezije se takšno »nelogično« spajanje kaže v posameznih pesniških figurah (še posebej v metaforah in enalagah), v opisih umetniških ekstaz in v klicanju drugega glasu, ki naj poje pesem skozi

pesnikova usta. V srčki liričnega impulza, eksplicitno ali implicitno, utripa impulz po razgrnitvi *enotne resničnosti* (Neumann). V moderni poeziji ta težnja včasih popolnoma preplavi pesem in jo nosi, postane njen absolutni princip. Ene izmed najbolj eminentnih primerov tega v moderni poeziji najdemo v pesmih Octavia Paza: včasih se takšna težnja v ekstatičnem toku razteza skozi celotno poemo (npr. *Sončev kamen*), včasih vznikne v nekaj žarečih verzih ali samo v posameznih besednih zvezah in metaforah, ki v hipu požgejo kategorialne meje, da vzplameni nedeljiva enotna resničnost. Za ilustracijo takšnih isker v Pazovi poeziji navajam dva kratka odlomka. Prvi je iz pesmi *Os / Eje*:

ti pšenična noč
ti gozd v soncu
ti voda ki čaka
ti koščeno korito
po sončevem žlebu
moja noč v tvoji noči
moje sonce v tvojem soncu
moja pšenica v tvojem koritu
ti gozd v mojem jeziku (Paz 202; prevedel Brane Senegačnik)

Drugi pa iz pesmi *Pesnikov grob / Tumba del poeta*:

Snop svetov
hipnih
vžganih grozdov
hodečih zvezdnih gozdov
blodečih zlogov
 vrtoglavica
časa vseh časov
 BITI
(Paz 179; prevedel Brane Senegačnik)

Lirična pesem: odprta celota

Pravkar opisani način branja Kosovelovih, Pazovih ali katerih koli drugih liričnih verzov seveda ni nujen v istem smislu, kot je nujno upoštevanje jezikovnih pravil. Vendar pa pesmi vsaj praviloma ne beremo »separatno«, tako da bi se ločeno ukvarjali z njenimi posameznimi plastmi, začeli, denimo, z metrično analizo, nadaljevali z evfonično, pomensko, kompozicijsko in potem prešli na besedilno raven, ter od tod k medbesedilnim povezavam, literarnozgodovinski umeščenosti, kulturni funkciji

in tako dalje ali tako, da bi šli po teh korakih ravno obratno pot. Beremo jih kot celoto, v katero so te plasti ali elementi očitno intencionalno zgrajeni; analitika, ki je značilna za interpretativno oziroma literarnovedno branje, sodi med sekundarne bralne procese, ki so – o tem seveda ni najmanjšega dvoma – neredko popolnoma nepogrešljivi tudi za osnovno razumevanje besedila. Tu se ne utegnem spuščati v izredno kompleksno problematiko bralne ali slušne recepcije in s tem povezan način obstoja pesniške umetnine in njene realnosti; še posebej ne v to, kako se ponovna branja (ali poslušanja) lahko razlikujejo od prvega, kako lahko raznovrstna interpretativna dejavnost spremeni bralčeve kompetence med enim in drugim branjem, jih poveča, in tako obogati njegov »repcijski aparat« in razširi hermenevitično obzorje.³ Pomembno pa je poudariti, da je kratka lirična pesem zasnovana kot dogajalna umetnost, kot delo, ki polno eksistira v procesu recepcije, nekoliko podobno kot gledališko delo v uprizoritvi ali glasbena kompozicija v izvedbi. Ima strukturo dogodka, njena »mirujoča«, stalno prisotna tekstovna realnost pa je zgolj osnova za zmeraj nove bralne dogodke.

Šele po tem dolgem ovinku se lahko vrnemo povsem na začetek – k naslovu obravnavane Kosovele pesmi, ki je bil, kot rečeno, dodan pozneje, a nedvomno zelo ustrezno. Iz vsega povedanega o celovitem recipiranju lirske pesmi namreč šele lahko primerno interpretiramo pomen naslovne besede: *Slutnja*. Pojav, ki ga označuje, implicira oz. predpostavlja določeno razumevanje človeka, njegove psihologije in »narave«, njegovih spoznavnih možnosti, s tem pa tudi določeno ontologijo. Kaj je namreč slutnja? »Nedoločen občutek, nedoločna misel, da je, obstaja, se bo zgodilo zlasti kaj neprijetnega,« beremo v SSKJ. Vrsto podobnih opredelitev za angleško ustreznico »premoniton« najdemo v sodobnih spletnih leksikonih: »intuicija prihodnjega dogodka« (*Oxford Reference*); »anticipacija dogodka brez zavestnega razloga« (*Merriam-Webster*); »občutek anticipacije dogodka v prihodnosti ali tesnobe zaradi njega« (*Dictionary.com*); »občutek, da se bo nekaj zgodilo« (*Collins Dictionary*); »jasnovidna ali jasnoslišna izkušnja, ki se ujema s kakim dogodkom v prihodnosti« (*Wiktionary*); »občutek ali prepričanje, da se bo kaj zgodilo, kadar za takšno prepričanje ni nobenega razloga« (*Encyclopedia Britannica*). Slutnja torej predpostavlja oblike vedenja, ki so principialno negotove, ki niso scela intelektualne, zvedljive na fiksna, formalna, objektivna racionalna razmerja v svetu. Nekaj podobnega pa velja tudi za lirično poezijo.

³ Calinescujeva fundamentalna študija o problemu ponovnega branja predstavlja za kompleksna vprašanja recepcije lirične poezije le eno od izhodišč (glej Calinescu).

Struktura lirične pesmi in vprašanje sebstva

Za lirično poezijo je torej značilna izrazita težnja k sinergetičnemu učinkovanju vseh jezikovnih elementov; to je še posebej očitno pri kratki lirični pesmi, kjer so »akustične prvine in muzikalnost« posebej poudarjene (Wolf 39) in kjer so tako semantika besedila, prek katere je pesem navezana na kulturnozgodovinski kontekst, kot mentalne podobe z njimi tako rekoč spojene. Različne komponente pesmi, fenomenološko rečeno, različne plasti liričnega besedila, sodijo k različnim razsežnostim jezika: v zvočno, pojmovno-miselno in psihološko (domišljajsko in doživljajsko) realnost. Povezava in sinergija, součinkovanje teh realnosti je mogoče zato, ker resničnost pesmi (in seveda človeška resničnost avtorja ali avtorice in bralca ali bralke) ni zvedljiva na nobeno od njih, temveč je le deloma sestavljena iz elementov vsake od njih in vsako od njih transcendirata. To velja sicer na splošno za razmerje med jezikom in njegovimi človeškimi govorcji, a je še posebej močno izraženo v kratki lirični pesmi. »Analitično vzpostavljene realnosti« (zvočni, semantični, psihološki svet) so posamezne regije naravnega in zgodovinskega sveta, ki nastanejo z delitvijo enotnega fenomena jezika v raziskovalne namene (posledice česar so nedvomno koristne in razsvetljuječe ugotovitve o nešteti dejstvih in zakonitostih na teh področjih); njihova konceptualizacija in hipostaziranje v sisteme z lastno logiko pa zabrisuje realno stanje: dejansko razmerje govorca s celotno realnostjo jezika. Še izrazitejša hipostaziranje se pogosto dogaja z jezikom in družbenimi sistemi, s t. i. »subjektivitetami brez subjekta«, ki so jim pripisane tudi lastnosti klasičnega (»človeškega«) subjekta, kot spontanost, težnje, nameni (prim. Frank, *Das Sagbare* 270). Čeprav individualni človek predstavlja le neznamen delček teh posameznih vidikov biti, ki ga »bitno-regijsko« določajo, v marsičem pa oblikujejo tudi njegovo celoto, pa je paradoks njegove biti, da kot celota vendarle sega preko njih, saj obenem obstaja v povsem različnih, pogosto kategorialno in metodološko nekompatibilnih bitnih regijah oz. fungira kot element različnih sistemov in, kar je seveda še pomembneje, tako sploh lahko koncipira te regije in samega sebe kot njihov element. Kot celota in samo kot celota pa zadeva ob predrefleksivno resničnost, ki je »totalna«, a tudi »odprta«, nedoločljiva, transcendentna, in je zato ne more misliti pojmovno-predmetno, temveč »se v njej nahaja«, se je, pogojno rečeno, »nezavedno« (ne-tematsko) dotika. To nepojmovno »dotikanje« implicira obstoj nepredmetnega človekovega sebstva, sebstva, ki ni mislljivo v kategorijah in ga ni mogoče v strogem pomenu besede opazovati in presojeti, ampak je vselej že dano predrefleksivno. Samega sebe se torej sebstvo zaveda na bistveno drugačen način kot

drugih stvari, ne dojema se reflektivno in predmetno, temveč se doživlja oziroma občuti kot neposredno danost, zato je to obliko zavesti morda primernejše kot samozavedanje imenovati samoobčutenje (prim. Frank, *Selbstgefühl* 93–110; »In Defence«; Preyer). S tem pa se močno zakomplicira ontološka slika celote.

O vprašanju: »Kaj sploh je?« namreč ni mogoče kredibilno razmišljati, če si obenem ne zastavimo še vprašanja o lastnem sebstvu. Tu pa se odpirajo starodavni in tudi danes nič manj žgoči problemi, ki tarejo filozofe od začetkov ontologije do sodobne *philosophy of mind*: iz česa je zgrajen človek? Kako nepredmetno doživljano sebstvo sploh lahko stopa v razmerja s svetom predmetne zavesti, v katerem se človek giblje kot naravno, zgodovinsko in intelektualno bitje? Kako se nepropozicionalne vsebine, ki jih ni mogoče fiksirati v pojmovni govorici, povezujejo z opredeljivimi in merljivimi oblikami realnosti? Ker so ta aporetična vprašanja pereča, motivirajo veliko poskusov razrešitve, med katerimi so nekatere očitno redukcionistične, tako ontološko kot tudi antropološko in psihološko. V scientističnem ozračju zadnjih desetletij gre v glavnem za reduciranje človeškega sebstva na fizikalno-socialno in predmetnozavestno resničnost (fizikalistični monizem). Vsekakor je ta tema velikega, celo vitalnega pomena za liriko. Za ilustracijo si oglejmo le en, dobro znan primer: lirski subjekt (subjektka) je kategorija predmetne zavesti, brez katere ne bi mogli ustrezno interpretirati številnih pesmi. Toda interpretacija, ki se omeji na, denimo, psiho-socialno razlago slednjega, je trivialna, saj je lirika s svojim zaganjanjem k mejam jezika in muzičnim evociranjem neizrekljivega (nepropozicionalnega) usmerjena neposredno v doživljanje, torej k nepojmovnemu, nepredmetnemu sebstvu (Pedersen 43–44); in s takšno obliko in naravnano-stjo implicitno – tako rekoč izkustveno – odpira aporetična temeljna (meta)ontološka vprašanja.

Z nepredmetno dojetim sebstvom tu nikakor ni mišljena trdna in trajna podlaga resničnosti, zanesljivi *subiectum* vsega, kar obstaja in nastaja, kot so ga poznale nekatere veje tradicionalne metafizične filozofije: tak subjekt je produkt ekstrahiranja logicističnih oziroma intelgibilnih elementov iz sebstvene celote in njihove pretvorbe v novo, predmetno misljivo (v refleksijskem aktu) zapopadljivo celoto, ki je postavljena izven dinamične resničnosti sveta in zamrznjena v času.⁴

⁴ Glede na epistemološko naravnano-st in okvir je razumljivo, da se znanstvene in kognitivistične obravnave sebstva izogibajo vprašanjem predrefleksivno dane resničnosti in nepredmetne zavesti oziroma samoobčutja in da skušajo zaobiti zgoraj opisano dvojno paradoksnost naravo sebstva. A to teh vprašanj ne odpravlja in ne zasipa njihovih fenomenalnih izvorov: za (lirično) poezijo so (bili) vitalnega pomena.

Nasprotno pa je individualni človek izrazito zamejen in prehoden pojav, določen z realiteto naravnega in zgodovinskega sveta, katerih obzorje pa – naj še enkrat opozorim na fundamentalni paradoks človeške biti – presega že s tem, da biva v obeh hkrati, še bolj pa z eksistencialnimi vprašanji, ki ne sodijo v nobenega od njiju, kot so npr. vprašanja osebnega smisla, absolutnega izvora in konca. Ko ju na ta način transcendirata, stopa v območje drugačne resničnosti in s tem paradokсно artikulira tudi nezanesljivost, krhkost, vprašljivost tistih večjih (»objektivnih«) celot, katerih logiki je na drugih ravneh obstoja sicer povsem podrejen. Na težko primerljivo zgoščen način je to paradokšno razsežnost in krhkost človeka lirično izrazil Juan Ramón Jiménez v pesmi *Dobro vem*:

Dobro vem, da sem deblo
drevesa večnosti.
Dobro vem, da zvezde
s svojo krvjo pojim.
Da so moji ptiči
vsi moji svetli sni ...
Dobro vem, da se bo takrat,
ko me sekira smrti poseka,
zrušil nebesni obok. (Jimenez 54)

Oblike antropološke redukcije lirike: semantizacija, sociologizacija, nevrokognitivna interpretacija

Povezanost nepovezljivega, ta pereči stik antropoloških mimobežnic, očitno ostaja skozi zgodovino nerešljiva uganka in obenem izziv, ki se mu filozofija ne more izmakniti. Trdovratnost tega izziva, še bolj pa nemir človeške realnosti glasno govorita, da ne gre zgolj za teoretično filozofsko vprašanje, še manj za zgolj navidezni problem, ki bi ob primerni epistemološki naravnosti in dovolj znanstveno razsvetljenem ozračju preprosto izhlapel. Vendar v sodobnem akademskem raziskovanju pa tudi v širši kulturi vse bolj prevladuje optimistično prepričanje o strogo znanstveni razrešljivosti temeljnih antropoloških vprašanj. Posledica tega so različne oblike antropološke redukcije, ki zaznamujejo tudi pojmovanje in raziskovanje literature in lirične poezije, posredno pa tudi – in to je še pomembneje – pesniško ustvarjanje samo.

Nič novega seveda ni, če glavni in globinski izvor reduktivnega mišljenja vidimo v kulturni in civilizacijski dominaciji instrumentalnega uma; izraz sam (*instrumentelle Vernunft*) sta oblikovala Max

Horkheimer in Theodor Adorno leta 1944 v *Dialektiki razsvetljenstva*, a so tisto temeljno naravnost modernega človeka na resničnost, ki jo označuje, že prej, z drugih vidikov in še globlje osvetlili številni drugi misleci, zlasti Martin Heidegger. Pod obnebjem instrumentalnega uma je zavest povsem vpeta v naravno-socialno pragmatiko in zato tu obstaja le predmetno mišljeni svet, v katerega sebstvena, nepredmetna zavest (samoobčutje) tako rekoč nima vstopa. Takšne klimatske razmere kulture so ugodne za poezijo, osredotočeno na družbene vidike, vpeto v akcijski okvir, v politično-moralistične funkcije, pa tudi v eksperimentiranje z eksogenimi cilji (Senegačnik, *Dežela* 149–164), skratka, za poezijo, ki se giblje v svetu predmetno dojetega »jaza«, človeškega subjekta, absorbiranega v logiko zgodovinsko-socialnega dogajanja.

In kako to zadeva liriko? Lirika je »jezik sebstva« (Senegačnik, *Paralipomena* 65, op. 58), jezik celote *par excellence*, ki, kot rečeno, bistveno teži k sintezi vseh komponent jezika, v katerih so utelešeni različni vidiki človekove celote (fizični, psihični, intelektualni, socialni). Avtentična oblika njenega obstoja je »dogodek«:⁵ torej ne tekst, ki leži pred nami in nam je na razpolago za analiziranje in kontekstualizacijo, temveč njena tekoča bralna ali slušna recepcija, katere učinek je doživljaj (ta pa je vedno tudi sebstveni samodoživljaj). Zaradi tega je danes lirična poezija v številnih ozirih v napetem odnosu s časom. V neposrednem nadaljevanju razprave bosta na kratko omenjeni dve obliki reduciranega pojmovanja lirike, semantizacija in sociologizacija, ki sta starejša, širše razmahnjena, pa tudi pogosto kritično reflektirana epistemološka in metodološka pristopa k literaturi. Zadnje poglavje pa se bo dotaknilo ključnih teoretičnih problemov nevrofenomenološke interpretacije, ki je razmeroma mlad in za sodobno scientistično družbo posebej značilen redukcionističen pojav.

Literarna veda po svojem bistvu teži k ugotavljanju »fiksni« resnic, npr. dejstev o neki pesmi: ta najde v opisu zunanjeformalnih lastnosti, pa tudi njene semantike, tako »notranje« kot »zunanje«: njenega pomenskega polja, medbesedilnih referenc, kulturnega, družbenega in zgodovinskega ozadja itd. Absolutiziranje teh (sicer nesporno konstitutivnih) ugotovljivih elementov in objektivno določljivih razsežnosti

⁵ Vzrok temu so nekatere njene bistvene značilnosti, med katere Wolf prišteva poudarjanje akustičnih prvin, kratkost in težnjo k ustnemu izvajanju, neposrednost izkušnje in dereferencializacijo oz. »absolutnost« izjavljanja (Wolf 45–46). To seveda ne izključuje njene literarnosti, njene tekstualne konstituiranosti in kontekstualne določenosti, le da ima ta vidik njene konstitucije relativno manjši pomen za učinek celote kot pri besedilih drugih zvrsti.

pesmi imenujem »semantizacija«.⁶ Tej obliki redukcije lirične poezije je inherentno, da pušča ob strani dogodkovno bistvo lirične poezije in s tem tudi njen ontološki horizont.

Še bolj nazorno in v mnogo večjem obsegu se to zanemarjenje bistvene razsežnosti lirike izraža v izraziti sociologizaciji (ki je skrajna oblika zunanje semantizacije): v redukciji raziskovanja besedil na socialnoantropološke, kulturološke vidike in razne oblike družbeno kritične teorije. V določeni obliki se je takšna redukcija dogajala vedno, v dobi neoscientizma pa je še posebej izrazita. Značilno je, da jo v časih modernizma najdemo tudi v poetoloških refleksijah znamenitih modernističnih pesnikov, tudi takih, ki so sicer radikalni kritiki moderne dobe. Eden najvplivnejših primerov takšnega razmišljanja je Eliotova brezosebna teorija pesništva (*impersonal theory of poetry*), njegovo zavzemanje za zasuk pozornosti od pesnika k pesmi in njenemu zgodovinskem kontekstu. Czesław Miłosz, ki je Eliota posrečeno imenoval »pesnik razlagalec« (Miłosz 144), je tudi sam obžaloval razmere, v katerih se je znašla poezija v 20. stoletju – ta čas poznanstvenjene zavesti je označil za vice (279) –, kot posebno težavo pa je poudarjal marginaliziranost pesništva, to, da je pretrgalo vez z »veliko človeško družino« in posledično ostalo ujeto v besede (275), torej da vegetira na obrobju »objektivnega«, skupnega sveta in je izgubilo svojo socialno vlogo. Vse te pojave je treba razumeti kot del širših kulturnih in celo civilizacijskih tokov in zato se te oblike reduciranega pesniškega obzorja neizbežno zrcalijo tudi v sodobni pesniški mentaliteti in produkciji.

Nevrokognitivna literarna veda in lirično doživljanje sebstva

Problem redukcionizma se na poseben način zastavlja pri sodobnem kognitivnem, nevrološkem in nevrofenomenološkem preučevanju literature. Ker je ta oblika novejša in posebej značilna za naš čas, bo v nadaljevanju obravnavana nadrobneje. Najprej je treba upoštevati čisto zunanjo okoliščino, da je tovrstno raziskovanje zaenkrat še manj vplivno zaradi manjše razširjenosti, kar je bržčas povezano tudi z njegovo relativno »mladostjo« (Vermeule 471; Landy 567). Veliko resnejše pa je vprašanje njegove epistemološke konstitucije in metodološke kompatibilnosti z načinom obstoja literature in konkretno lirične poezije.

⁶ Redukcionistični pristop tistih poststrukturalističnih teorij, ki obravnavajo literaturo kot čisto semiotičen pojav, kot del splošne semiologije, kot paradigmo čiste igre označevalcev, bi natančneje poimenoval »semizacija«. V določeni meri je tako razumevanje značilno tudi za vsako kodno teorijo jezika in kulture.

Preudarnejši glasovi opozarjajo na meje nevroznanosti pri raziskovanju literature in poudarjajo, da je smisel predvsem v povezovanju »nevroznanstvene metode s fenomenološkimi in drugimi interpretativnimi, historičnimi in podobnimi postopki« (Žunkovič 110). Pojem nevrofenomenologije označuje prav tak zajemajoč »dialoški« epistemološki koncept: »poskus urejanja difuznega področja komunikacije med znanstvenim opisom nekega pojava ter razumevanjem njegovega pomena za človeka.« (109) Manj jasno pa je, kako naj bi bilo to »difuzno področje komunikacije« dejansko urejeno, ali če rečemo bolj realistično zadržano, kako naj bi bilo to konceptualno in metodološko dispartatno raziskovanje vsaj smiselno koordinirano. To je vsekakor odvisno od raziskovalnih ciljev: če so ti omejeni na osvetljevanje nevroloških in kognitivnih procesov, ki so naravoslovni vidik ali morda podlaga »obstoja literarnih del«, je to nedvomno zelo koristno (čisto spekulativno bi to lahko bilo uporabno v medicinske namene, denimo, za fizično spodbujanje ali omogočanje procesov, vitalnih za recepcijo ali celo nastajanje literature pri pacientih, ki bi imeli okrnjeno takšno zmožnost). Težave postanejo vidnejše pri teoretično daljnosežnejših konceptih. Na tem mestu lahko omenim – res zgolj omenim – samo enega: nevrološko pojmovanje zavesti in še posebej fenomenalne zavesti.

Temelj strogo znanstvenega mišljenja je fizikalistična (naturalistična) podmena, da je vsa resničnost, vključno s fenomenalno oziroma mentalno (ta angleški izraz zajema tako psihično kot miselno in duhovno resničnost), v celoti fizikalna, torej takšna, da jo lahko zares adekvatno razložijo samo jeziki naravoslovnih znanosti. V dokaz temu se navaja odvisnost človekove mentalne dejavnosti od možganov. Sicer staro spoznanje o omejenosti človekovega poznavanja (naravoslovnega) sveta, vključno z lastnim organizmom, je v tem kontekstu uporabljeno kot argument za neadekvatnost zavesti za človekovo samorazumevanje: če je človek v celoti del (še) nepregledno kompleksnega fizikalnega univerzuma, »katerega cement je vzročnost« (Davidson 7), potem se vzrokov svojega ravnanja ne zaveda v celoti in svoje konstitucije sploh ne pozna zares dobro. Na tej podlagi se je izoblikoval pojem »novo nezavedno«:⁷ to je pravi agens človeških dejanj, ki drugače kot freudovsko nezavedno ni več psihološki, temveč naravoslovni dejavnik (Schacter, Gilbert in Wegner 188). »Večina možganske dejavnosti je nezavedne, čuti nam prinašajo v vsakem trenutku zavestnega stanja okoli enajst milijonov

⁷ Za uveljavitev tega koncepta in izraza je zelo pomemben zbornik socioloških, kognitivnih in nevroznanstvenih razprav z naslovom *The New Unconscious* (Hassin, Uleman in Bargh).

podatkov [...], od katerih se jih zavemo le približno štirideset [...], zato je očitno, da »naš periferni živčni sistem procesira eksponentno več nevronske signalov, kot jih kadarkoli prestopi prag zavesti« (Vermeule 468–469). Fenomenalna zavest ni tako nič več kot kreator vzorcev, ki racionalizirajo, oblikujejo in urejajo naše izkušnje, je zgolj pripovedovalec zgodbe, te pa so pač samo zgodbe ali nekakšen iluzijski film, ki zastira objektivno naravno resničnost (v njej realno potekajo procesi, ki jih dojemamo kot mentalne), slednjo pa je mogoče veljavno raziskovati samo z znanstvenim, tj. naravoslovnim, raziskovanjem. »Novega nezavednega« ni mogoče videti ne neposredno ne posredno: ker je »inherentno nefenomenološko« mu nikakor ne smemo pripisovati fenomenoloških vzorcev (Vermeule 471).

Ta kognitivna razlaga zavesti je podobna »trdemu« filozofskemu epifenomenizmu, ontološkemu stališču, po katerem je mentalni svet zgolj epifenomen, stranski proizvod ali spremljevalni pojav možganske dejavnosti, ki je načeloma popolnoma zvedljiv na fizikalni svet. Čeprav je v okviru sodobne *philosophy of mind* problem razmerja med telesom in duhom dokaj razvejano vprašanje, pa v njem prevladuje takšna ali drugačna oblika fizikalizma (reduktivnega ali nereducativnega), ki je podlaga dominantni vlogi naravoslovne in tehnične znanosti v sodobni epistemologiji. Ključni problem fizikalizma pa je vprašanje, kaj zavest sploh je v pravem ontološkem smislu: brez tega odgovora so vse pragmatične razlage (npr. epifenomenalizem, anomalni monizem, funkcionalizem) v bistvu trivialne. Prav tako pomembno je, da je tudi »novo nezavedno« z vsem naravoslovnim svetom, ki mu pripada, zavestno konstituirano, le da ga konstituira druga oblika zavesti, ki operira z naravoslovno-tehničnimi koncepti, procedurami, modeli in eksperimenti. Tudi tu gre torej za *zgodbo* – z ozirom na zgodovinsko spreminjanje znanstvenih paradigem lahko pravzaprav govorimo o izredno dinamični zgodbi. In še več: naravoslovne »slike« resničnosti so človeško razumljive, imajo lahko pomen v celovitem človeškem življenju, samo zato, ker imamo »fenomenološko« zavest (in zato ker predrefleksivno doživljamo svet in sebe kot celoto raznih vidikov). Samo ta oblika zavesti lahko povezuje izsledke fizikalistično usmerjenega raziskovanja človeka, zgodbe, zapisane v jeziku znanosti, s tistimi vidiki resničnosti, ki se v obzorju strogo znanstvenega mišljenja sploh ne morejo pojaviti (t. i. *qualia*, moralna vprašanja, volja itd.). Tu ne gre za to, da so nevroznanstvene in druge raziskave še v povojih in da se bodo meje njihovega dosega zanesljivo še močno razširile, temveč za načelno, kvalitativno razliko spoznavanja, za nič manj kot drugo obliko zavesti in dojemljivosti, za različen spoznavni aparat. »Znanstvena slika« je

nedvomno ostrejša (kar je pogosto izjemno koristno), a bistveno ožja in sama v sebi nezadostna, ker je izvedena in vedno parcialna.⁸ Kako je mogoče to sliko ustrezno povezovati s »fenomenološko«, je seveda veliko vprašanje, ki nima enega samega odgovora, nobeden pa ni z vseh strani zadovoljiv. A plodne rešitve zagotovo ne ležijo v smeri redukcionističnih tendenc.

Vprašljiva je tudi bolj ali manj pragmatična strategija, po kateri se za znanstvene namene pojem »kognitiven« uporabljata v tako širokem pomenu, da »zajema in integrira zaznave, emocije, spomin, pozornost, pojmovnost« (Bruhn 609, op. 52). Vsi ti izrazi so zajeti iz sveta fenomenalne zavesti, kjer se njihov pomen ne razlikuje le zgodovinsko in od avtorja do avtorja, temveč je tudi odprt, ker je vitalno povezan z izkušnjo in jezikovno uporabo (to seveda ne pomeni, da je povsem poljuben). Fenomenalna zavest je očitno nezanesljiva podlaga strogemu kognitivnoznanstvenemu pristopu. Če pa so vsi ti pojmi razumljeni kot strogo definirane znanstvene kategorije – v navedenem Bruhnovem članku to ni povedano – pa ni jasno, koliko sploh ustrezajo fenomenalni realnosti, iz katere so zajeti, in tudi ne, ali je pri tem ne reducirajo v pomembni, celo ključni meri. Še bolj očiten je ta problem ob vprašanju evokativne in reprezentativne moči posameznih elementov pesniške dikcije: zvoki, besede, podobe, tropi in druga sredstva naj bi evocirali mentalna stanja in omogočali, da postanejo kognitivni procesi dosegljivi za introspektivno analizo in eksperimentalno verifikacijo (606). Podobno razumevanje pesniških sredstev in retoričnih figur je znano iz tradicionalnih normativnih poetik in retoričnih teorij: vsakemu elementu je pripisan točno določen psihološki in semantični učinek. Znan ugovor fenomenološke teorije literarnega dela je, da so ti učinki določeni preozko in obenem presplošno, saj so dejansko v veliki meri odvisni od posameznega bralca in celo od posamezne recepcijske situacije (tovrsten način fiksiranja in tipiziranja mentalnih učinkov jezikovnih sredstev je posebej težaven v modernistični poeziji in njenih nasledkih). Nevrofenomenološka raziskava in eksperimentalna verifikacija je v vsakem primeru odvisna od recipientovega doživljanja besedila, od njegovih splošnih doživljajskih zmožnosti, razpoloženja, sposobnosti opisovanja, navsezadnje pa tudi od motiviranosti in iskrenosti. Tudi v zamišljenem idealnem primeru koherentnih in relevantnih eksperimentalno potrjenih nevroznanstvenih izsledkov bi

⁸ Prim.: »V naravnem življenju je morda najbolj osnovna vrsta zavestnega stanja celotno fenomenalno stanje, fenomenalno polje ali celo fenomenalni svet. Ta totalna stanja so osnovna, vendar niso brez značilnosti. Imajo zapleteno strukturo, v kateri je mogoče razlikovati številne vidike.« In zato »je vsako ne celotno fenomenalno stanje izpeljano iz totalnega fenomenalnega stanja, v katerem je zajeto« (Chalmers 538–539).

ti še vedno bili ontološko odvisni od fenomenalne zavesti in še tako natančne nevrološke »slike« umetniških doživljajev bi bile razumljive samo, ker te doživljaje imamo, ker jih poznamo iz izkušnje, iz svoje »fenomenološke« zavesti.

Zaključek

Kot vsako besedilo je tudi lirične pesmi mogoče, v precejšnji meri pa tudi potrebno, brati na različne načine, z različnimi oblikami pozornosti in zavesti. Njihova zgradba in vsebina sugerirata, da se lirično polje, polje celovitega zvočno-semantičnega *učinkovanja* lahko razgrne samo posebni obliki kvazifenomenalne zavesti, ki ni v radikalni diskontinuiteti s temeljnim zavestnim stanjem, katerega lahko opredelimo kot totalno, še bolje pa kot predrefleksivno zavest. Evokativni in kvazifenomenalni potenciali lirične pesmi lahko izzovejo spremembo v samoobčutenju v smislu njegove okrepitve: okrepitve »nevidnega ozadja«, ali bolje rečeno, atmosfere, ki preveva fenomenalni svet.⁹ Te spremembe se dogajajo zaradi miselnih operacij, ki jih ob recepciji zahteva jezikovna zgradba lirične pesmi, pa tudi zaradi t. i. nepropozicionalnih vsebin (občutja, čustva, podobe), ki nastajajo ob kvazifenomenalnem doživljanju besedila. Vendar so kognitivno določljivi recepcijski procesi samo nujni, ne pa tudi zadostni razlog za okrepitev samoobčutenja, ki je zgolj izkusljivo in deloma opisljivo dejstvo.¹⁰ Zaradi kvalitativne razlike med nepredmetno in predmetno zavestjo, spremembe v prvi niso izčrpno (in torej tudi ne znanstveno) pojasnjljive zgolj z učinki v

⁹ Okrepljeno samoobčutenje, močnejše občutje, da sem, je paradokсно v dveh pogledih. Ker ni stvar predmetne zavesti, ne pomeni ostrejšje diferenciacije jaza od ostalega sveta, temveč prej nasprotno, zabrisanje njegovih meja in izkušnjo drugačne, sestavne oblike povezanosti s svetom: participacijo v enotni resničnosti, ki sicer sebstvo presega, »a tako, da je vsak del njegove izkušene resničnosti povezan z nedoločnim ozadjem neizkušene resničnosti« (Neumann 116), ta povezava pa temelji prav na samoobčutju sebstva, ki na neki način sploh omogoča pojavljanje odprte resničnosti in presežne resničnost: »ta presežna neizkusljivost se izraža v nekakšnem numinoznem občutku čudenja nad večno zagonetnostjo, ki spremlja in relativira našo izkušnjo, more pa jo napraviti prosojno in jo spremeniti.« (Neumann 116) Po drugi strani pa je samo na tej sebstveni ravni mogoče zadeti ob radikalno možnost lastne nebiti v njeni absolutni nepredstavljenosti in nemisljivosti, ki zaradi sebstvene prepletenosti z enotno resničnostjo zadeva slednjo v celoti.

¹⁰ Pri tem opisovanju je izredno uporaben metaforični in sugestivni metapoetični jezik (npr. v esejističnem pisanju) kot instrument zasilnega premoščanja razlik med dvema tipoma zavesti.

sferi druge, kakor tudi totalna zavest oziroma samoobčutenje ni izčrpno razložljivo v okviru predmetnega mišljenja. To seveda ne pomeni, da takšne spremembe niso legitimen predmet literarnovednega in tudi znanstvenega (kognitivnega) raziskovanja, le da je slednje tem bolj legitimno in koristno, kolikor bolj se upoštevajo meje njegovega realnega dosega. Kar lahko dožene, ni algoritem liričnega pesnjenja, temveč (nekateri) pogoji za njegov obstoj in učinkovanje. Lirična poezija namreč avtentično deluje samo neposredno, ker je inherentno povezana s samoobčutjem, s predrefleksivno zavestjo kot osnovnim antropološkim dejstvom. S tem pa ni izziv samo literarni vedi, ampak vedno znova zastavlja temeljna vprašanja tudi antropologiji in reduktivnim težnjam v sodobni kulturi.

LITERATURA

- Bowie, Ewen L. »Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival«. *Journal of Hellenic Studies* 106 (1986): 13–35.
- Calinescu, Matei. *Rereading*. New Haven, CN; London: Yale University Press, 1993.
- Chalmers, David J. *The Character of Consciousness*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Davidson, Donald. *Essays on Actions and Events*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Frank, Manfred. *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur französischen Hermeneutik und Texttheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Frank, Manfred. *Selbstgefühl. Eine historisch-systematische Erkundung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Frank, Manfred. »In Defence of Pre-Reflective Self-Consciousness: The Heidelberg View«. *Review of Philosophy and Psychology* 13 (2022): 277–293.
- Halporn, James, W., Martin Ostwald in Thomas G. Rosenmeyer. *The Meters of Greek and Latin Poetry*. London: Methuen & Company, 1963.
- Hassin, Ran R., James S. Uleman in John A. Bargh, ur. *The New Unconscious*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Jimenez, Juan Ramón. *Izbrane pesmi*. Prev. Niko Košir. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1978.
- Kosovel, Srečko. *Zbrano delo I*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1964.
- Landy, Joshua. »Mental Calisthenics and Self-Reflexive Fiction«. *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Ur. Lisa Zunshine. Oxford: Oxford University Press, 2015. 559–580.
- Lendle, Otto. *Einführung in die griechische Geschichtsschreibung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.
- Miłosz, Czesław. *Življenje na otokih*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba, 1997.
- Neumann, Erich. *Ustvarjalni človek*. Ljubljana: ŠOU, Študentska založba, 2001.
- Paz, Octavio. *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1989.
- Pedersen, Michael Karlsson. *Der lyrische Stoff im Zeitalter der modernen Restauration. Zu einer Theorie und Poetik der stofflichen Stimmung im Werk Max Kommerells*.

- Emil Staigers, Wilhelm Lehmanns und Karl Krolows (1930–1965)*. Institut für Kulturwissenschaften, Süddänische Universität Dissertation. September 2016. Splet. Dostop 9. 3. 2023.
- Preyer, Gerhard. »New Outline of the Philosophy of the Mental. A Sketch«. *Ruch Filozoficzny* 75.2 (2019): 145–170.
- Schacter, Daniel L., Daniel T. Gilbert in Daniel M. Wegner. *Psychology*. 2. izd. New York, NY: Worth Publishers, 2010, 188.
- Senegačnik, Brane. *Paralipomena poetica*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2004.
- Senegačnik, Brane. *Dežela, ki je ni na zemljevidu. Lirični vidiki antropologije*. Ljubljana: Inštitut Nove revije, zavod za humanistiko, 2019.
- Vermeule, Blakey. »The New Unconscious. A Literary Guided Tour«. *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Ur. Lisa Zunshine. Oxford: Oxford University Press, 2015. 463–482.
- Wolf, Werner. »The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation«. *Theory into Poetry*. Ur. Eva Müller-Zetzelmann in Margarete Rubik. Amsterdam: Rodopi, 2005. 21–25.
- Žunkovič, Igor. »Ali je nevroznanost rešila humanistiko? Revizija razmerja med nevroznanostjo in literarno vedo pet let kasneje«. *Jezik in slovnost* 61.1 (2016): 101–112.

SPLETNI VIRI – LEKSIKONI

- Collins Dictionary Online*. Splet. Dostop 6. 3. 2023. <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/premonition>>.
- Dictionary.com*. Splet. Dostop 6. 3. 2023. <<https://www.dictionary.com/browse/premonition>>.
- Encyclopedia Britannica Online*. Splet. Dostop 6. 3. 2023. <<https://www.britannica.com/dictionary/premonition>>.
- Merriam-Webster Online*. Splet. Dostop 6. 3. 2023. <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/premonition>>.
- Oxford Reference*. Splet. Dostop 6. 3. 2023. <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100343218>>.
- Wiktionary*. Splet. Dostop 6. 3. 2023. <<https://en.wiktionary.org/wiki/premonition>>.

Lyric Poetry and Anthropological Reduction

Keywords: theory of poetry / lyricism / lyric poem / the self / cognitive literary science

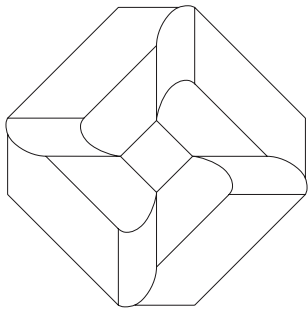
Lyric poetry becomes harder to understand and increasingly marginalized due to various forms of anthropological reduction in contemporary culture (the “semanticization” of poetry, the sociologization of the cultural horizon, the neurocognitive interpretation of literature). It is also in an uneasy relationship with the main currents in literary studies, which, by its very nature, tends to establish “fixed” truths and facts about a poem, through description and research of its formal features, as well as its semantics, both “internal” and “external”: its intertextual references, its cultural, social and historical background. While this is undeniably relevant, it leaves aside the overall effect and event-essence of lyric poetry, and thus its ontological horizon. Underlying these difficulties is the incompatibility of the dominant epistemological and cultural paradigms, which rely on objectual consciousness (representations and self-representations), and the direct language of lyric poetry, which operates on the pre-reflective (non-objectual) consciousness by which the self is in relationship with itself and with reality as a whole.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.0-1

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v46.i2.06>

Razprave / *Articles*



Platonizem v slovenski kulturi in literaturi

Janko Kos

Slovenska akademija znanosti in umetnosti
Novi trg 3, 1000 Ljubljana, Slovenija

Razprava pojasnjuje pomen in razvoj platonizma na Slovenskem – v filozofsko-znanstvenem mišljenju in v pesniško-literarni ustvarjalnosti. V filozofiji je bil ob prevladujočem aristotelizmu in razsvetljskem empirizmu z nekaj izjemami skoraj neprepoznaven: na Platonov nauk o lepoti je proti koncu 19. stoletja navezal svojo estetiko A. Mahnič, vendar je ostal v mejah Aristotelove miselne tradicije. Šele po letu 1990 se je začelo filozofsko mišljenje močneje odpirati spodbudam iz Platona in novoplatonikov. Pač pa je platonizem zapustil opazne sledove v pesništvu in literaturi, najprej pri Francetu Prešernu in njegovem prvem razlagalcu Josipu Stritarju, nato najmočneje in najizvirneje v pripovedništvu in dramatikii Ivana Cankarja, v poeziji Srečka Kosovela in pri pesnikih mladokatoliškega kroga dvajsetih let. Redkejši je bil z nekaj pomembnimi izjemami v literaturi po drugi svetovni vojni pesniško-literarni platonizem; po letu 1950 je z Antigono Dominika Smoleta nastala ena njegovih najizvirnejših stvaritev. Šele po letu 1990 je platonizem močneje zaživel v poeziji mlajših generacij in se s tem ujel s sočasnim razmahom v filozofiji.

Ključne besede: literatura in filozofija / slovenska književnost / aristotelizem / platonizem / novoplatonizem / hrepenenje / dualizem duše in telesa / lepa duša / duhovno presežno

Izhodišče v razumevanje in razlaganje platonizma na Slovenskem mora upoštevati njegovo razmerje do drugih velikih tokov evropske filozofsko-kulturne misli, ki so prihajali v slovenski prostor od zgodnjega srednjega veka do druge polovice 20. stoletja. Med njimi je bil najpomembnejši in platonizmu najbližji aristotelizem. Med njima je bilo nekaj stičnih točk, pa tudi razlik, ob katerih sta se razhajala. Drugi veliki tok je bil novoveški racionalizem 17. stoletja in za njim razsvetljski empirizem, ki se je podaljševal v 19. stoletje s pozitivizmom in materializmom. Vsi ti tokovi so prehajali tudi v slovensko kulturo in literaturo, vendar v drugačnem časovnem zaporedju kot v kulturi zahodne in srednje Evrope.¹

¹ Po sklepu uredništva revije je razprava akademika Janka Kosa, častnega člana Slovenskega društva za primerjalno književnost, objavljena z manjšimi odstopanji od običajnega formata.

V teh so vrsto stoletij sočasno ali izmenično vplivali na razvoj religije, teologije, filozofije, umetnosti in znanosti. Pomen platonizma je bil v tem razvojnem zaporedju razmeroma močan, čeprav v posameznih obdobjih neenak. V zgodnjekrščanski teologiji in filozofiji, v času pozne antike, je bil prek novoplatonikov platonski vpliv najmočnejši, od tod je mogoče govoriti o krščanskem platonizmu, tako v vzhodni patristiki kot pri sv. Avguštinu. Osrednje mesto mu je ostajalo v zgodnji sholastični filozofiji do 13. stoletja, ko ga je začel nadomeščati sholastični aristotelizem, kot sta ga prek Averroesa izoblikovala Albertus Magnus in Tomaž Akvinski. V obdobju renesančnega humanizma se je zoper sholastični aristotelizem z novo močjo razmahnil humanistični platonizem in v okvirih firenške »platonске akademije« postal pomembno gibalno kulturne misli, umetnosti in poezije, kot pričujejo dela Marsilia Ficina in Pica della Mirandole. V lutrovski reformaciji pod Philippom Melanchthonom in v katoliški protireformaciji pod Franciscom Suárezom je obnovljeni aristotelizem znova postal veljavna podlaga verske in cerkvene misli; v Katoliški cerkvi je to ostal do 20. stoletja.

Drugačna je bila usoda platonizma v posvetni evropski kulturi po uplahu renesančnega humanizma in v obdobju baroka. V 17. stoletju je v Cambridgeu zoper aristotelizem nastala novoplatonska »šola« kot nadaljevanje tradicij firenške akademije. V 18. stoletju je razsvetljenski empirizem zavračal tako aristotelizem kot platonizem, toda proti koncu 18. stoletja je iz krize razsvetljenstva kot glavna spodbuda filozofskemu in umetnostnemu mišljenju zrasel pomen platonizma z ene strani v nemškem klasičnem idealizmu, z druge v romantični umetnosti in poeziji. Podobna vloga mu je bila usojena proti koncu 19. stoletja, ko je po krizi pozitivizma in materializma postal filozofiji in umetnosti *fin de siècle* pomembna spodbuda. Zdi se, da to ostaja tudi po obeh svetovnih vojnah in na pragu novega tisočletja.

Na Slovenskem je bilo razmerje med aristotelizmom in platonizmom od visokega srednjega veka do 19. stoletja drugačno kot v duhovni kulturi zahodne in srednje Evrope; šele zadnji dve stoletji se je približalo stanju, značilnemu za to kulturo. Potem ko smo Slovenci s pokristjanjenjem stopili v območje zahodnega krščanstva oziroma Katoliške cerkve, je moralo preteči nekaj stoletij, da so se lahko redki teološko in filozofsko izšolani Slovenci oziroma na slovenskih tleh šolani Neslovenci lahko posvetili duhovni dejavnosti, ki bi jih odprla spodbudam evropskega aristotelizma in platonizma. To se je dogajalo od 13. stoletja naprej, ko je v sholastični filozofiji že prevladala Aristotelova avtoriteta nad izročilom zgodnjerednjeveške teološke in filozofske misli, oprte na platonizem novoplatonikov, in je tomizem

prevladal nad avguštinizmom. Prav tako odločilno je bilo dejstvo, da na Slovenskem v 15. in 16. stoletju ni bilo pomembnejših središč duhovnokulturnega življenja, v katerih bi se lahko uveljavil renesančni humanizem in v tem okviru platonizem po zgledu firenške platonске akademije. Slovenska teološka in filozofska misel je od začetka 16. stoletja še vedno živela v okvirih bolj ali manj trdnega aristotelizma, dopolnjenega izjemoma s poznosrednjeveškim nominalizmom in s skromnimi sledovi renesančno humanistične misli o naravi. Takšni so bili filozofski nauki prvega znanega slovenskega misleca Matije Hvaleta (ok. 1500), sledil je aristotelizmu, ne samo po Tomažu Akvinskem, ampak tudi Dunsu Skotu, deloma celo z nominalizmom Williama Ockhamskega. Med slovenskimi protestanti se je moral z znanostjo in filozofijo ukvarjati Adam Bohorič (ok. 1520–ok. 1600). Iz njegovega latinskega uvoda v slovnico *Arcticae horulae* je videti, da je razumel filozofsko znanost po načelih aristotelizma, kakršnega je znotraj lutrovske reformacije obnovil Melanchthon. V obdobju slovenskega baroka se je med redkimi, pripravljenimi za teološko-filozofsko mišljenje, posvetil filozofski etiki Janez Ludvik Schönleben (1618–1682) na podlagi Aristotelovih načel in z oporo v novosholastični misli Suáreza. Do srede 18. stoletja mu je sledilo več filozofsko šolanih piscev (Anton Erberg, Gottfried Pfeifer, Ferdinand Tirnberger, Alojzij Redeskini in drugi). Njihova usmeritev je ostajala večidel zvesta sholastični tradiciji, se pravi aristotelizmu, pogosto s kritičnim nasprotovanjem Descartesu in samo izjemoma s prevzemanjem idej evropskega racionalizma 17. stoletja.

Prelom z aristotelizmom, ki je ostajal trdna podlaga katoliškega verskega nauka, se je v slovenski duhovni kulturi zgodil z razsvetljenstvom po letu 1770, vendar je bil na filozofskem področju samo polovičen in neizrazit, vsekakor pa brez zveze s platonizmom kot tradicionalno alternativo Aristotelu. Za razsvetljenskega misleca tega časa bi lahko veljal Franc Karpe (1747–1806), ki se je sicer izrekal zoper sholastične avtoritete, s svojim filozofskim naukom pa vendarle ostajal zvest Aristotelu, čeprav z eklektičnim povzemanjem idej novega racionalizma in empirizma, deloma s kritičnimi pomisleki na račun Descartesa, Huma in Kanta. To je toliko bolj presenetljivo, ker so se njegovi literarni in znanstveni sodobniki, ki so jedro slovenskega razsvetljenstva (Baltazar Hacquet, Žiga Zois, Anton Tomaž Linhart, Valentin Vodnik) že popolnoma izmaknili aristotelški tradiciji in se usmerili v empirizem, večidel po filozofskih načelih Johna Locka in znanstveni metodi Isaaca Newtona, kar je pomenilo, da v tem mišljenju ni več prostora za Aristotela in še manj za platonizem, ki je bil v srednjem veku in renesansi njegov veliki tekmeč.

Novi čas platonizma je v Evropi napočil s predromantiko in romantiko, ki sta se odrekli racionalnemu empirizmu, hkrati pa zavrgli Aristotelovo avtoriteto ne samo v metafiziki in fiziki, ampak tudi v pojmovanju lepote, umetnosti in literature. Izkazalo se je, da mišljenju, rešenemu iz normativnih vezi Aristotelove *Poetike*, mnogo bolj ustreza spiritualno-estetska tradicija platonizma oziroma novoplatonizma, ki je v pozni antiki, renesansi in baroku imela odločilno vlogo v razvitju filozofsko umetnostne misli. Ta se je zdaj lahko vrnila k Platonovim in Plotinovim idejam lepote, umetnosti in poezije, prek tega pa celote življenja in sveta. Sledili so ji ne samo osrednji misleci po Kantu, ampak predvsem osrednji romantični pesniki, ki so hoteli domisliti pravo bistvo nove romantične kulture – v Angliji Samuel Taylor Coleridge in Percy Bysshe Shelley, na Nemškem Friedrich Hölderlin s svojim videnjem grštva skozi Platonov *Simpozij* in njegovo Diotimo, ob njem Novalis, ki mu je bil Platon najljubši mislec in zgled.

V jedru romantičnega platonizma stoji pojav »lepe duše«. Njeno podobo sta prva domislila Platon in Plotin, v zgodovinskem času pa se je spreminjala. V renesančnem platonizmu je lepa duša pomenila skladnost človekove notranje in zunanje lepote, ki je odsev absolutne lepote, h kateri lepa duša teži in jo posnema. Z romantiko se lepa duša spremeni v čisto subjektivnost, ki čuti v sebi bogastvo lepega, dobrega in resničnega. To jo dviga nad stvarnost, v kateri vsega tega ni. To pomeni, da je naravnana k nečemu presežnemu, ki ga že nosi v sebi in k čemur mora po vzratni poti hrepeneti iz sebe kot k nečemu zunanjemu. Prav v tem je paradoks romantične lepe duše in njenega platonizma. Odmik od renesančnega ideala lepe duše je očiten, premik k nadmoči duhovne lepote pa kaže na podlago v Platonovem *Simpoziju*.

Vse to velja tudi za slovensko romantiko, kot nam jo poseobljata Matija Čop kot njen estetski teoretik in France Prešeren kot njen edini pravi pesnik. S tem se odpira vprašanje, koliko je v tej romantiki mogoče odkriti sledove literarno-pesniškega platonizma.

Matija Čop je bil izvrsten poznavalec grške antike in v tem okviru Platonovih dialogov. V enem od pisem Jerneju Kopitarju obžaluje, da v Licejki nimajo popolnega Platona. Iz pisem Francescu Saviu vemo, da je dobro poznal in cenil ne le Kanta, ampak tudi tiste mislece klasičnega nemškega idealizma, ki so se v razumevanju temeljnih filozofsko-teoloških pojmov vračali k Platonu in k novoplatonikom. Zanimanje je pokazal zlasti za Schellinga in njegovo razlago Dantejeve *Božanske komedije*, vedel je za tisti del Schellingove filozofije, ki je segal v metafiziko in razpravljal o »svetovni duši« (Weltseele) po Platonu in Plotinu.

Bolj negotovo se vsaj na prvi pogled kaže Prešernovo razmerje do duhovnega toka, ki je iz platonizma segel v vrhove evropske romantike. V pesmih, ki jih je objavil do svojega tridesetega leta in torej do tesnega sodelovanja s Čopom, njihova življenjska filozofija ne kaže nobenih znamenj, da se ta pesniški »jaz« želi dvigniti nad empirično stvarnost k nečemu nadčutnemu, duhovnemu in v tem pomenu presežnemu. Tej tematiki se Prešernova poezija nepričakovano odpre sredi tridesetih let, takoj po Čopovi smrti z elegijo *Dem Andenken des Matthias Čop* (1835). V tej je prijateljeva smrt ponazorjena in hkrati simbolično povzdignjena s pomočjo pojma »Weltgeist«, ki da obstaja v svetu ali morda nad njim. O njem je v teh verzih rečeno še to, da je po načinu svojega obstoja »praluč« (Urlicht). Del tega duha je duhovna »iskra« (Funke), ki živi v človeku kot njegova duša in se po njegovi smrti vrača k »svetovnemu duhu« kot v svoj prvotni dom. Nedvomno gre za formulacije, podobne tistim, ki jih je oblikoval novoplatonizem in po njem nemški klasični idealizem s Schellingom in Heglom; v nemško poezijo jih je sočasno prenesel Goethe. Pojem »Weltgeist« ima pomembno vlogo v Heglovi filozofiji zgodovine, Goethe in Schelling namesto tega govorita o »Weltesele«. Izvor teh pojmov je nedvomno platonski oziroma novoplatonski, njihov pomen pa pri enem in drugem različen. Tudi Prešernova raba pripada tradiciji platonizma, vendar je drugačna od drugih. Pri Heglu se »Weltgeist« razodeva v zgodovinskem razvitju, kar Prešernov vsekakor ne more biti, saj je postavljen zunaj zgodovinskega časa. Pri Goetheju in Schellingu označuje »Weltseele« silo, ki od znotraj spaja, oživlja in osmišlja kozmos, naravo in svet v celoti, nekako tako, kot jo je videl Platon v *Timaju* in kot so jo razumeli novoplatoniki. Prešernova pojmovna raba je seveda poetična in ne more imeti strogo filozofskega pomena. Njegov »Weltgeist« kraljuje nad svetom kot najvišja »praluč«, ki k sebi privlači »iskre« duha, razpršene v človeku, kar pomeni, da ni »svetovna duša«, ki je svetu imanentna kot podlaga za panteistično vero. Prešeren se približuje krščanskemu platonizmu, ki je iz Plotina segel v zgodnjo patristiko in ga je najti pri sv. Avguštinu. V to smer kaže v Prešernovi pesnitvi razmerje med »svetovnim duhom« in duhovno »iskro« v posameznem človeku, platonizem se s tem prepleta z vero v osebne Boga. Ne glede na te konkretne pomene je očitno, da te Prešernove pesniške podobe segajo v metafiziko, svoj izvor pa imajo v platonizmu.

Za analizo ostaja odprto vprašanje, zakaj je Prešeren svojo navezavo na platonizem opesnil prav v elegiji ob Čopovi smrti, vprašanje, ali se je s tem oddolžil Čopovemu svetovnemu in življenjskemu nazoru, za katerega lahko domnevamo, da mu je bil blizu nemški klasični, zlasti

Schellingov idealizem, ali pa je sledil lastni pesniški domišljiji. Toda še pomembneje je vedeti, ali se v posmrtni elegiji skriva prva in edina sled platonske tematike v Prešernovih pesmih. Na to vprašanje je treba odgovoriti z analizo vloge, ki jo je v osrednjih pesniških besedilih z začetka tridesetih let prejel pojem hrepenenja oziroma predstave, ki so bile z njim povezane.

Potem ko je Prešeren do leta 1830 pesnil iz življenjskega občutja, ki je bilo omejeno v strogo empirijo, blizu senzualizmu in brez spiritualnih nastavkov, se ta pesniški svet začne spreminjati od leta 1830, predvsem s prvimi in novimi soneti, dokler ne doseže vrha v daljših pesnitvah, v elegiji *Dem Andenken des Matthias Čop* in v *Krstu pri Savici*. Zunanje znamenje spremembe je raba novega pesniškega izrazja, poglavitno mesto v njem se je odprlo pojmu hrepenenja. Beseda zanj je morda značilno slovenska, v drugih slovanskih jezikih je ni najti. Megiserjev slovar (1603) in Vorančev (ok. 1700) je še ne poznata, zabeležil jo je Pohlin v svojem *Tu malem besedišu treh jezikov* (1781), s pomenom stremeti, prizadevati si, hoteti, se pravi z izkustvenim pomenom načrtne, iz volje porojene človeške dejavnosti, naravnane k dosegljivemu predmetnemu cilju.

Prešeren je pojem hrepenenja prvi uvedel v slovensko poezijo, to pa tako, da mu je podelil višji, daljnosežen in v filozofskem smislu presežen pomen. Njegova vsebina ni več hotena želja po nečem bližnjem, stvarnem in zato dosegljivem, ampak po tistem, kar je onstran izkustvenega, čutno nazornega in obvladljivega, kar je presežno, hkrati pa takšno, da mora človek težiti vanj kot po nečem najbolj bistvenem, zanj eksistenčno brezpogojnem in nepogrešljivem.

S tem pomenom se pojem hrepenenja v Prešernovi poeziji pojavi prvič leta 1830 v sonetu *Tak kakor hrepeni oko čolnarja*, nato mu je skozi Prešernove pesmi bolj ali manj opazno mogoče slediti v trideseta leta do srede štiridesetih, večidel z uporabo same besede: v sonetu *Popotnik pride v Afrike puščavo*, v pesmi *Strunam*, v *Sonetnem vencu*, v nemškem sonetu *Wie brünstig sehnt sich, wer an dunkler Stelle*, v sonetu *Marsk'teri romar gre v Rim*, v *Kompostelje*, v pesmi *Pod oknam* in nazadnje v *Zdravljici*.

Ideja hrepenenja se v Prešernovi poeziji pogosto oglašča brez uporabe same besede, ampak s podobami, ki razširjajo hrepenenjsko temo in ji s tem podeljujejo dodatno težo. V baladi *Ribič* so prisposodba zanj »zvezde lepe«, v zadnji baladi *Neiztrohnjeno srce* so nosilci hrepenenja »pesmi večne« in »pevske sanje«. Idejo hrepenenja po nečem daljnem, neizpolnjenem in nedosegljivem je vstavil v svojo priredbo ljudske pesmi *Od lepe Vide*, najprej s podobo »Če doma jim dobro ni, žerjavi se

čez morje vzdignejo« in na koncu s podobo neutolažljivega hrepenenja: »Lepa Vida vsak dan je pri oknu stala, se po sinku, oču, mož' jokala.«

Najmočnejšo ponazoritev je prešernovska ideja hrepenenja dosegla v sonetu, s katerim je spominu Matija Čopa posvetil celoto *Krsta pri Savici* in nato v zadnjem delu *Krsta*. Na teh mestih je hrepenenje, ne da bi bila zmeraj uporabljena sama beseda, izrecno naravnano k nečemu nadčutnemu, duhovno najvišjemu in torej presežnemu v pravem pomenu besede kot onstranskemu in zato nedosegljivemu zavesti, trdno pripeti na življenjski svet vsem dostopnega izkustva. S temi mesti se tematika *Krsta* neposredno navezuje na platonizem. Na sledi približevanja duhovni lepoti kot ideji sami po sebi se duša hoče dvigniti iz čutnosti telesne ljubezni v ljubezensko stanje, ki je čista duhovnost in zato dosegljivo samo z vero v resničnost, ki presega telesno izkustvo. O tem govori v posvetilnem sonetu verz, »da srečen je le ta, kdor z Bogomilo up sreče unstran groba v prsih hrani«. Na koncu *Krsta* pa Bogomila smisel te ljubezenske drame in njenega hrepenenjskega zamaha izreče z verzi: »Ljubezni prave ne pozna, kdor meni, / de ugasniti jo more sreče jeza: / gorela v čistem, večnem bo plameni, / zdaj in ko mi odpade trupla peza.«

Ti verzi so vrh prešernovskega platonizma, v njih so zaobsežene ideje, katerih izvor je najti v Platonovem *Simpoziju*. Tam je bilo rečeno, da je »Eros želja po trajni posesti dobrega« in da morajo ljudje »obenem z dobrim hrepeneti po neumrljivosti« (prevod A. Sovreta, 1953); in še to, da je najvišja oblika erosa usmerjena k »lepoti kot taki«, ki ne nastaja in ne prehaja, ampak biva večno. To se zgodi, ko je človeku dano »gledati resnično, božansko lepoto v njeni enovitosti, čisto kot sonce in brez primesi, brez telesne odlételi ...«

Od tod prihaja Bogomili hrepenenje po čisti in večni ljubezni, ki je ne teži več »trupla peza«. Podlaga temu hrepenenju je platonska misel, ki odkriva v človeku nasprotje med dušo, ki je odprta za višjo duhovnost, in telesom, ki je pripeto na nižjo stvarnost. Ta »idealistični« pogled na človekovo usodo se očitno postavlja v nasprotje z Aristotelovim »realističnim« pogledom na človeško bitje kot neločljivo enoto telesne stvari in duše, ki je »forma« telesa.

Bogomila kot nosilka platonskega hrepenenja je lepa duša v tistem pomenu, kot jo je videl Hegel. Njena podlaga je krščanska vera, ki postavlja lepo dušo kot čisto, brez greha, in samo takšna je lahko glasnica neumrljivega hrepenenja. Za Črtomira, ki kot da pristaja na to hrepenenje, je mogoče reči, da je lepa duša, toda v drugačnem, zdaj tipičnem romantičnem pomenu, da nosi v svoji notranjosti zmožnosti najvišje plemenitosti, poguma, bojevite močatosti, ljubezni, odpovedi in

žrtvovanja. Takšnega privlači ljubezen do bitja, v katerem vidi posebljenje najvišjega hrepenenja k duhovno presežnemu. Ob tem pa ostaja navezan na izkustveno telesno resničnost, zato se ne more izenačiti s hrepenjskim subjektom. Lahko si samo želi odrešitev iz ujetosti v nasprotje duha in telesa.

V *Krstu pri Savici* je platonski privid človeške usode z Bogomilo postavljen pod okrilje katoliške teologije, kar pomeni, da prehaja v krščanski platonizem, kot ga je najti pri prvih cerkvenih očetih in pri sv. Avguštinu, čigar dela je Prešeren verjetno poznal. Posebnost v *Krstu* je ta, da ga izreka ženska in ne moški. Že v Platonovem *Simpoziju* je glasnica hrepenenja po duhovno presežnem Diotima, podobno vlogo imajo ženski liki v predromantično romantični literaturi pri Rousseauju, Chateaubriandu, Hölderlinu ali Wernerju.

V Prešernovi pesnitvi je moški, Črtomir, tisti, ki ostaja ob vzvišeni podobi duhovne ljubezni zadržan, to pa iz zelo razumljivega razloga, ker mu je ljubezensko hrepenenje brez skladja s telesnostjo izkustveno nepredstavljivo.

Iz posvetilnega soneta in samega *Krsta* je razvidno, da je pesniškemu avtorju hrepenenje po presežnem v podobi čiste duhovne ljubezni samo na sebi najvišje, zaželeno in zavidanja vredno, za človeka, ki ostaja zavezan stvarnemu izkustvu, pa nedosegljivo. Za Platona je eros, naravnian k absolutni lepoti, mogoč filozofskemu umu, ko se odpre zrenju ideje lepega, dobrega in resničnega. V svetu Prešernove poezije je kaj takega seveda nemogoče. Kljub temu se v Prešernovem pojmu hrepenenja ves čas skriva platonsko ozadje. Ko v sonetu *Marskeri romar gre v Rim, v Kompostelje* primerja hrepenenje erosa z romarjevo željo doživeti »veselje življenja rajskega«, ga opiše z besedami »sled sence zarje onstranske glorie«, kar je pesniški povzetek nauka o odtisu idej v pojavih čutnega sveta. Sicer pa je Prešernova naveza na platonsko temo hrepenenja tako močna, da jo opazimo na mestih, kjer je ne bi pričakovali. V nemškem sonetu o tem, »kako goreče hrepeni« po sončni svetlobi ujetnik v podzemni temi, obnavlja podobo »votline« iz 7. knjige Platonove *Države*, vendar z razliko, da Prešernov ujetnik hrepeni po odrešitvi iz teme, pri Platonu pa gre za stanje v temo ujetih, ki si ne morejo predstavljati nečesa zunaj svoje teme in tudi ne morejo hrepeneti po čem takem.

Tema hrepenenja se v Prešernovih pesmih pojavlja na odločilnih mestih, izteka se v spoznanje, da človek iz stvarnega življenjskega izkustva ne more prestopiti v svet presežnega brez posredovanja vere, ki zagotavlja upanje. V tem je drama hrepenenja, ki podeljuje Prešernovi poeziji posebno poetično moč, njen izvor je notranja duhovna napetost te pesniške misli.

V luči Platonovih pojmov je treba reči, da avtorski eros, ki napolnjuje Prešernovo poezijo v njeni »klasični« fazi, ni naravnani k absolutni lepoti, o kateri morajo misliti filozofi, ampak se obrača k tistemu, kar se v Platonovem *Simpoziju* prikazuje kot prehod iz ljubezni do lepe telesnosti v ljubezen do lepe duše, ki lahko telesu podeli višji duhovni pomen. Bogomila je podoba ženske, v kateri je telesna lepota dopolnjena z duhovno lepoto »ljubezni čiste in zvestobe«. Samo takšna ženska je vredna moške ljubezni in tako jo vidi Prešeren v svojih osrednjih pesmih. Brez tega se Prešeren obrača od nje v eni zadnjih ljubezenskih pesmi, ki nosi pomenljivi naslov *Zgubljena vera*: »Pred bogstvo ti, zdaj – lepa stvar.«

Platonizem v Prešernovi poeziji se s tem izkazuje ne samo kot poseben, v svoji problematičnosti izviren, ampak za slovensko literaturo 19. stoletja enkratno, saj je v poeziji od Levstika in Jenka do Gregorčiča in Aškercar docela prevladal »realistični« empirizem nad platonskim »idealizmom«. Tako je ostalo do slovenske moderne. Kljub temu je bil v tem času prešernovski platonizem dovolj opazen, da so se nanj lahko oprle prve razlage Prešerna, kar je bila Stritarjeva naloga.

Ko je Josip Stritar leta 1866 napisal eno prvih in še zmeraj najpomembnejših razlag Prešernovega pesništva, je ob pojmu hrepenenja zaznal v njem latentni platonizem. Poskušal ga je razumeti prav ob pojmu hrepenenja. V njem je prepoznal osrednjo temo najbolj »klasičnih« Prešernovih besedil, zato se je v svoji razlagi vračal k tej pojmovni rabi, pri tem pa spreminjal vsebino tako uporabljenega pojma. V odmiku od Prešerna je izoblikoval novo različico poetičnega platonizma, ki ni ostala brez vpliva na poznejše duhovno-literarne usmeritve.

Stritar je v svojih študentskih letih poslušal predavanja Hermanna Bonitza, ki je bil v tem času med poglavitnimi poznavalci in razlagalci Platonove filozofije. V njegovem seminarju je poslušal podrobno razlago *Simpozija*. Najbrž se je že v tem času seznanjal z nauki Schopenhauerjeve filozofije. V tej je ob pesimističnem nauku o »življenjski volji« in njenem usodnem pomenu za duhovno-moralni obstanek človeka imel pomembno vlogo platonski nauk o »idejah«, o lepoti in umetnosti. V razlagi Prešernove poezije je Stritar prevzel pojem hrepenenja, pri tem pa opozoril na njegov platonski izvor z namigom, da tako hrepenenje prihaja človeku iz njegove predeksistence, po Platonu iz sveta idej. Ali s Stritarjevimi besedami: »Ustvaril si je v prsih, ali pravzaprav, prinesel je s sabo na svet podobo, ideal, kakršnen bi moral biti človek, kakršno življenje. Ta podoba, ta ideal mu je last, katera ga spremlja skozi življenje.«

Stritarjev odmik od Prešernovega platonizma se zgodi s pojmom ideala, ki ga pri Prešernu ni, a bi ga lahko sprejel iz Schillerja, od koder

si ga je prilastil Stritar. V Prešernovi poeziji je cilj in predmet hrepenenja lik ljubljene osebe, ki jo odlikuje ne samo telesna lepota, ampak predvsem duhovna popolnost, kot jo uči Diotima v Platonovem *Simpoziju*. Po Stritarjevem prepričanju ta cilj ne more biti pesniku konkretna ženska, v katero naj bi bil »nesrečno« zaljubljen, ker mu je bila nedostopna. V ozadju te Stritarjeve misli je najbrž prepričanje, da takšna ljubezen ne obstaja, bodisi da ne more biti trajna bodisi da lik idealne ženske sploh ni stvaren, ampak moška iluzija. Od tod je Stritar izpeljal sklep, da Prešernovo ljubezensko hrepenenje po Juliji Primčevi ni bilo v pravem pomenu nekaj dejanskega in da je šlo za »poetiško fikcijo«. Ali še bolj določno, da je bilo hrepenenje po »izvoljeni devici« samo prisposoda hrepenenjskega teženja po nedosegljivem »idealu«. Ta ideal, h kateremu podobno kot Prešeren težijo vsi pravi pesniki kot po nečem presežnem in nedosegljivem, je podoba življenja, ki je popolno nasprotje temu, ki ga morajo živeti v svoji dejanski, usojeni in zmeraj enaki eksistenci. Ta je kruta, neusmiljena in nečloveška, polna trpljenja in zla, kot jo je filozofsko razumel Schopenhauer. Po Stritarjevih besedah »človek živi vedno kakor divja zver v krvavi vojni s človekom ...«.

S tem se platonizem pri Stritarju spreminja v svetobolje po romantiki. Stanje, iz katerega hrepeni človek k nečemu presežnemu, ni več stanje lepe pesniške duše, ki se poizkuša iz čutnosti dvigniti k duhovni ljubezni, ampak je stanje nesrečne zavesti, ki se ji kaže svet kot manko človeške eksistence, kot stanje biološko-socialne nesreče, ki ji ni mogoče ubežati. Nasproti ji je mogoče postaviti samo podobo »ideala«, ki ga lahko čutijo pesniki in je torej presežen samo kot avtonomna estetsko-umetnostna resničnost.

Iz Stritarjevega videnja hrepenenjskega, nedosegljivega »ideala« je ostalo odprto vprašanje, ali ni iz tega zaprtega kroga vendarle mogoč izhod, ko bi se s socialno-politično aktivnostjo dalo spremeniti človekov položaj in ga s tem približati »idealu«. To vprašanje si je moral zastaviti Cankar. Drugo vprašanje, ki je terjalo odgovor, je bilo o tem, kakšen je končni cilj hrepenenja in kakšno vlogo ima zanj smrt. Tudi to vprašanje je ostalo odprto za Cankarja, ki je v svojih delih ustvaril novo, do skrajnosti domišljeno podobo slovenskega poetičnega platonizma.

Med Stritarja in Cankarja je v ta zaris treba postaviti filozofska prizadevanja Antona Mahničā. Med slovenskimi misleci 19. stoletja se je edini skliceval na Platona, od tod vprašanje, ali ga je mogoče uvrstiti v razvitje platonске misli na Slovenskem. Alma Sodnik ga je v svoji še zmeraj temeljni knjigi o »zgodovinskem razvoju estetskih problemov« uvrstila med umetnostne teoretike oziroma estetike, ki izhajajo

iz Platonovih stališč. To pa ne velja za celotno Mahničovo usmeritev v filozofiji in teologiji. Bolj kot v platonizem ga je mogoče uvrstiti v obnovo trdnega aristotelizma v duhu novotomizma in s tem nasprotnega platonski tradiciji.

Mahničevi dialogi v knjigi *Dvanajst večerov* (1884–1887) so napisani po zgledu Platonovih, toda iz njihove vsebine in poznejših spisov v glasilu *Rimski katolik* je mogoče povzeti, da je sledil platonizmu v območju estetske in umetnostne teorije, pa še tu samo deloma. Kot Platon je videl v lepoti zemeljskih stvari odsev absolutne lepote same na sebi, kot idejo lepote, ki sicer ne obstaja v svetu idej, pač pa po krščanskem razumevanju v božji misli. Od tod lepota v umetnostih; hkrati pa je Mahnič v njenih delih videl dopolnitev tistega, česar ne more doseči narava, kar je bilo rečeno po Aristotelu.

Ne glede na to dopolnitev Platona z Aristotelom je Mahnič v svojih znanih kritikah Prešerna, pesnikov in pisateljev 19. stoletja izhajal s platonskega stališča, da umetnost, ki se ne približuje ideji dobrega, resničnega in lepega, ostaja na nižji ravni čutnega, varljivega in po krščanskem nauku zavajajočega v greh. Iz tega je sledilo, da mora biti umetnikovo hrepenenje po lepoti naravnano iz čutnosti k duhovnemu in da ima samo takšna naravnost svoje mesto v pravi umetnosti, vse drugo je lažno, nelepo in moralno škodljivo. Na tej podlagi je Mahnič presodil, da je prevara tisto hrepenenje, ki naj bi ga v Stritarjevi življenjski filozofiji čutil človek, ko nezadržno od rojstva do smrti hrepeni po odrešitvi iz »disharmonije« med nedosežnim »idealom« in življenjem, kakršno mu je usojeno. Do tega sklepa pa Mahnič ni prišel s Platonom, ampak z naslonitvijo na aristotelizem novosholastikov.

Platonski je samo estetski del Mahničeve teološke filozofije, izrecno oprt na Platona, sklicujoč se na njegov *Simpozij*. Ko z estetskega preide k metafizičnim vidikom, se izkaže, da jih razume iz aksiomov Aristotelove metafizike in torej v nasprotju s platonizmom. Zato mora odkloniti Stritarjevo svetobolje, češ da izhaja iz napačnega pogleda na razmerje med dušo in telesom. Duša ni nekaj samostojnega in nasprotnega telesnosti tako zelo, da bi se morala rešiti iz njenih vezi v čisto duhovnost. Po Aristotelu je Mahniču duša »forma« telesa in z njim eno. Na tej ravni se aristotelški nauk dopolnjuje s krščansko doktrino. Ko se v človeku prebujajo nagnjenja k slabemu, mu to ne prihaja iz telesnosti, ampak je posledica izvirnega greha, ki je oslabil človekov um in voljo, s tem jo pa napravil nemočno pred skušnjavami čutno materialnega sveta. Duša se ne more ločiti iz telesa, hrepenenje po takšni ločitvi je zmotno. Človekova prava naloga je ta, da z voljo in umom obvlada telesnost in je z njo eno, »forma« duše v snovi telesa. Namesto

disharmonije »ideala« in življenja po Stritarju torej harmonija duše in telesa, ki naj premaguje posledice izvirnega greha.

Potem ko je platonizem samo deloma segel v Mahničovo teološko misel in v nji doživel že tudi zavrnitev, je močneje oživel v literaturi in poeziji slovenske moderne. S Cankarjem je platonizem na Slovenskem dosegel vrh in oblikoval svojo zadnjo, tipično slovensko podobo. Nastala je na podlagi, ki jo je zastavil Prešeren in jo poskušal teoretično razširiti Stritar; s prevzemom njunega pojma hrepenenja in z obvozom tega pojma v Mahničevi kritični zavrnitvi.

Iz pisem, ki jih je Cankar dvaindvajsetleten pisal leta 1898 Otonu Župančiču, je razvidno, da se je v tem času posvečal ne samo literarnim delom, ampak tudi filozofskim in da je v teh bralskih zanimanjih prišel v stik s platonizmom prek različnih starejših in sodobnih avtorjev. Bral je Avguštinove *Izpovedi*, ki so mu pozneje bile eden od zgledov, po katerih je leta 1914 koncipiral cikel *Moje življenje*, pri Avguštinu se je srečal s krščanskim platonizmom. Prebiral je Spinozovo *Etiko*, pri čemer seveda ni mogel vedeti, da je na avtorja med drugimi vplival tudi Platon. Zelo natančno in z velikim interesom se je zamislil ob esejističnih knjigah R. W. Emersona, M. Maeterlincka in Th. Macaulayja in v njih našel podrobnejše razlage Platonovih nauk. Ni podatkov o tem, kdaj in kako je lahko prebiral Platonove dialoge v nemških prevodih; med temi bi mu bil gotovo najbližji *Simpozij*.

Da je v tem času že poznal pogloblitve ideje Platonove filozofije in kako jih je sprejemal, se da razbrati iz komentarja, ki ga je zapisal v pismu Župančiču, potem ko je prebral Macaulayjev esej o F. Baconu. Cankar je povzel, da postavlja Macaulay Bacona nad Platona in da se odloča za Baconov empirični utilitarizem zoper Platonov idealizem, češ da je »Platon streljal v solnce ter ga seveda ni zadel s svojo puščico ...«. Cankar dodaja: »Za bóga, meni se zdi, da bi kljub temu rajši streljal v solnce.« To pomeni, da bi se rajši kot za klasični empirizem ali sodobni pozitivizem, materializem in pragmatizem odločil za idealizem, ki ga je v tem času ponujalo obnovljeno zanimanje za Platona in širšo problematiko platonizma.

Okoli leta 1900 se je Cankar navdihoval ob Nietzschejevih delih, ki so med drugim izhajala iz zanikanja temeljne Platonove metafizične misli. Nato je prešel v politično-ideološko območje socialne demokracije, ki je idejo socializma povezala z vero v znanost naravoslovja in družboslovja, podloženo s filozofsko razumljenim materializmom ali vsaj z njegovo blažjo različico v pozitivizmu, vsekakor nasprotno idealizmu in spiritualizmu, s katerima se je Cankar srečaval ob Platonu. K njemu se je vrnil, ko je leta 1910 v eseju *Naši umetniki* pisal o slikarski

razstavi na Dunaju, vanj pa položil razlago, kaj je umetnost in kakšen je njen smisel. Ta razlaga očitno izhaja iz platonizma, to pa tako, da povzema poglobitve Platonove ideje o lepoti, erosu in hrepenjenju, ki usmerja oboje v duši umetnika. S Cankarjevimi besedami je rečeno, da je lepota »neskončna, vseobsežna in vseobsežna«. Lepa bitja in stvari so samo njen nepopolni odsev. Človek hrepeni po popolnosti večne lepote, iz svoje čutnosti se hoče dvigniti k presežnemu. Iz tega hrepenjenja nastaja umetnost. Vse to pa je mogoče zato, ker v človeku živi spomin na lepoto »v prejšnjem življenju«. Cankar to misel opiše s prisposodbo: »Prvi človek ni pozabil na lepoto paradiža; spomin je bil v njegovem srcu in v spominu koprnenje.« Cankar na tem mestu resda ne govori o svetu idej, ki se jih človek lahko spominja v Platonovih dialogih, nadomestil ga je s podobo krščanskega raja, kot ga na začetek človeške zgodovine postavlja *Sveto pismo*. Platonizem dobiva na teh mestih očitna znamenja krščanskega platonizma, morda v duhu sv. Avgušтина, podobno, kot se je zgodilo s platonskimi pojmi v Prešernovi elegiji za Matijo Čopa.

Cankar s svojimi mislimi o lepoti in umetnosti nadaljuje in dopolnjuje smer, ki je bila pri Prešernu šele nakazana in je ostala pri Stritarju ne do kraja domišljena. Kar ga razločno povezuje s to platonistično tradicijo, je seveda ideja hrepenjenja, pripeta na svoj izvor pri Platonu. Ta zveza je opazna še na drugi ravni. V letu 1910, ko je formuliral svoj pogled na lepoto in umetnost, je napisal polemično-esejistično izpoved *Bela krizantema*. Natančnejši pogled na njeno formalno sestavo pokaže, da jo je mogoče razumeti kot različico platonskih dialogov. Poglobitvena vsebina *Bele krizanteme* so pogovori pisatelja kot središčne osebe z različnimi sogovorci. Mednje je vložena krajša zgodba s simbolnim pomenom, podobno kot Platon v svojih dialogih ponazarja misel s kratkimi mitičnimi pripovedmi.

Platonizem se v Cankarjevi literaturi izrecno prikaže leta 1910 kot misel o lepoti in umetnosti, dejansko pa vanjo vstopa od vsega začetka z globljimi nastavki. Od leta 1897, ko je napisal prvo dramo *Romantične duše*, pa do leta 1917, ko mu je izšla zadnja knjiga *Podobe iz sanj*, se v Cankarjevih delih kot njihova osrednja povezava razširja tema hrepenjenja. V razponu dvajsetih let se spreminja, dobiva nove oblike, spreminja smer in položaj sredi stvarnega sveta, v katerem si mora iskati svoj smisel. V sebi nosi tisto, kar sta vanj vložila Prešeren in Stritar, hkrati pa to tradicijo nadgrajuje z novimi, daljnosežnimi in skrajnimi vidiki. Za ozadje jim je platonizem v najširšem, ne več strogo filozofskem pomenu, toda izhodišče v osrednjih Cankarjevih delih mu je platonski dualizem duše in telesa, čutnosti in duhovno presežnega. Duša je po

svojem bistvu čista naravnost k dobremu, lepemu in resničnemu; takšna lepa duša je nasprotje animalični telesnosti, ki je izvir slabega. Zlo prihaja vanjo od zunaj, iz biološke in socialne stvarnosti, v katero je vklenjena. Zlo človeku ni imanentno, rojeva se iz telesne poželjivosti, strasti in nekontroliranih afektov, pa tudi iz navad, norm in sprevrženih nravi okolja. Kdor jim podleže, se pogrezne v zlo vsakdanjega življenja. Poglavitna značilnost tako popačenega človeškega bitja je ta, da je v njem ugasnilo hrepenenje po duhovno presežnem. Takšnih ljudi je v Cankarjevih pripovedih in dramah lepo število, nasproti so jim postavljene čiste duše teh, ki nosijo v sebi prvotno hrepenenje in zato postanejo žrtve teh, ki z zlobo ali s sovraštvom spremljajo življenje čistih, hrepenječih duš.

To hrepenenje je v mnogih Cankarjevih delih tako kot pri Prešernu erotično, ko se lepa duša poizkuša dvigniti k duhovni ljubezni prek čutnosti: ko pa tega ne doseže, se zlomi ali pa konča s smrtjo. Takšen je položaj hrepenenja v drami *Romantične duše* ali v romanu *Gospa Judit*. Drugačen je položaj v romanih *Na klancu* in *Hiša Marije Pomočnice*, junaki in junakinje teh pripovedi so obsojeni na življenje, ki je krivično in nečloveško zaradi naravnih ali socialnih, zmeraj pa usodnih danosti. Iz tega hrepenijo k prividu nedosegljive srečnosti, v romanu *Na klancu* iz socialne mizerije, v *Hiši Marije Pomočnice* iz bolezni in smrti. V obeh primerih je sedež hrepenenja duša, ki je sama v sebi čista, postavljena pa v dvoje različnih danosti telesnega sveta. V drugih delih prihaja do spoja obeh hrepenenjskih ravni – z ene strani hotenja dvigniti se iz čutne k duhovni ljubezni, z druge hrepenenja po odrešitvi iz trpljenja, ki ga povzročata biološka in socialna usojenost, se pravi revščina, bolezen in smrt. To se dogaja v kratkem romanu *Nina* in v drami *Lepa Vida*. V obeh se drama hrepenenja končuje s smrtjo, toda tak je sklep vseh Cankarjevih besedil s hrepenenjsko temo. To pomeni, da je hrepenenje po presežnem ne samo nedosegljivo in neizpolnljivo, ampak je njegova končna postaja smrt – smrt Francke in njenih »na klancu«, Pavline v *Romantičnih dušah*, bolnih deklic v *Hiši Marije Pomočnice*, Poljanca v *Lepi Vidi* ali pa Milana in Milene v istoimenskem romanu; celo gospa Judit se poslavlja s slutnjo smrti.

V teh besedilih se drama hrepenenja dogaja na videz brez izhoda, med življenjem in smrtjo, zato jo spremljata negotovost in dvom. V *Lepi Vidi* ga obupanec Mrva izpove z besedami, ki so stvarna kritika in obsodba hrepenenjskega človeka: »Jokavo hrepenenje iz lenobe porojeno – kaj je resnica? Resnica so te črne, vlažne stene, resnica je ta ječa, ki nam ni vklenila samo telesa, temveč tudi srce in misel [...] in resnica je naš strah pred smrtjo in strahopetnost pred samomorom ...«

Takšna skrivna nalomljenost hrepenenja je bila razlog, da se je Cankar v letih, ko so nastala poglavitna hrepenenjska besedila, iz nje poskušal izviti z voljo do socialne in politične dejavnosti, ki ni več samo hrepenenje lepe duše, ampak hoče spreminjati socialno-politični svet, ki se zdi temeljni izvir človeškega trpljenja. To je storil v povesti *Hlapec Jernej in njegova pravica* in z dramo *Hlapci*.

V teh delih se je izkazalo, da se mora socialno-politični angažma, ki naj človeka reši iz brezplodnega hrepenenja, končati tragično. Po letu 1910 se je vrnil k veliki temi hrepenenja, vendar zdaj s spremenjenim pogledom na njena izhodišča in cilje, s tem pa v slovenski literarni platonizem vnesel bistvene premike. Duša, ki hrepeni, ni več lepa duša, ki se mora rešiti iz zunanjega, telesnega in snovnega sveta, iz katerega prihaja zlo in ki ga – tudi če bi hotela – ne more spremeniti. Izkazalo se je, da se zla narava skriva v nji sami kot brezbriznost, polasčanje soljudi, poželjivost, sovraštvo, poniževanje drugih in samega sebe: ti se skrivajo v nezavednem in v odločilnih položajih pridejo na dan. Spiritualnost lepe duše se je sprevrgla v stanje nesrečne zavesti, ki se sooča z resnico o samem sebi, s krivdo in z negotovostjo. Izhod iz položaja nesrečne zavesti je mogoč samo s priznanjem krivde, s sprejetjem odgovornosti in z odpuščanjem zanjo. Hrepenenje duše zdaj ni več zahteva po nečem, kar ji pripada zaradi njene vrojene čistosti, odprte k lepoti in resnici, ampak je postalo hrepenenje po odrešitvi ne samo iz zunanjega, ampak predvsem lastnega zla. To je potreba po katarzi ali očiščenju. S tem se je spremenila tudi vloga trpljenja, ki je bilo za lepo dušo nezaluzna krivica, zdaj pa je pogoj očiščenja in priprava za rešitev iz stanja nesrečne zavesti.

S Cankarjem so se v slovenskem literarnem platonizmu zgodili daljnosežni premiki in dopolnitve. Razumljivo je, da se je s temi spremembami povečala njegova bližina religioznemu, toda tako se je dogajalo že novoplatonikom, Avguštinu, platonizmu humanistov in romantikov, v Cankarjevem času simbolistom in dekadentom. V poznih Cankarjevih delih se je platonizem podobno kot pri teh moral obračati h krščanstvu.

Preusmeritev hrepenenjskega položaja v novo izhodišče je Cankar udejanjil že leta 1910 v zadnjih dejanjih drame *Hlapci*, poglobljal jo je v ciklu *Moje življenje* (1914), v pripovedih *Iz tujega življenja* za zbirko *Moja njiva* in v zadnji knjigi *Podobe iz sanj*.

S Cankarjem je slovenski platonizem v kulturi in literaturi dosegel ne samo vrh, ampak že tudi nakazal možnosti, ki so se odpirale v horizontu hrepenenjske problematike, njenih kriznih položajev, zlomov in prelomov – premik v skrajno spiritualnost, približevanje religioznosti ali pa odmik v socialno-politično dejavnost, ki naj nadomesti

hrepenenjsko pasivnost lepe duše; ne nazadnje prehod v apokaliptično grozo spričo vsesplošnega trpljenja v vojni in miru sodobne Evrope, z obupom, iz katerega je edini izhod smrt, morda pa vendarle z mistično vero v prihodnjo čudežno odrešitev človeških duš in teles.

Prehajanje hrepenenja skozi tako različne možnosti se v Cankarjevi literaturi dogaja s kriznimi prelomi ali zlomi hrepenenjskega izhodišča. V teh premenah lahko prepoznamo ne samo dramo hrepenenja, ampak tudi krize slovenskega literarnega platonizma.

Te možnosti je po Cankarju povzel in jih izvorno preoblikoval njegov najzvestejši naslednik Srečko Kosovel. Osrednja tema njegovega pesništva je hrepenenje. Z vso ostrino je njegov pomen zapisal v eni najznačilnejših pesmi *Negativni total*, njen osrednji verz ga imenuje »v prsi zabodeno hrepenenje«. Kosovelu se usodnostni pomen hrepenenja prikazuje na različnih ravneh in zmeraj drugače – kot melanholija kraških pesmi, porojena iz zavesti o skorajšnjem izumrtju tega mladostnega sveta pod težo mestne civilizacije; kot religiozna zavzetost njegovih sonetov, ki poizkušajo doseči presežno v podobi osebnega Boga; kot aktualna ostrina »konsov«, ki razkrivajo negativnost kapitalizma in na njem utemeljene civilizacije; kot apokaliptičen privid konca Evrope v množični smrti civilizacije in celotnega človeštva, iz česar bo lahko v daljni prihodnosti pognalo novo življenje; nazadnje kot hrepenenje po smrti, ne samo množični, ampak individualni. Mnogostranost te poezije nastaja iz prehodov hrepenenjske teme med različnimi možnostmi, s prelomi in zlomi, ob katerih pa ostaja hrepenenjska naravnost lepe duše nedotaknjena. Izhodišče ji je poduhovljenost, ki ima izvor v platonizmu, to pa tako, da ga sprejema iz slovenske tradicije, utemeljene s Prešernom in Cankarjem. Kosovel uvaja vanjo značilne spremembe. V središču njegovih pesmi je hrepenenje po presežnem, vendar v novih podobah, ki jih je oblikovala ne samo pesnikova individualnost, ampak tudi zgodovinski čas, v katerem so nastajale. Kosovel ne opeva prešernovske ljubezni, ki naj se iz čutnosti dvigne k duhovno odlikovani ženski, kar se je pri Prešernu končalo s tragično resignacijo. Prav tako ne pozna abstraktnega svetobolja, ki se pri Stritarju razboleva iz nedosegljivosti »ideala« kot večnega nasprotja stvarni človeški eksistenci. Pač pa je blizu Cankarjevim podobam ljudi, ki hrepenijo po odrešitvi iz stanja, ki ga vodijo stvarne biološke in socialne sile. Ta podoba dobiva v Kosovelovih pesmih nove poudarke. Z domačega Krasa, ki umira, prehaja v svet, ki se mu prikazuje kot siva, nečloveška stvarnost moderne civilizacije, ki jo po Spenglerju vidi v zatonu, a jo lahko poistoveti s stvarnostjo propadajočega, a še zmeraj kaotično rastočega kapitalizma. Od tod se Kosovelu odpira možnost, drugačna od tiste, ki jo je neuspešno preizkusil

Cankar v svojih socialnodemokratskih letih. Kosovelu se hrepenenje po življenju, ki bi preseгло sivino stvarnega sveta, izteka v nujnost socialno-politične akcije, ki naj spremeni svet, vendar že iz spoznanja, da v zgodovinskem času te civilizacije odrešitev ni mogoča. Kosovel jo lahko ugleda šele v vizionarskem prividu apokaliptične prihodnosti. Cena zanjo ne bo samo smrt posameznikov, ampak smrt množic, narodov in ljudstev, propad Evrope in njene civilizacije, se pravi apokaliptični propad kapitalizma v »ekstazi smrti«. Ta smrt je pogoj za izbris krivde, ki jo je ljudem naložila kapitalistična civilizacija, za očiščenje in prek tega za novo življenje v bolj človeškem svetu. Vse to se lahko zgodi šele v bolj ali manj daljni prihodnosti. S to perspektivo ohranja lepa duša čistost svojega hrepenenja, hkrati pa presežno, h kateremu teži, ni več duhovna transcendenca, ampak imanenca v zgodovinski končnosti, ki ima eshatološki pomen. Kosovel ji pravi »kozmos«, ki je nasprotje »kaosa« modernega sveta in ki ga lahko razumemo kot »svetovno dušo« po Platonu in Plotinu. Prehod iz »kaosa« v »kozmos« ostaja v tej izpeljavi platonizma v sodobno socialno-politično utopijo negotov, kar je razlog, da se v Kosovelovi poeziji ob osrednji hrepenenjski temi izmenično oglašajo teme iščoče religioznosti in predsmrtne resignacije, ki seže do tistega, kar Kosovel imenuje »negativni total«.

Socialnozgodovinska analiza bi premik iz Cankarja h Kosovelu v iskanju socialno-politične odrešitve lahko razlagala kot prehod iz klasične socialne demokracije pred prvo svetovno vojno v nove čase »levih« in »desnih« revolucij s konca vojne v dvajseta leta. Kosovel jih je razumel kot znamenja prihajajočega kaosa in kot obet prihodnje odrešitve.

Kosovelova poezija je po Cankarju zadnja velika oblika slovenskega literarnega platonizma, ki ji je sledilo nekaj manj temeljnih. Iz mladokatoliškega kroga dvajsetih let, v katerem so nad novotomističnim aristotelizmom prevladale spodbude obnovljenega krščanskega platonizma, mu je med pesniki bil najizraziteje zavezan Anton Vodnik. V svojih zgodnjih in poznejših pesmih je upesnjeval občutja katoliškega spiritualizma, ki izhaja iz platonske tradicije. Iz čutnega sveta se ta poezija obrača k presežnemu, ki je čista duhovnost, brez zlomov in stranskih izhodov, ki sta jih preizkušala Cankar in Kosovel. Naslonitev na platonske misli se pri Vodniku pokaže v izrecnem prevzemu nauka o anamnezi, o človekovem spominu na predtelesno eksistenco, tako v eni osrednjih pesmi *Kakor zrno*.

Od mladokatoliškega kroga se je po letu 1930 odmaknil njegov vidni član Božo Vodušek in v številnih novih pesmih, predvsem sonetih, prešel v bistroidno kritiko poetično-literarnega platonizma na Slovenskem. V to smer se je kot publicist napotil z ostro analizo

Cankarjevih del v knjigi *Ivan Cankar* (1937), v novih pesmih pa zoper hrepenenjski spiritualizem uveljavil zahtevo po neizproslem, trdem, celo ciničnem razkrivanju stvarnosti »odčaranega sveta«, čeprav s skrivnim obžalovanjem, da v njegovi praznini ni več mogoče odkriti nečesa presežnega, ampak samo bolečino izgubljenega smisla. S tem ostaja pripet na duhovno in etično izročilo platonizma.

S skepsa predvojne Voduškove poezije se začenja nekajdesetletno obdobje, ki ga zaznamujeta upad literarnega platonizma in razmah drugačnih duhovnih podlag v slovenskem pesništvu, ob tistih, ki so bile že po tradiciji nasprotne idealizmu in spiritualizmu, razmah novih, ki so se odmikale od te tradicije. Posebno mesto v tej novi poeziji pripada ob koncu tridesetih let in z začetkom druge svetovne vojne Francetu Balantiču. Čeprav se v svojih pesmih, sonetih in sonetnih vencih neposredno odpira religioznemu dojetju življenja, tako da postavlja v njegovo središče katoliško pojmovanje grešnosti, spokornega očiščenja in spravnega odpuščanja, ne izhaja iz platonsko razumljene duše, ki jo je romantika povzdignila v lepo dušo, rojeno za čisto duhovnost. Namesto nasprotja čutne telesnosti in čiste duhovnosti je Balantiču človek celostna enota telesa in duha. Spiritualnost se v njegovih pesmih staplja s senzualno neposrednostjo telesnega, kar pomeni, da tudi presežno, h kateremu človek teži, zajema oboje. Iz platonskega dualizma se ta poezija vrača k dojetju sveta, kot ga je na začetku nakazal Aristotelov hilomorfizem in ga je s sholastiko sprejela katoliška filozofija.

Posebno poglavje v zgodovini slovenskega literarnega platonizma se odpira z razvojem pesništva in dramatike po letu 1950, posebno zaradi upada in razmaha, ki ga je doživljal v tem času. Sledove platonizma je mogoče najti pri pesnikih starejše generacije, ki so izšli iz katoliške duhovne kulture, na primer v pesmih Vladimirja Truhlarja. Toda pri pesnikih katoliške provenience, ki jim gre osrednje mesto v povojni poeziji, se namesto hrepenenjskega teženja k nadčutni presežnosti uveljavlja podobno kot pri Balantiču doživetje sveta kot enotnosti telesa in duha, s tem pa kot volja do njegove uresničitve v zgodovinski stvarnosti. Takšna je metafizična podlaga poeziji Edvarda Kocbeka in Jožeta Udoviča.

Podobno se je dogajala usoda platonizma v tistem delu povojne literature, ki je izhajal iz svobodomiselnega dojetja sveta. Pri obeh vodilnih pesnikih povojne generacije, Danetu Zajcu in Gregorju Strniši, ni v središču hrepenenjski vzgon k nadčutnosti, ampak imanenca telesno-duhovne enosti, podobno kot že pri Balantiču, vendar brez katoliške razsežnosti v Bogu. Ta poezija lahko duhovno podlago življenja zaznava samo skozi telesnost, brez te duh in smisel izginjata v praznini

ali celo »grozi Niča«, kot ponovitev Prešernovega izreka o prehajanju vsega bivajočega v ne-bo. Metafizične transcendence platonizma v teh pesmih ni, in če bi bila – kot pri Strniši –, je negativna in zla. To je razlog »temne«, od vsega metafizičnega odtrgane poetičnosti, v čemer lahko prepoznamo do konca prignane nastavke Kosovelovih prividov praznine in smrti, vendar brez njegove hrepenenjske vere v socialno-politično odrešenje.

To velja tudi za Zajčeva in Strniševa dramska dela, ki so najvrednejši del slovenske dramatike po letu 1960. Kako se ta dramatika odmika od platonizma, je mogoče izmeriti ob Šeligovi drami *Lepa Vida* (1978), ki se z naslovom in zgodbo navezuje na Cankarjevo poetično igro iz leta 1910. V novi različici lepovidinega motiva ni več naravnosti k duhovno presežnemu, hrepenenjska tema izginja, ostaja samo še teža nemirne telesnosti, ki drsi v ničenje in smrt.

Opazna izjema med dramami, ki so dosegle skrajno mejo v absurdnem gledališču šestdesetih in sedemdesetih let, je bila leta 1960 uprizorjena *Antigona* Dominika Smoleta, po splošni sodbi najpomembnejše dramsko besedilo teh desetletij. Nekdanja Sofoklova junakinja v tej igri ni več telesno navzoča, pač pa tem močnejše s svojim duhovnim pomenom. Nosi jo hrepenenje po presežnem onstran čutne stvarnosti, zato nedosegljivem pa vendar edino resničnem, podobno hrepenenju Cankarjevih moških in zlasti ženskih likov, ampak še bolj brezkompromisno, daljnosežno in skoraj absolutno, kot da je slovenski literarno-poetični platonizem šele zdaj, po dokončani revoluciji in v realnosti socializma izkazal svojo duhovno nadmoč in moralno ostrino.

Nekoliko drugačna je bila usoda platonizma v racionalnih oblikah sočasne slovenske filozofije, ki se šele v svojih zadnjih fazah z zamudo pridružuje pomenu, ki si ga je pridobil v literaturi s Cankarjem in po njem. V katoliški filozofiji, ki jo je Cerkev zadnja stoletja in desetletja priznavala za skladno s teološko doktrino, je do srede dvajsetega stoletja prevladoval aristotelizem v novosholastični podobi, po letu 1970 se je obnjo postavljala modernejša, s fenomenologijo oplojena oblika filozofskega mišljenja. O platonizmu je bilo na katoliški strani nekaj izrazitejših sledi v filozofskih nastavkih mladokatolištva »križarjev« dvajsetih let, vendar brez večjih filozofskih ambicij in določnih formulacij.

Sočasno s katoliško filozofijo je podoben razvoj potekal na tisti strani slovenskega mišljenja, ki bi jo svetovnonazorsko lahko imeli za svobodomiselno. V devetnajstem stoletju je izhajala iz razsvetljenstva in se polagoma približevala pozitivizmu, po letu 1900 materializmu. S Francetom Vebrom, osrednjim filozofom prve polovice dvajsetega stoletja, je segel v to filozofsko mišljenje vpliv avstrijske smeri, ki

je od B. Bolzana, F. Brentana in A. Meinonga vodila v Husserlovo fenomenologijo. To mišljenje ni bilo naklonjeno klasični metafiziki, zlasti ne platonski. Zato je Veber v svoji prvi knjigi *Uvod v filozofijo* (1921) omenjal Platona samo mimogrede. Po letu 1930 se je usmeril k filozofski teologiji in se v knjigi *Sv. Avguštín* (1931) moral posvetiti deležu novoplatonizma v Avguštínovi filozofski misli, vendar je ravno v tem delu poizkušal zmanjšati novoplatonski vpliv na Avguštína in na avguštinizem v celoti. Zato s te strani ni moglo priti do močnejših spodbud, ki naj bi pobudile filozofski platonizem na Slovenskem.

Pač pa je po letu 1990 in zlasti v zadnjem desetletju prišlo v slovenski filozofiji do prvega, strokovno podprtega in hkrati kulturno živega sprejema Platonovega dela in celotne filozofsko-teološke tradicije, ki mu je sledila. To se je zgodilo predvsem s celotnim prevodom Platonovih dialogov (2004), s prevajalcem Gorazdom Kocijančičem. V tem krogu se je nato razvilo sistematično odkrivanje, prevajanje in razlaganje zgodnjekršćanske patristike in mistike, nastale iz poznoantičnega platonizma. Temu se pridružuje prevajanje Plotinovih spisov na spodbudo Marka Uršiča. S tem postaja platonizem za slovenski kulturni prostor velik izziv. Z generacijo mlajših pesnikov in pisateljev prehaja v tem krogu iz filozofije v čisto literaturo. Poglavitna značilnost novega in zdaj širšega razmaha platonizma na Slovenskem je ta, da se literarni platonizem prvič povezuje s strogo filozofskim mišljenjem platonskega izročila.

LITERATURA

- Cankar, Izidor. *Leposlovje – eseji – kritika*. Uredil in pojasnil France Koblar. Ljubljana: Slovenska matica, 1969.
- Frederick Copleston. *A History of Philosophy. III. volume. Ockham to Suarez*. New York etc.: Doubleday, 1985.
- Ignacija Fridl. Platonova filozofija umetnosti in slovenska književnost. *Primerjalna književnost*, 2009, št. 1, 25–43.
- Gilbert, Katharine, in Helmut Kuhn. *Zgodovina estetike*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1967.
- Hribar, Tine. *Drama hrepenenja*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983.
- Kalan, Valentin. »Platonizem«. *Enciklopedija Slovenije* 8. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1994.
- Kocijančič, Gorazd. *Platon. Zbrana dela II*. Celje: Mohorjeva družba, 2004.
- Kos, Janko. *Prešeren in krščanstvo*. Ljubljana: Slovenska matica, 2002.
- Kos, Janko. *Misliti Cankarja*. Ljubljana: Beletrina, 2018.
- Kos, Janko. »Ivan Cankar in Evropa – odprta vprašanja«. *V sanjah preleti človek stoletje. Mednarodni zbornik ob stoletnici smrti Ivana Cankarja*. Ur. Matic Kocijančič. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete UL, 2021. 13–24.
- Kos, Janko. »Adam Bohorič med protestantizmom in humanizmom«. *Novi pogledi na Adama Bohoriča*. Ljubljana: SAZU, 2022. 65–74.

- Kos, Matevž. »Kako brati Kosovela?« *Izbrane pesmi*. Avtor Srečko Kosovel. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997. 129–165.
- Kraut, Richard, ur. *The Cambridge Companion to Plato*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Mahnič, Joža. *Zgodovina slovenskega slovstva V*. Ljubljana: Slovenska matica, 1964.
- Ogrin, Matija. »Schönlebnov rokopis Basis ethica: Moralna filozofija kot veda o značaju in poznanju dobrega«. *Janez Ludvik Schönleben v luči novih raziskav*. Ur. Monika Deželak Trojar idr. Ljubljana: Založba ZRC, 2021. 16–17.
- Pirjevec, Dušan. *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964.
- Pogačnik, Jože. *Josip Stritar*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1985.
- Rist, John. »Plotinus and Christian Philosophy«. *Plotinus*. Ur. Lloyd P. Person. Cambridge: University Press, 1990. 386–414.
- Romano, Ruggiero, in Alberto Tenenti. *Die Grundlegung der modernen Welt: Spätmittelalter, Renaissance, Reformation*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch Verl., 1967.
- Sodnik, Alma. *Zgodovinski razvoj estetskih problemov*. Ljubljana: Znanstveno društvo za humanistične vede, 1928.
- Sodnik, Alma. *Izbrane razprave*. Zbral in uredil dr. Frane Jerman. Ljubljana: Slovenska matica, 1975.
- Škamperle, Igor. »Marsilio Ficino in renesančna filozofija«. *O ljubezni*. Avtor Marsilio Ficino. Ljubljana: Slovenska matica, 2021. 175–230.
- Thomson, Harrison S. *Das Zeitalter der Renaissance*. München: Kindler Verlag, 1977.
- Urbančič, Ivo. *Med sholastiko in neosholastiko. Poglavitne ideje slovenskih filozofov*. Ljubljana: Slovenska matica, 1971.
- Veber, France. *Uvod v filozofijo*. Ljubljana: Tiskovna zadruga, 1921.
- Veber, France. *Sv. Avguštin. Osnovne filozofske misli sv. Avguština*. Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna, 1931.

Platonism in Slovenian Culture and Literature

Keywords: literature and philosophy / Slovenian literature / Aristotelianism / Platonism / Neoplatonism / longing / dualism of soul and body / beautiful soul / spiritual transcendence

This article examines the importance and development of Platonism in Slovenian culture both in philosophical and scientific thought and in poetic and literary creation. In philosophy, given the prevailing Aristotelianism and the empiricism of the Enlightenment, it was, with a few exceptions, barely recognizable: toward the end of the nineteenth century, Anton Mahnič's esthetics took up Plato's doctrine of the beautiful, but remained within the confines of the Aristotelian tradition of thought. It was only after 1990 that philosophical thought began to open up more to the ideas of Plato and the Neoplatonists. Platonism, however, left clear traces in Slovenian poetry and literature, first in

the poetry of the great Romantic poet France Prešeren and his first interpreter Josip Stritar, then most strongly and originally in the prose and dramatic works of Ivan Cankar, in the poetry of Srečko Kosovel, and in the works of the poets of the young Catholic circle of the 1920s. With some notable exceptions, literary Platonism was rarer in the post-World War II period; the play *Antigone* by Dominik Smole was one of the most visible creations of this kind. Only after 1990 did Platonism revive more strongly in the poetry of younger generations, catching up with the simultaneous resurgence of Platonism in philosophy.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.163.6.09:141.131

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v46.i2.07>

Slovenska mladinska avtobiografska proza

Barbara Zorman

Univerza na Primorskem, Pedagoška fakulteta, Cankarjeva ulica 5, 6000 Koper, Slovenija
<https://orcid.org/0000-0003-3498-6958>
barbara.zorman@upr.si

V prispevku obravnavam slovensko avtobiografsko mladinsko prozo, in sicer kot specifičen podžanr avtobiografske proze, ki tematizira otroštvo oziroma odraščanje in je naslovljen (ali ga literarni posredniki naslavljajo) na mladega bralca. Ta vrsta proze se je oblikovala skupaj z uveljavitvijo modela pisatelja kot estetsko avtonomnega umetnika, se najbolj razmahnila v drugi polovici dvajsetega stoletja, v sodobni mladinski prozi pa je skoraj ni zaznati. V prispevku primerjam pet primerov mladinske avtobiografske proze, Moje življenje Ivana Cankarja, Solzice Prežihovega Voranca, Pridi, mili moj Ariel Mire Mihelič, Otroštvo Franja Frančiča in Pink Janje Vidmar, v katerih analiziram utrjevanje oziroma preseganje značilnosti, ki jih je določil prototip tega podžanra. V Cankarjevi in Prežihovi pripovedi izpostavljam fragmentiranost in liričnost pripovedi, introspekcijo kot temeljni cilj pripovedi, specifično dvojnost kronotopa, ki je pogojena s fokalizatorjevim odnosom do kronotopa, in lik matere kot posebitev osrednjih vrednot pripovedovalca. Mira Mihelič omenjeni vzorec prelomi z vpeljavo samosvoje deklishe protagonistke in njene odsotne mame, Frančič pa z vpeljavo motivov disfunkcionalne družine in prikrito kritiko oblasti. Besedilo Janje Vidmar se že umešča v nov model literarnega sistema, ki ga zaznamuje diktat tržne uspešnosti knjige.

Ključne besede: slovenska književnost / avtobiografska literatura / mladinska proza / Cankar, Ivan / Prežihov Voranc / Mihelič, Mira / Frančič, Franjo / Vidmar, Janja

Uvod

V članku analiziram nekatere elemente razvoja slovenske mladinske avtobiografske proze. Domnevam, da se je ta (pod)žanr v Sloveniji uveljavil in razmahnil kot posledica uveljavitve pisatelja kot »estetsko avtonomnega umetnika« (Dović 143). S kanonizacijo avtobiografij, osredinjenih na otroštvo in odraščanje, ki so jih na višku kariere pisali priznani pisatelji oziroma pisateljice, se je avtobiografija uveljavljenega pisatelja vzpostavila kot reprezentativni vzorec avtobiografskega pisanja

za mladino. Poleg literarnega, estetskega užitka naj bi taka »vzor(č)na« avtobiografija bralcem nudila tudi kompleksna spoznanja o svetu oziroma »relevantne uvide v resničnost« (305) in spodbujala razmisleke o etičnih vprašanjih. Želja po spoznavanju prvoosebno posredovanega procesa oblikovanja otroka v pisatelja dodatno osvetljuje prestiž, ki ga je v dvajsetem stoletju slovenska družba pripisovala statusu literarnega avtorja. Formacija umetnika, zlasti njegove moralne in literarne občutljivosti, je bila torej v kontekstu mladinskega branja prikazana kot vzor etičnega in estetskega razvoja in vsaj deloma tudi predstavljena kot način za doseganje pomembne vloge v družbi. Mladinska avtobiografija je v Sloveniji dosegla največji razmah v drugi polovici dvajsetega stoletja, zlasti v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ko so svojo mladost literarno ubesedili mnogi uveljavljeni slovenski pisatelji. V enaindvajsetem stoletju pa se v mladinski prozi na odraščanje osredinjene avtobiografije pisateljev skoraj ne pojavljajo več.

Avtobiografijo pojmem v skladu z opredelitvijo Alenke Koron (ki črpa iz opredelitve Phillipa Lejeuna v študiji *Le pacte autobiographique* izdani leta 1975) kot prozno retrospektivno »pripoved, v kateri neka realna oseba pripoveduje o svojem lastnem bivanju in pri tem naglasi svoje individualno življenje ter še posebej zgodovino svoje osebnosti«, pri čemer je pomembna še tako imenovana »avtobiografska pogodba«. Ta je »sklenjena intersubjektivno med avtorjem, ki zanjo jamči s svojim lastnim imenom na naslovnici in intenco (izpričanim namenom o verodostojnosti lastnega početja), ter bralcem, ki to pogodbo prepozna in jo recepcijsko overi« (Koron 70). Avtobiografija otroštva, kot jo definira Jožica Čeh, tvori specifičen podžanr znotraj avtobiografije, saj literarno podajanje življenja omejuje zgolj na obdobje otroštva (Čeh Steger 240). Količina besedil, ki omogoča uveljavitev »avtobiografije otroštva« kot specifičnega (pod)žanra, kaže na pomen otroštva v oblikovanju posameznikove osebnosti, ali drugače: otroštvo pogosto razumemo kot »'prvotno besedilo življenja', ki določa nezamenljivi psihološki profil pripovedujočega jaza« (Juvan 317).

Otroštvo je večkrat pojmovano kot privilegirano obdobje stika z magičnim, fantazijo, pravljničnim, mitom in deloma tudi podzavestnimi vzgibi človeške duševnosti. Perspektiva otroka je v dvajsetem stoletju postala ena najpogostejših pripovednih načinov za posredovanje zgodbe. Marina Werner opozarja, da nas literarna oziroma filmska naracija z povabilom, da pripovedni svet dojemamo skozi »otroški pogled«, nago-varja k privzemanju zornega kota, ki naj bi bil prost cinizma, opreznosti, ideologije in naj bi se odpiral spontanosti in nedolžnosti. Številni slovenski pisatelji, denimo Jože Snoj oziroma Marjan Rožanc, so konec

preteklega stoletja v tako imenovani »memoarski prozi« prikazali doživljanje druge svetovne vojne skozi otroške oči. Znotraj nabora besedil, ki tematizirajo otroštvo, se v pričujoči študiji osredinjam predvsem na tista, ki naslavljajo šolarje ter dijake oziroma so jim posredovana s strani vzgojno-izobraževalnih ustanov ali za mladinsko branje specializiranih založniških programov. Besedilo je lahko že v procesu ustvarjanja zamišljeno za otroške ali najstniške naslovnike ali pa se uvrsti med mladinsko literaturo preko umeščanja v učne načrte, berila, mladinske zbirke, čeprav avtor besedila ni namenil mladim bralcem. Glede na to, da otroštvo traja do približno enajstega leta, kasneje pa govorimo o mladostnikih, bi bilo potrebno avtobiografije, ki se v največji meri posvečajo opisovanju najstniških let, poimenovati avtobiografije najstništva. V pričujočem članku kot temeljne slovenske avtobiografije, ki pišejo o otrocih in najstnikih in so ti populaciji tudi namenjene, poimenujem mladinske avtobiografije. Doslej so o slovenski mladinski avtobiografski prozi pisali Jožica Čeh, Igor Saksida, Dragica Haramija, v študiji o problematičnosti zvrstnih opredelitev avtobiografije se tega vprašanja deloma dotakne tudi Marko Juvan.

Na podlagi zgoraj opredeljenih prvin omenjenega (pod)žanra, med katerimi izpostavljam zlasti reference na dejanske časovne ali krajevne pojave, ki umeščajo predstavljeno pripoved v družbenozgodovinsko realnost, otroštvo oziroma najstništvo kot osrednjo tematsko-motivno prvino pripovedi ter naslovniško določenost z mladim bralcem, v nadaljevanju izpostavljam nekaj reprezentativnih besedil slovenske mladinske avtobiografske proze. Po navedenih kriterijih je paradigmatsko besedilo mladinske avtobiografske proze *Moje življenje* Ivana Cankarja, ki je prvič izhajalo v drugi polovici leta 1914 v časniku *Slovenski narod*. Kot bo prikazano v nadaljevanju, je bilo to besedilo v različnih kontekstih namenjeno tako odraslim kot mladim bralcem. Število del, ki tematizirajo otroška in najstniška leta priznanih pisateljev, se je povečalo po letu 1945, ko so se v Sloveniji izoblikovale institucije namenjene posredovanju in obdelovanju mladinske proze, posebej pomembna je bila v tem oziru Mladinska knjiga. Kot je pojasnjeno v nadaljevanju, je ena prvih urednic te založbe Kristina Brenk že med vojno spodbujala Prežihovega Voranca k avtobiografskemu pisanju, namenjenemu šolarjem; *Solzice* so prvič izšle leta 1949. Pri Mladinski knjigi je istega leta izšla tudi zbirka avtobiografskih črtic *Otroška leta* Franceta Bevka. Kasneje je ta založba izdala še zbirko *Iz mladih dni: zgodbe o živalih* Frana Saleškega Finžgarja (1953), *Deček z velike ceste* (1966) Toneta Seliškarja, drugo Bevkovo zbirko kratkih avtobiografskih pripovedi *Zlata voda in druge zgodbe* (1969) ter drugi avtobiografski tekst Toneta Seliškarja *Fantu*

so *zrasla ušesa* (1970). Svojevrstno prelomnico je predstavljala avtobiografija uveljavljene pisateljice Mire Mihelič *Pridi, mili moj Ariel* (Mladinska knjiga, 1965), ki so ji sledile še *Rodiš se samo enkrat* Branke Jurca (Mladinska knjiga, 1972), avtobiografske pripovedi Kristine Brenk *Prva domovina* (Borec, 1973), *Moja dolina* (Mladinska knjiga, 1996) in *Tuja dežela* (Karantanija, 2009) ter spomini na otroštvo *Skrinja iz babičine bale* Berte Golob (Borec, 1984). V zadnjih desetletjih preteklega stoletja so mladinske avtobiografske pripovedi – praviloma v obliki kratke proze – objavljali še Miha Mate: *Leskova mladost* (Mladinska knjiga, 1976) ter *Bosopeta družčina* (Borec, 1982); Kajetan Kovič: *Zgodnje zgodbe* (Mladinska knjiga, 1978); Tone Partljič: *Hotel sem prijeti sonce* (Mladinska knjiga, 1981); Marjan Tomšič: *Super frače (pripovedi iz otroštva)* (Borec, 1988) in *Frkolini (pripovedi iz otroštva)* (Mladika, 1998); Franjo Frančič: *Otroštvo* (Karantanija, 1996) in drugi. Mladinske avtobiografske pripovedi v novem tisočletju redko izhajajo. Omeniti velja *Pink* Janje Vidmar (Didakta, 2008), *Prvo ljubezen* Braneta Mozetiča (Škuc, 2018) in *Lumpsterje* Žige X. Gombača (Miš, 2020) ter besedilo z avtobiografskimi elementi Polone Škrinjar: *Zorenje divjih drnosljev* (Prešernova družba, 2007).

V nadaljevanju natančneje predstavljam pet besedil, ki ustrezajo omenjenim določilom, in sicer Cankarjevo *Moje življenje* (1914), *Solzice* (1949) Prežihovega Voranca, *Pridi, mili moj Ariel* (1965) Mire Mihelič, *Otroštvo* (1996) Franja Frančiča in *Pink* (2008) Janje Vidmar. Kriterij za izbiro pri prvih dveh delih je bila njuna umeščenost v jedro literarnega kanona in šolskega branja, pri ostalih pa njihova ugodna kritiška in bralska recepcija. Cankarjevo in deloma tudi Prežihovo delo obravnavam kot prototip slovenske mladinske avtobiografske proze; v nadaljevanju bom predstavila značilnosti, s katerimi omenjeni deli določata ta (pod)žanr.

Zunanjo formo določa razvezani niz dogajanja, ki je razdeljeno v krajše enote – najpogosteje črtice, kratke zgodbe, novele, povesti, redkeje poglavja v romanu. Dogajanje povezuje zavest otroškega oziroma najstniškega fokalizatorja, ta pa je predstavljen z glasom odraslega pripovedovalca. Razmerje med njima zaznamuje svojevrstna napetost, ki izhaja iz razlike v vednosti, informiranosti o (pripovednem) svetu obeh virov pripovedi. Slog besedila je najpogosteje lirski. Fokalizacija in pripovedovanje sta pogojeni z introspektivnostjo ter težnjo po iskrenosti. V doživljanju so poudarjene etične dileme, prekrški: »odkritosrčno ubadanje z raznimi (otroškimi) prestopki, grehi in zablodami [...] pričajo o transgresiji moralnega zakona in diskurzov institucij, ki je pogoj etične singularnosti in užitka v javnem samorazkrivanju« (Juvan 317). Lik matere

simbolizira osrednjo vrednoto pripovedovalčevega otroštva in središče etičnega delovanja. Z opisom svojih prvih branj (in literarnih poskusov) avtor izpostavlja medbesedilno navezavo, preko katere se vpenja v literarni kanon. Kronotop zaznamuje reference na geografske lokacije in zgodovinska dejstva. Opisi interierjev lahko opozarjajo na revščino oziroma socialne razlike, ki jih mladi fokalizator dojema intuitivno, tudi egocentrično, zreli pripovedovalec pa jih podoživlja v kontekstu svojih življenjskih spoznanj in etičnih načel. V podajanju prostora sta poudarjeni tudi »čustvovanje in sanjarjenje, ki spodnašata denotativnost in uveljavljata kvalitativni individualizem« (317). Odnos fokalizatorja do predstavljenega prostora slednjega deli na osovražene institucije, v prvi vrsti šolo, ki se kaže kot ideološko sredstvo oblasti, na drugi strani pa neinstitucionalne prostore, ki subjektu omogočajo svobodo in se nahajajo bodisi na prostem ali pa gre za literarne, narativne prostore. Naslovniška odprtost je pogojena že z odsevanjem fokalizatorja v pripovedovalcu; slednjemu navadno pripade refleksivni del besedila, v katerem komentira in etično vrednoti opisane dogodke, mladi fokalizator pa je »avatar«, doživljajski ključ v dogajanje, ki nam posreduje svoj neposredni, spontani odziv na svet okoli sebe.

Ivan Cankar, *Moje življenje*

V Cankarjevem zbranem delu in v literarnovednih spisih je *Moje življenje* označeno kot cikel štirinajstih črtic. Te literarizirajo dogodke in impresije iz Cankarjevega življenja med tretjim letom starosti (1879) in odhodom na ljubljansko realko v pisateljevem dvanajstem letu starosti (1888). Prvič so izhajale v časniku *Slovenski narod* med januarjem in junijem 1914. Hkrati pa številni osnovnošolci, ki Cankarjevo *Moje življenje* spoznajo kot obvezno šolsko čtivo, v knjigi s tem naslovom poleg omenjenega cikla berejo še druge kratke pripovedi, v katerih prvoosebni pripovedovalec opisuje dogodke, ki navezujejo na njegovo mladost oziroma opisujejo otroke, ki jih srečuje odrasli pripovedovalec. Za razliko od drugih slovenskih avtobiografskih besedil, namenjenih mladini, obstaja torej Cankarjevo *Moje življenje* v obliki različnih knjižnih izdaj, kjer sta presoji urednika prepuščena izbor in zaporedje besedil, ki jih lahko pojmuje kot Cankarjevo mladinsko avtobiografsko prozo, zbrano v zbirki z naslovom *Moje življenje*.

Pomembno pri žanrskem umeščanju *Mojega življenja* je, da ne gre izključno za mladinsko besedilo. Cankar niza črtic *Moje življenje* kot tudi svojih ostalih besedil z avtobiografskimi elementi ni namenil

mlademu občinstvu. To je razvidno iz mesta njihove prve objave, tj. odraslim namenjene periodike ter iz avtoreferencialnih namigov, ki jih najdemo v zadnji enoti oziroma epilogu cikla *Moje življenje*, kjer se ogradi od didaktičnosti, ki jo zaznava v avtobiografiji Janeza Trdine. Ko se je Cankar začel uveljavljati kot ena ključnih figur slovenske kulture in so posledično njegova besedila postajala del obveznega šolskega čtiva, je bilo potrebno za ta namen v njegovi književni zapuščini najti krajša in recepcijsko primernejša besedila. Zoran Božič piše, da je med besedili Ivana Cankarja po številu objav v berilih od leta 1908 do 2010 pričakovano na prvem mestu *Moje življenje* (1914). Posamezne črtice iz prve izdaje, ki so v ciklu samo oštevilčene, so se pod različnimi naslovi (npr. »Enajsta šola pod mostom«, »Suhe hruške«, »Grošč«) zaradi tematike, ki se zdi blizu doživljajskemu svetu zgodnjega najstništva, pojavljale predvsem v berilih za višje razrede osnovne šole (Božič 13).

Svoje prve literarne poskuse in spoprijemanje z resnejšo literaturo opisuje Cankar satirično, saj zapiše, da je prve pesmi napisal o slivah, imenovanih »štrbonclji«:

Snov ni bila poetična, vsaj ne po nazorih in naukih poetov samih. Ali mlad človek je nepokvarjen in ne opeva Lavre, ki je ne pozna, temveč štrbonclje, ki jih ljubi. Šele kasneje, ko oblati človeka življenje, ko ga zastrupi hinavščina, začne zaradi tolažbe lagati samemu sebi ter opevati Lavro, kadar si poželi štrboncljev. (Cankar 43)

Piše tudi da so se mu pesmi v šolskem berilu »gnusile vse od kraja do konca« (43). Kot ideal svojih mladostne literarnih aspiracij navaja knjige, ki jih bere izven priporočila šole. Omenja Jurčičevega *Desetega brata* ter besedila, objavljena v reviji *Zvon*, ki so ga pritegnile s pesniškim slogom in podobjem, medtem ko sta se mu njihova vsebina in pomen zdela nedosegljiva in nerazumljiva. Ob nekoliko odbijajočem »cingljanju« teh tekstov ozaveš lastno željo po literarnem izražanju »notranje govornice«, ki jo opiše tako: »moja edina in prava pesem, tista, ki jo je bil nebeški Bog od vsega začetka vsadil v moje srce in v srce vsakega človeka.« (46) Iskanje načina, kako materializirati »notranjo govornico« oziroma predstaviti lastno subjektivnost v njeni ambivalenci in fragmentiranosti je ena ključnih aspiracij *Mojega življenja* in je hkrati prikazana kot skrajno kompleksen oziroma domala neizvedljiv proces. Cankar namreč osebnosti in njenih vzgibov ne pojmuje kot nekaj vnaprej danega in zaključenega. V epilogu svojega cikla zapiše, da med likom, ki ga je ustvaril o sebi kot otroku v *Mojem življenju* in njegovimi fiksijskimi literarnimi liki ni jasne razmejitve. Zapiše tudi:

S poštenimi očmi gledaš na svoje življenje, rad bi ga pregledal in prevozil do zadnje štacije. Strahoma spoznaš, da ni nikjer te zadnje štacije, da se voziš v večnem kolobarju. Izpovej se še tako vestno in verno, zmerom ti bo v srcu klujuval grenki očitek, da si bil nekaj sila važnega pozabil povedati; ne le nekaj važnega, temveč celo najvažnejše, tisto poglobitno stvar, zaradi katere edine si se bil napotil k spovedniku. Ah, in kadar se izpoveš še tega greha, občutiš iznova, da tudi ta ni bil tisti veliki greh; kakor gora vzraste drug za njim. (46)

Namesto rousseaujevskega pojmovanja avtobiografije kot procesa pisanja, v katerem človek spoznava samega sebe kot zaključeno, enovito celoto, Cankar že vstopa v modernejšo paradigmo, kjer je subjekt nekaj procesualnega, performativnega; nekaj, kar se vzpostavlja vsakič znova v odnosu do svojega okolja. Literarno pisanje kot večno nedovršeni proces samospoznavanja je ena od ključnih življenjskih vrednot, ki jo Cankar kot privilegirani mislec posreduje mladim.

Odraščanje se v ciklu *Moje življenje* manifestira v želji po odhodu v Ljubljano, središče slovenskega življenja, ki je bilo sicer takrat še močno zaznamovano z nemško kulturo. Ločitev od doma Cankar v odlomku, ki ga je mogoče razumeti tudi kot referenco na Prešernovo »Vrbo«, obžaluje:

Nato so me hoteli napraviti za vrtnarja ... Mili Bog, da bi se bilo zares tako zaobrnilo! Kod bi danes plavala moja barka? Še tam pod vrbami, v hladnem Retovju, po tihi, zeleni Ljubiji; od tenkih lističev, od prožnih mladik bi rosile name sončne kaplje, poslanci nebeški. Moje srce bi bilo čisto, moje življenje brez zlega; oboje bi bilo kakor večerna molitev otroka. (Cankar 47)

Vrhnika simbolizira prostor-čas njegovega otroštva, ki v spominih vnovič zaživi v pisateljevi zavesti. Odhod v Ljubljano je povezan z ločitvijo od matere, ki v besedilu predstavlja trdno referenčno točko. Gre za žrtvujočo se mater, ki je »zvest suženj svojih otrok«, obenem pa je tudi etični vzor oziroma skoraj transcendentni ideal: lik matere se namreč spaja s pisateljevim »notranjim oltarjem«, simbolnim prostorom najvišjih vrednot. Ta je v opoziciji do vsakršne institucionalne zlaganosti, ki jo fokalizator najbolj občuti v šoli. Kronotop *Mojega življenja* referira na dejanske kraje, ki pa so predstavljeni skozi prizmo pripovedovalčevih občutij. Kraji otroštva se razlikujejo glede na to, v kolikšni meri podpirajo fokalizatorjevo svobodno izražanje subjektivnosti oziroma mu omogočajo razvoj pristnega notranjega življenja in tiste, ki skušajo notranje življenje ukalupiti, ga zatreti. Med prve lahko prištevamo kronotop Ljubljani in »enajste šole pod mostom« ter tako imenovane »mesarjeve klade«, med druge pa najmočnejše prostor šole in deloma tudi cerkve.

Prežihov Voranc, *Solzice*

V *Krubu upanja* Kristina Brenk opisuje svoje spomine na Prežiha, s katerim je med drugo svetovno vojno sodelovala kot kurirka. V besedilu je naveden dnevniški zapis iz 23. aprila leta 1942, ki opisuje sprehod Kristine Brenk s Prežihom iz središča Ljubljane proti Rožniku. Brenk piše, da sta se ob vonju, ki ga je do njiju prinesel pomladni veterc, oba spomnila na domačo cerkev; Brenk na horjulsko, »ko smo otroci bosonogi in premrli tekali k šmarnicam za zveličanje svojih duš« (Brenk 68), Prežih pa je, »kot bi vlekel živo vodo iz vodnjaka« (68) pripovedoval o tem, kako je za mater kot šestletni deček nabral solzic v globoki, zarasli globeli, ker je mati v soboto zvečer omenila, da bi rada solzice nesla v cerkev. Brenk je spodbudila Prežiha, naj dogodek opiše v obliki mladinske proze: »'Saj boš napisal otrokom o Solzicah!?' 'Bom,' pravi Prežih, 'če misliš'. – Nezaupljivo me premeri. 'Napiši, napiši!'«. Brenk zapiše tudi, da ji je pisatelj »čez dva dni [...] prinesel rokopis *Solzice* za bunker« (68) ter da sta se leta 1942 z Prežihom dogovorila, da bodo njegove zgodbe, tako tiste, že natisnjene v reviji *Zarja* kot druge, ki so bile še v rokopisih, po vojni objavljene; na to obljubo se je spomnila, ko so pri Mladinski knjigi leta 1945 snovali prvi založniški program. Najprej so nameravali Prežihove pripovedi natisniti v slikanici, vendar je želel pisatelj zbir literarnih spominov na otroška leta dopolniti. Tako so maja leta 1949 prvič izšle *Solzice*, opremljene z risbami Franceta Miheliča in že izbrane za Levstikovo nagrado, ki jo je tistega leta Mladinska knjiga prvič podelila. Ko je Brenk knjigo poleti prinesla pisatelju v bolnišnico, se mu je opravičila za pomanjkanje barv ter mu obljubila, da bo knjiga kmalu izšla z novimi barvnimi ilustracijami Milana Bizovičarja.

Kot piše Jože Koruza, je bila vloga Kristine Brenk odločilna pri dejstvu, da je serijo črtic, ki jih je sprva nameraval zasnovati kot nekakšno nadaljevanje *Samorastnikov*, Prežih preoblikoval tako, da so bile primerne za otroško občinstvo. Cankarjeva nastrojenost proti Trdinovemu didakticizmu dobi vzporednico v Prežihovi kritiki »cicibanstva«. Koruza piše, da se je Prežih javno izrekel proti »prevladujoči smeri v slovenski književnosti za mladino, katere osnovni značilnosti sta odmaknjeni od življenjske resničnosti in zgrešen pogled na otrokovo duševnost in ki jo je Prežih krstil po Župančičevi pesniški zbirki za otroke za 'cicibanstvo'« (Koruza 151). Kljub temu je Župančič napisal predgovor za *Solzice*, v katerem se je poklonil Prežihovi literarni vrednosti.

Kot *Moje življenje* so tudi *Solzice* niz kratkoproznih pripovedi, ki pa so v primerjavi s Cankarjevim delom manj zaznamovane z lirizmom in

bolj epsko zasnovane, nekatere zgodbe, denimo, se odmikajo od avtobiografskega diskurza in stvarno ter dogajalno bogato slikajo probleme kmečkih otrok na Koroškem v prvi polovici dvajsetega stoletja.

V pripovedi je močno izražena sovražnost do institucij, predvsem državnih avstro-ogrskih, kamor sodi tudi šola. Zgodba o prvih letih Prežihovega šolanja nosi naslov »Bolečina«. Ko pripovedovalec v zgodbi »Levi devžej« opisuje notranje prostore, obleko, hrano ali delovne prakse (v zgodbah »Nagrada«, »Ajdovo strnišče«, »Višja matematika«), se v opisih izrisuje socialno razslojena in nepravična družba. V primerjavi s Cankarjevim *Mojim življenjem* je v *Solzicah* manj opisov prostorov, ki omogočajo otrokovo sanjarjenje; morda je temu še najbližje popis fokalizatorjeve poti na hrib v zgodbi »Prvi maj«. Kot opozarja Prežih v zgodbi »Ajdovo strnišče«, v naravi lahko uživa brezskrben, kmečekga dela prost človek, medtem ko kmečki delavci »barv samih ne morejo razločiti [...] ker jim pred očmi brez presledka trepetajo vsakdanje skrbi« (Prežih 118). Trenutki, v katerih se lahko razmahne otrokova subjektivnost, so torej redki, kratki, iztrgani iz cikla neprestanega dela. Kronotop, ki omogoča fokalizatorju avtentično bivanje, je pogojen s kulturo koroške narodne skupnosti – slednjo omejuje in določa prisila nemške kulture in jezika. V pripovedi najdemo številne reference na prostor Koroške v času Prežihovega otroštva. To so po eni strani geografske lokacije, npr. Leški rudnik, Uršlja gora, sonce nad Pohorjem, ki označuje čas dneva, tovarna v Ravnah na Koroškem, Celovec, Peca. Kronotop *Solzic* določajo tudi narečne besede. Andrej Leben opozori na to, da je Prežih z literarnim zavzemanjem za koroške Slovence po drugi svetovni vojni poskušal »gajiti regionalno koroško slovensko identiteto ter kolektivni, kulturni in politični spomin« (Leben, »Publicistično« 124). Zinka Zorko piše, da je Prežih v svoje delo vključeval vzorce mežiškega narečja (Zorko 32). Prežih torej ne predstavlja zgolj lastnega otroškega čustvovanja, temveč to pozunanja skozi prostor in regionalno kulturo. Po pogovorih z osnovnošolskimi učiteljicami slovenščine o obravnavi avtobiografskih del v osnovnih šolah sklepam, da je za učence jezik Prežihovih pripovedi težje razumljiv od Cankarjevega *Mojega življenja*, saj pri Prežihu narečne besede stojijo na osrednjih mestih in so pravzaprav ključne besede posameznih zgodb (npr. solzice, pisanke, rajniš, zeks, šartelj, kramoh, bicki itd.), obenem pa niso eksplicitno razložene, kot na primer že v besedilu pojasni Cankar besedo *štrbonclji*. Zadnja zgodba v zbirki, »Ajdovo strnišče«, za katero Koruza piše, da je kronološko prva Prežihova avtobiografska zgodba iz zbirke (Koruza 158), zariše krog med starostjo in mladostjo, povezuje ju zemlja, polje kot prostor rojevanja in umiranja.

V tej in tudi drugih zgodbah je Koroška Prežihovega otroštva živa in prezentna v pripovedovalčevem spominu kot sedanost; pripovedovalec se ne distancira od nje kot od spomina, temveč jo v procesu zapisovanja spominov podoživlja.

Podobno kot v *Mojem življenju* je tudi v *Solzicah* mati središče vrednot; kot taka se vzpostavi v zgodbah, ki so največkrat vključene v berila; »Solzice«, »Levi devžej« in »Prvo pismo«. Na podobnost med Cankarjevim in Prežihovim upodabljanjem matere je opozoril že Župančič v prvem predgovoru k *Solzicam* leta 1949. Pri Prežihu pa je reprezentacija matere, z izjemo zgodbe »Solzice«, odrezana od katoliške religioznosti. Namesto te so ji pridani atributi sočutja, dobroteljske in skrbi za revnejše otroke ter sirote. Četudi družba, ki jo opisuje Prežih v *Solzicah*, mladim bralcem naturalistično kaže vse svoje napake in nepravilnosti, pa materina dejavna ljubezen predstavlja utelešenje možnosti socialno pravičnejše družbe, ki je tudi središče Prežihovega etičnega sporočila mladim.

Mira Mihelič, *Pridi, mili moj Ariel*

Kot ugotavlja Alenka Puhar v spremni besedi k knjigi, je lik Marinke ob vstopu v slovensko mladinsko prozo prelomil z uveljavljeno paradigmo oziroma vpeljal nov modus reprezentacije žensk in socialnega statusa. Marinka je v slovenski mladinski prozi drugačna in tujka, piše Alenka Puhar, saj ta do leta 1965 praktično ne pozna protagonistk in sploh ne tako svojeglavih, odločnih in spogledljivih, kot je Marinka (glej Puhar). To najbrž ne drži scela, zagotovo pa bi pred Marinko deklinško protagonistko težko iskali v slovenski mladinski avtobiografski prozi. Za razliko od *Mojega življenja* in *Solzic* je pripoved v *Pridi, mili moj Ariel* tretjeosebna. Po eni strani Mihelič tako vklaplja Marinkin lik v svojo meščansko sago, obenem pa se od reprezentacije lika, ki temelji na bolečih izkušnjah pisateljčinega otroštva, na ravni pripovednega sloga distancira. Prav ta tretjeosebna razdalja pisateljici pomaga, da svoje otroštvo ugleda v bolj nevtralni luči, hkrati pa si dovoli pristno razumevanje in sočutje do težkega položaja zapuščene deklice. Marinko od fokalizatorjev pri Cankarju in Prežihu ključno razlikuje tudi ekonomski status premožnega malomeščanstva. Miheličeva se ne pretvarja, da njeni literarni osebi ta privilegij ne prinaša koristi, hkrati pa opozarja tudi na žalostne posledice socialne neenakosti. Kritiko teh posledic najbolj zaostri v poglavju z naslovom »Vojak iz cina«: »predsodki odraslih so vendarle vdiralni tudi med otroke, tako da zlepa nisi našel deklice iz

tako imenovane boljše družine, ki bi se bila resnično in trajno navezala na knapovsko hčer; za to so že poskrbeli odrasli« (Mihelič 51). Poglavje »Vojak iz cina« se konča s smrtjo Marinkine prijateljice, ki se zdi posledica neustreznih življenjskih razmer trboveljskega delavstva. Poglavitna napetost v omenjeni zgodbi izhaja iz razkoraka med vednostjo fokalizatorke Marinke in pripovedovalke, ki s spominjanjem obuja občutek slabe vesti – Marinka se namreč revščine, ki zaznamuje prijateljico družino, še ne zaveda v vseh njenih razsežnostih, temveč obisk pri knapovski družini doživlja kot nekakšno dogodivščino. Konvencijam malomeščanske »boljše družine« se Marinka upira z neprimernimi prijateljstvi, s prestopki, prisilnim čustvovanjem in z željo po svobodi ter umetniškem ustvarjanju. Miheličeva bolj eksplicitno kot Prežih in Cankar opisuje odnos, ki nosi v sebi zametke erotike – Tonia in Marinko združi njuno tujstvo, osamljenost otrok brez staršev, ta transgresivnost pa kulminira v romantičnem pobegu, ki ga uprizorita v sklepnem delu knjige.

Kronotop v Zabukovje preimenovanih Trbovelj se nanaša na geografske in kulturne značilnosti tega kraja. Podobno kot Prežihova in Cankarjeva pripoved preko opisov bivališč, oblek in navad opozarja na socialno nepravilno družbo. Miheličeva opisuje hrib nad vasjo, babičino hišo, ki jo babica ureja po zgledih imenitnejših bivališč (Mihelič 97), »neugledno in preobljudeno rudniško naselje, kjer nisi videl druge rasti kot nekaj sajastih in porumenelih akacij, ki so se izgubljale v tem blatnem razoranem svetu, oropanem zelene lepote« (51). Tudi pri Miheličevi je pripovedni prostor razcepljen na prostor osovraženih konvencij – tega poleg šole utelešajo predvsem moč in navade babičine hiše – in prostore svobode: naravo, ki omogoča igre, in knjige, ki odpirajo deklici vstop v prostore imaginacije. Pri predstavljanju spominškega prostora je Miheličeva tudi izrazito avtoreferencialna, saj pogosto opozarja bralce na dejstvo, da berejo podobe, ki vznikajo iz pisateljičinega spomina, opozarja tudi na popačenost reprezentacije, ki prihaja do bralca skozi prizmo pisateljičinih otroških doživljajev. Če gre pri Cankarju in Prežihu za stapljanju preteklosti (otročstva) in sedanosti (pripovedovanja o otroštvu), avtoreferencialna pripovedovalka ves čas opozarja na prepad, šizmo med prostorom, kjer je preživljala svoje otroštvo in tem prostorom zdaj.

Za Marinkino drugačnost znotraj podžanra slovenske mladinske avtobiografske proze, pa tudi za njeno tujost znotraj zgodbenega sveta romana je ključna travma, ki jo je povzročilo dejstvo, da jo je kot otroka zapustila mati. Zapuščeni mož je Marinkini materi najstrožje prepovedal vsakršne stike z otrokom. Zato je v dekličinem življenju zazevala

praznina, odsotnost središča, ideala, vzora, ki sta v liku mater jasno izpisana v Vorančevi in Cankarjevi avtobiografiji. Repräsentacija matere, četudi ubesedena skozi odsotnost, praznino, pogrešanje v *Pridi, mili moj Ariel* predstavlja ključno spremembo v paradigmi slovenske mladinske avtobiografske literature, saj predstavlja nasprotje Cankarjanski materi. Marinka se spominja, kako je kot majhen otrok »nekoč sedela pred odrom, pod katerim je igrala godba in na katerem so peli pevci«, med njimi pa je najmočnejše blestela njena mama: »Imela je krono iz diamantov na glavi in bila je med vsemi najlepša in tudi najlepše je pela.« (Mihelič 67) Ključno pri liku Marinkine matere je dejstvo, da je dala svojim ljubezenskim željam in kariernim ciljem prednost pred materinstvom. To je za Marinko travmatično, obenem pa ji emancipirana mati z odhodom zapusti sporočilo, da se ženska lahko uresniči tudi z javnim oziroma umetniškim udejstvom.

Materina odločitev torej napoti Marinko v umetnost in literaturo. Ta po eni strani predstavlja pobeg; zanimivi so opisi zatopljenosti v branje na domači peči, kjer se popolnoma odtuji dejanskemu svetu in potuje po fikcijskih svetovih z liki pustolovskih romanov. Med literarnimi vzori Mihelič ne navaja nobenega slovenskega avtorja, pač pa Kiplinga, Defoeja in Shakespeara. Literatura mali Marinki prinaša tudi odrešitev, spravo s seboj in okolico – to je razvidno iz pogovorov z duhom Arielom ter preoblikovanja sveta v skladu s svojo voljo: »V tem je bila njena moč nad dečki, da jim je znala praviti zgodbe, resnične in največkrat izmišljene, in jih tako prikleniti nase.« (Mihelič 86) Če Cankarju mati predstavlja »notranji oltar« in Prežihu človekoljublje, pa odsotno, samoljubno Marinkino mater Mihelič nadomesti s predanostjo umetnosti. V *Pridi, mili moj Ariel* je literarno ustvarjanje za protagonistko eksistencialnega pomena, saj se Marinka z njim izraža in uveljavlja lastno voljo v družbi. Izpolnjenost in družbeno veljavo, ki jo prinaša literarno ustvarjanje, Mira Mihelič izpostavi na koncu spremne besede, kjer mladim bralcem svetuje, naj literarni navdih – poosebljenega v Shakespearjevem liku Ariela – tako kot ga je ona v otroških letih, pokličejo tudi sami. Prelom, ki ga je Mihelič v liku protagonistke, glasu pripovedovalke in kronotopu uvedla v slovensko mladinsko avtobiografijo, se pokaže ob dejstvu, da so avtobiografiji Miheličeve kmalu sledile avtobiografije oziroma knjige spominov drugih slovenskih avtoric; Branke Jurca, Kristine Brenk in Berte Golob.

Franjo Frančič, *Otroštvo*

Boris A. Novak v spremni besedi k Frančičevemu *Otroštvu* izpostavlja tematsko in naslovniško dvojnost pisanja: »tematika otroštva veže ta kratki roman na mladinsko književnost, medtem ko način obravnave bolj sodi v slovstvo, namenjeno odraslim« (Novak 76–77). Novak zapiše tudi, da se »prizori iz [avtorjevega] otroštva, sledeč logiki filmske montaže, menjavajo s prizori materinega umiranja«, kar nakazuje dejstvo, da je zgradba romana fragmentarna, liriska in da avtor v zgodbi bolj kot koherenco dogodkov poudarja proces spominjanja in občutke, pravzaprav bolečino, ki ga preveva, ko se »s spominom dotika tistih časov« (Frančič 30). S tem bolj kot pretekle dogodke poudarja, kot piše Marija Jurić Pahor, proces njihovega spominskega obujanja (Jurić Pahor 167). Pisanje spominov je proces, ki ga poganja želja, da bi pišoči razumel lastne vzgibe. Na posledice travm iz otroštva Frančič ves čas opozarja: »Ni tudi njega ob rojstvu zavrгла? In ravno ta, v valovih butajoča bolečina, ga je po desetletjih prisilila, da je sedel za belino lista in skušal odkriti prava pajkova znamenja« (Frančič 12); ali: »Želel je najti ključ v njenem otroštvu, ključ za puščavo svojega, a kaj, ko se ni spominjala, ko ni pripovedovala, ko se je že takrat naučila zabrisovati.« (14) Z izjemo zadnjega se vsako od devetnajstih poglavij zaključijo z dialogom z mamo. Pripovedovalec sluti, da je bila mati v prvem zakonu žrtev nasilja, a mati se pogovoru o tem izmika. Proti koncu knjige se zazdi, da se pripovedovalec zbližuje z materjo predvsem zaradi želje, da bi od nje dosegel priznanje njene krivde, po katerem bi »on [...] pokleknil pred njo in ji odpustil« (68). Želja po iskreni izpovedi je torej v Frančičevem *Otroštvu* locirana izven pripovedovalca, ki s svojo pripovedjo in vprašanji ves čas spodbuja mamo, da bi ubesedila dogodek iz pripovedovalčevega otroštva, pa tudi lastne mladosti, ki ga/ju je tragično zaznamoval. Ta ubeseditiv v besedilu umanjka, saj mati prej umre.

Frančič v knjigi *Otroštvo* radikalizira prelom z likom svetniške matere, ki je prisoten že pri Miri Mihelič. Če je pri Cankarju mati ustvarjalka »notranjega oltarja«, je pri Frančiču mati povzročila »veliko napako, grozo njegovega otroštva« (28). Frančič si želi, da bi ga mati pustila pri rejnikih, kjer je bil srečen, namesto da sta ga z očetom »vzela nazaj, v svoj krog pekla« in »ji tega ne oprosti, kot še mnogo drugega« (28). Če skuša Cankar s svojo izpovedjo ubesediti krivdo, ki jo čuti do matere, želi Frančič s svojim literarnim dialogom z materjo »izsiliti« njeno izpoved o krivdi za zanemarjanje otroka oziroma toleriranje nasilja nad njim.

Hkrati pa Frančičev poskus ubeseditve otroške travme, ki jo skuša skozi pisanje ozavestiti in preseči, presega solipsizem, saj v analizi vzro-

kov za svoje »preklete otroštvo« (16) opozarja na številne podobne usode. V iskanju vzrokov osebne nesreče tako natančno analiza družbene vzroke. Najprej izpostavi neustrezne pogoje življenja delavskih družin. Do lika očeta, ta je opisan kot »brezimeni večno pijani nasilnež, ki mu je otroštvo okoval v led« (15), ne občuti ničesar, hkrati pa sočutno prikaže njegovo tujstvo in družbeno nesprijetost:

in gospod primarij je v šali rekel: [...] tip je smešen, malo primitiven, samo, tako je to, južnjaki prihajajo k nam v valovih, če ne bi bilo njih, bi počasi, a zagotovo umrli, žalostno pleme smo, da uvažamo bike, dežurne sestre pa so rezgetale. Takrat je bila to druga dežela, takrat se mu še niso odkrito posmehovali, a čutil je, da je tujec. (19)

Frančič opozarja, da je očeta, tako kot njegove prednike, zaznamoval alkoholizem. Najizraziteje pisatelj vzroke svoje nesreče pripisuje prevzgojnim metodam popravnih domov za mladino. Z opisom svojega trpljenja v teh institucijah Frančič skrajno zaostri dihotomijo med prostori svobode in zatiranja. Vprašanje vzgojnih metod v »popravnih domovih« je v Sloveniji prvi načel Peter Kavalarij v avtobiografskem besedilu *Grajski biki* (1962), knjigi, ki bi bila danes najverjetneje pozabljena, če je ne bi Jože Pogačnik leta 1967 uporabil kot predlogo za istoimenski film. Knjiga *Grajski biki* je ob svojem izidu izstopala iz vzorca avtobiografije, ki je tedaj najpogosteje predstavljala življenje uveljavljenega umetnika, in se še ni uveljavila kot pričevanje o identiteti človeka na robu družbe. Nekaterim se je zdela aluzija, ki je v Pogačnikovem filmu sadizem in totalitarizem paznikov v prevzgojnem domu umeščala v širši kontekst komunistične oblasti, preočitna, zato je bil režiser deležen omejitev pri nadaljnjih dodelitvah filmskih projektov. Podobno temo je prikazovala tudi jugoslovanska igrana TV serija, posneta v produkciji Televizije Beograd in premierno predvajana na programu JRT leta 1986 z naslovom *Sivi dom* (scenarist Gordan Mihić in režiser Darko Bajić), ki je upodabljala življenje varovancev v Popravnem domu za otroke in mladino v Kruševcu in je zaslovela zaradi kritičnega prikaza nasilja te institucije. V *Otroštvu* Frančič večkrat neposredno referira na to nadaljevanko, na primer v poglavju, ki začne opise Frančičevega življenja v domovih ter opozarja na pogoje internatskega življenja s totalitarističnim režimom: »Sivi dom je bil bolj sirotišnica. Ravnatelj je med vojno preživel dve leti v koncentracijskem taborišču in je gojence rad oblačil v enaka oblačila. V sive trenirke, v sive dežne plašče. V sive čepice.« (Frančič 46) Frančič izpostavlja tudi nasilje kot temeljni vzgojni princip nekaterih institucij, v katerih je preživljal mladost: »V prehodnem mladinskem je bila oblast

v rokah treh sadistov, ki so se veselo izživljali nad gojenci« (54). Frančič v pogovorih z mamo poudarja determinizem take vzgoje: »Otroci ne zrastejo sami od sebe, starejši so jim vzorec, oni jih naučijo sovraštva ali ljubezni. Veš, mama, prenaša se iz roda v rod, grajski rodijo nove grajske...« (59). S kritiko prevzgojnih domov kot aparata oblastniškega totalitarizma se Frančič pridružuje protirežimskim in protioblastniškim izjavam, ki so jih v okviru umetniškega delovanja objavljala literarna, gledališka in subkulturna gibanja od šestdesetih let dalje in so se zlasti zaostriale v osemdesetih letih prejšnjega stoletja.

Frančiču uspe prekiniti prekletstvo svojega otroštva, kar nakaže v zadnjem poglavju, ko po materini smrti opiše svoje prvo srečanje z novorojeno hčerko; atributi beline, stopnišče, pomladi in cvetja, ki označujejo prostor, nakazujejo, da bo pisatelj skušal lastno bolečino preseči s prizadevanjem, da bi svoji hčerki zagotovil srečno družinsko življenje in otroštvo.

Janja Vidmar, *Pink*

Dragica Haramija označi *Pink* kot »roman z avtobiografskimi elementi« (Haramija 138). Čeprav je pripoved bolj sklenjena kot na primer Cankarjeva ali Prežihova, nekatera poglavja lahko stojijo kot samostojne dogajalne enote. Fragmentiranost nakazuje tudi zunanja zgradba romana, ki je znotraj poglavij razdeljen na kratke, ritmične odstavke, ki kot filmski kadri sestavljajo mozaik nekega odraščanja.

Pink je eno redkih mladinskih avtobiografskih del, izdanih v enaindvajsetem stoletju. Zdi se, da je bil eden od razlogov za upad števila avtobiografij, ki opisujejo odraščanje pisateljev, sprememba v slovenskem literarnem sistemu oziroma v pojmovanju vloge pisateljev v družbi. Kot ugotavlja Marijan Dovič, se je v osemdesetih letih preteklega stoletja slovensko založništvo začelo preoblikovati s skladu z načeli kapitalističnega tržnega gospodarstva, ki posamezno literarno delo ocenjuje predvsem po njegovi prodajni uspešnosti (Dovič 238). Pisatelj, ki želi uspeli v teh razmerah, torej v manjši meri teži k doseganju in ohranjanju prestižnega statusa na račun visoke estetske in idejne vrednosti svojih del kot k težnji po zaslužku. Janja Vidmar ustreza modelu pisatelja, ki ga Dovič ponazarja s primerom Dese Muck kot »profesionalne avtorice uspešnic« (233–249). To med drugim utemeljuje podatek, da je bila J. Vidmar leta 2003 po številu izposoj v Slovenji na tretjem, leta 2004 pa na drugem mestu. Če je literaturo Dese Muck literarna veda zanemarjala oziroma ni bila deležna literarnih nagrad, pa je Janja

Vidmar večkrat prejela nagradi za mladinsko literaturo desetnica in večernica. Janja Vidmar torej v svojih delih išče ravnotežje med »resno literaturo« in knjižnimi uspešnicami. Po eni strani obravnava tabuizirane teme, kot sta npr. spolno nasilje in diskriminacija, po drugi stani pa je njen pisateljski slog lahko opisali s podobnimi atributi kot pisavo Dese Muck: »izjemna pisateljska spretnost, sposobnost oblikovanja dramatičnih, komičnih in pogosto tudi absurdnih situacij: napeti in dinamični dialogi« (246). Tako D. Muck kot J. Vidmar za ustvarjanje komičnih in nepričakovanih učinkov pogosto uporabljata pretiravanje oziroma hiperbolo. Namesto v vztrajno in permanentno introspekcijo, kot jo je uvedel Cankar, oziroma Prežihovo kritično problematiziranje družbenih nepravilnosti, se J. Vidmar usmerja v humorni prikaz težav odraščajoče Jance. Travmatični dogodki, upor subkulturnih gibanj proti oblasti, revščina, alkoholizem, droge, nasilje in razpad političnega sistema so podani s humorjem. Ta nudi kontrapunkt teži preteklih dogodkov in jih preko hiperbol in nesporazumov prikaže včasih v komični, včasih pa v absurdni luči. Komične učinke in distanco ustvarja tudi mariborski dialekt v dialogih; naj se liki pogovarjajo o še tako tragičnih stvareh, ko so te prikazane v mariborščini, pridobijo dih smešnega, grotesknega.

Hkrati pa dialog doseže, da so zgodovinske teme predstavljene skozi vitalistično in hkrati fatalistično perspektivo »malega človeka«. V podobni funkciji kot humor, ki mestoma žalostne dogodke transformira v bralčevo zabavo, so reference na popkulturne in zgodovinske pojave, npr. na attribute pionirjev, glasbene in modne trende – te naj bi v odraslih bralcih zbudila spomine na mladost in prijetna čustva. Družbene spremembe pripovedovalka večkrat slika skozi oblačilno kulturo, ki tke vezi med pripovedovalko in njeno okolico. Nekatere znane modne pojave, kot so mini krilo, bulerji, varnostne zaponke, irokeze itd. pa uporablja za prikaz, kako je kultura mladih želela izraziti svojo prisotnost in voljo v svetu.

Pink Janje Vidmar je eden od zadnjih primerov slovenske mladinske avtobiografske proze, ki jo je napisala priznana pisateljica. Delo sledi vzorcu, ki v liku mame uteleša vrednote, ki zaznamujejo pisateljico otroštvo in ki s spreminjanjem družbe ter socializacijo pripovedovalke izgubljajo svojo moč. Deloma ohranja tudi fragmentirano formo predhodnih primerov tega žanra in dvojnost kronotopa, ki se deli na prostore institucionalne represije in prostore svobode. Čeprav tematizira dogajanje, ki izhaja iz sprememb politične ureditve in odraščanje v neperspektivnih družbenih razmerah, ostrino teh problematik vztrajno mehča humor, ki travmatično dogajanje transformira v bralsko zabavo in tako omogoča knjigi tržno uspešnost.

Mladinske avtobiografije v sodobnosti

V novem tisočletju opisi otroštva in mladosti slavnih pisateljev, naslovljeni na mlade bralce, skoraj ne izhajajo več. Pisatelji spričo literarne večine »zrcaljenja občega v individualnem« (Juvan 314) ne veljajo več za posebej poklicane za pisanje mladinskih avtobiografij. V sodobnosti so med mladimi družbeno zaželeni športne kariere, kar je opazno iz serije slikaniških biografij športnikov, ki jih je za otroško občinstvo v sodelovanju z najuspešnejšimi športniki zadnjem desetletju ustvaril Primož Suhodolčan, npr. *Tina in medvedja moč* (Tina Maze, resnična pravljica) iz leta 2016, *Goran, legenda o zmaju* (Goran Dragič, resnična pravljica) iz leta 2017, *Anže, ledeni kralj* (Anže Kopitar, resnična pravljica) iz leta 2018, *Primož in Bajk: neverjetna dirka* (Primož Roglič, resnična pravljica) iz leta 2021.

Andrej Leben v članku Avtobiografsko pisanje v najnovejši slovenski literaturi ugotavlja, da je »z modernističnimi tokovi prišlo še do razkroja same avtobiografskosti« (Leben, »Avtobiografsko« 307). V sodobni slovenski mladinski prozi zadnjih dveh desetletij je avtobiografskih pripovedi zelo malo. Izjeme so fikcijske pripovedi z avtobiografskimi prvini, na primer *Zorenje divjih drnosljev* Polone Škrinjar (2007), *Prva ljubezen* (2014) Braneta Mozetiča, *Lumpsterji* Žige X. Gombača (2020). Avtobiografsko iskanje identitete se pogosto pojavlja v literarnih delih, ki se nahajajo na presečišču mladinske in nemladinske literature, tako imenovane literature za mlade odrasle, in sicer zlasti v tistem segmentu, ki pripoveduje o iskanju osebne identitete v okviru manjšin, ki so lahko jezikovne, etnične ali spolne. Tako vrsto pripovedi najdemo v delih Simone Lečnik, Jasmine Ahmetaj in Marte Gregorčič, Selme Skenderović, deloma Suzane Tratnik. Zdi se, da je eden od ciljev tovrstnega pisanja tudi opolnomočenje mladih, ki doživljajo podobno diskriminacijo, kot je opisana v zgoraj navedenih knjigah.

Sklep

V članku sem opisala vzorec, ki ga je v slovenski mladinski avtobiografski prozi vzpostavil Cankarjev cikel *Moje življenje* in deloma Prežihova zbirka *Solzice* ter spremembe, ki so jih v ta vzorec vnesla dela Mire Mihelič, Franja Frančiča in Janje Vidmar. V ciklu *Moje življenje* se kot temeljni principi mladinske avtobiografske pripovedi vzpostavijo introspekcija, dvojnost kronotopa in utelešenje otroških vrednot v liku matere. Vzorec nadgrajuje Prežih, ki je s predstavljanjem koroškega

okolja vpisal to pokrajino v slovenski literarni zemljevid. Prelom v paradigmi ustvarita *Pridi, mili moj Ariel* Mire Mihelič ter *Otroštvo* Franja Franciča, in sicer zlasti z likom matere, ki ne predstavlja več etičnega, religioznega oziroma humanističnega ideala, temveč slika dejansko žensko in predvsem njene napake; pri Miri Mihelič mati zapusti družino in tako poleg travme nakaže tudi možnost osvoboditve ženske v polju umetnosti, Francič pa v nesrečni usodi svoje matere izpostavi družbene probleme, ki vodijo k osebni nesreči, zlasti oblastniški totalitarizem in nasilje, kot se izraža v vzgojnih zavodih za otroke iz disfunkcionalnih družin. *Pink* Janje Vidmar vzdržuje lik matere kot utelešenja osnovnih vrednot otroštva, hkrati pa si spričo sprememb v literarnem sistemu, ki se je konec dvajsetega stoletja preusmeril v tržnega, prizadeva za vsečnost širšemu krogu ljudi, ki jo skuša doseči s humorno naravnano pripovedjo in nostalgичnimi referencami na popkulturne pojave. Z zamenjavo družbenega sistema po slovenski osamosvojitvi literarni sistem začnejo usmerjati principi trga, hkrati pa prestiž literarnega avtorja v družbi upada, kar se kaže tudi v dejstvu, da v sodobni mladinski prozi ni mogoče najti avtobiografskih pripovedi uveljavljenih pisateljev. Avtobiografski diskurz je v sodobni slovenski mladinski prozi prisoten zlasti v okviru literature za mlade odrasle oziroma v obliki avtofikijskih pričevanj o iskanju in uveljavljanju lastne identitete v domeni etničnih, jezikovnih ali spolnih manjšin.

VIRI

- Ahmetaj, Jasmina, in Marta Gregorčič. *Dekle z bonboni*. Maribor; Ljubljana: Frekvenca, socialno-kulturno združenje nemirnih in aktivnih; Založba I/*cf, 2013.
- Cankar, Ivan. *Moje življenje*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2012.
- Francič, Franjo. *Otroštvo*. Ljubljana: Karantanija, 1996.
- Kavalar, Peter. *Grajski biki*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1962.
- Lečnik, Simona. *Slovenština in jaz*. Maribor: Založba Litera, 2013.
- Mihelič, Mira. *Pridi, mili moj Ariel*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991. 150–151.
- Skenderović, Selma, *Zakaj molčiš, Hava?* Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti; revija *Mentor*. 2021.
- Tratnik, Suzana. *Vzporednice*. 2005. Ljubljana: ŠKUC.
- Vidmar, Janja. *Pink*. Radovljica: Didakta, 2008.
- Prežihov, Voranc. *Solzice*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2011.

LITERATURA

- Božič, Zoran. »Besedila Ivana Cankarja na šolski klopi«. *Slovenščina v šoli* 21/3 (2018): 2–22, 70.
- Čeh Steger, Jožica. »Med avtobiografijo in avtobiografsko prozo: Cankarjevo *Moje življenje* in Majcnovo *Detinstvo*«. *Avtobiografski diskurz: teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju*. Ur. Alenka Koron in Andrej Leben. Ljubljana: ZRC SAZU, 2011. 235–246.
- Dovič, Marijan. *Slovenski pisatelj*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2007.
- Haramija, Dragica. »Slovenska mladinska realistična kratka pripovedna proza po letu 1950«. Splet. Dostop 22. 11. 2022. <https://centerslo.si/wp-content/uploads/2015/10/23-059_Haramija.pdf>.
- Haramija, Dragica. »Roman *Pink* Janje Vidmar«. Avtor Vidmar, Janja. *Pink*. Radovljica: Didakta, 2008. 77–78.
- Jurić Pahor, Marija. »Narativnost spominjanja: vpogledi v avto/biografsko usmerjeno raziskovanje in v govorico ekstremne travme«. *Avtobiografski diskurz*. Ur. Alenka Koron in Andrej Leben. Ljubljana: ZRC SAZU, 2011. 161–174.
- Juvan, Marko. »Avtobiografija in kočljivost zvrstnih opredelitev: *Moje življenje* med tekstom in žanrom«. *Slavistična revija: časopis za jezikoslovje in literarne vede* 57/2 (2009): 311–320.
- Koron, Alenka. Avtobiografija, fikcija in roman: o možnostih žanra »roman kot avtobiografija«. *Primerjalna književnost* 26.2 (2003): 65–86.
- Koron, Alenka, in Leben, Andrej, ur. *Avtobiografski diskurz*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2011.
- Koruza, Jože. »O nastanku Prežihovih *Solzic*«. *Jezik in slovstvo* 13.5 (1968): 151–159.
- Leben, Andrej. »Avtobiografsko pisanje v novejši slovenski literaturi«. Ur. Alenka Koron in Andrej Leben. *Avtobiografski diskurz*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2011. 161–174.
- Leben, Andrej. »Publicistično in literarno delo Prežihovega Vranca in povojna avstrijska Koroška«. *Prežihov Voranc – Lovro Kuhar*. Ur. Aleš Gabrič. Ljubljana; Dunaj: Inštitut za novejšo zgodovino; Slovenski znanstveni inštitut, 2010. 120–131.
- Novak, Boris A. »Strašna pesem otroštva«. Avtor Franjo Francič. *Otroštvo*. Ljubljana: Karantanija, 1996. 74–78.
- Puhar, Alenka. »Z Arielovo pomočjo«. Avtor Mira Mihelič. *Pridi, mili moj Ariel*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991. 144–141.
- Saksida, Igor. »Mladinska književnost«. *Slovenska književnost* 3. Ur. Jože Pogačnik. Ljubljana: DZS, 2001. 405–467.
- Zorko, Zinka. »Korenine koroščine v Prežihovem knjižnem jeziku«. *Prežihov Voranc – Lovro Kuhar*. Ur. Aleš Gabrič. Ljubljana; Dunaj: Inštitut za novejšo zgodovino; Slovenski znanstveni inštitut, 2010. 120–131. 31–42.
- Werner, Marina. »Managing Monsters; Little Angels, Little Devils: Keeping Children Innocent«. Splet. Dostop 22. 10. 2022. <<https://www.bbc.co.uk/programmes/p00gxpml>>.
- Zajc, Neža. »Alešovec, Jakob (1842–1901)«. *Slovenska biografija*. Splet. Dostop 12. 4. 2023. <<https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi127266/>>.

FILMOGRAFIJA

- Darko Bajić (režiser). *Sivi dom*. Televizija Beograd. 1986.
- Jože Pogačnik (režiser). *Grajski biki*. Viba film. 1967.

Slovenian Autobiographical Children's Fiction

Keywords: Slovenian literature / autobiographical writing / children's fiction / Cankar, Ivan / Prežihov Voranc / Mihelič, Mira / Frančič, Franjo / Vidmar, Janja

The article discusses Slovenian autobiographical children's fiction which it defines as a subgenre of autobiographical fiction that thematizes childhood, is published for young readers or has crossed from adult to young audiences. This type of fiction emerged as a part of the process in which the model of the writer as an aesthetically autonomous artist was established. It flourished in the second half of the twentieth century and is almost completely absent from the contemporary Slovenian children's fiction. The article analyses five texts, namely *Moje življenje* (*My Life*, 1914) by Ivan Cankar, *Solzice* (*Lilies of the Valley*, 1949) by Prežihov Voranc, *Pridi, mili moj Ariel* (*Come, my Gentle Ariel*, 1965) by Mira Mihelič, *Otroštvo* (*Childhood*, 1996) by Franjo Frančič, and *Pink* (*Pink*, 2008) by Janja Vidmar. In Cankar's and Prežih's texts, which are proposed as the generic prototypes of this subgenre, the fragmentation and lyricism of the narrative, introspection, the specific duality of the chronotope and the figure of the mother as the personification of the narrator's central values are examined. Mira Mihelič introduces a new type of female protagonist and the figure of the absent mother, whereas Frančič presents motifs of a dysfunctional family and uses the description of the youth correctional facilities to imply disagreement with the prevailing state ideology. Janja Vidmar's text functions within a new model of the literary system which is characterized by the dictates of the book market success.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.163.6.09-93

821.163.6.09-312.6

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v46.i2.08>

The Lyric/Antilyric Paradigm, Hybridity, and Engaged Poetry in American and Post-Yugoslav Literature

Dubravka Đurić

Faculty of Media and Communication, Karadorđeva 65, 11000 Belgrade, Serbia
<https://orcid.org/0000-0002-3677-9015>
dubravka.djuric@fmk.edu.rs

The central theme of this article is hybridization in the field of American and post-Yugoslav poetry. Hybridization raises the question of the status of experimentation in the field of poetry production, and with that in mind, I juxtapose American and post-Yugoslav poetry. I posit that a strong anti-lyrical paradigm was established in post-World War II American poetry, especially in the 1970s. This was possible thanks to the activity of the Language poets who simultaneously emerged as theorists, which coincided with the turn toward theory. The hybrid poem was the result of the response of mainstream poets who took up the procedures of Language poetry and hybridized them with the lyric paradigm. On the other hand, I argue that in post-Yugoslav cultures, where the lyric paradigm has reigned almost continuously since World War II (with a brief interruption in the 1960s) elements of the experiment have returned in an amalgam of hybrid poetic procedures. Therefore, I discuss here four books by post-Yugoslav women writers Snežana Žabić, Ana Seferović, Ivana Sajko, and Nina Dragičević, highlighting the constitutive elements in their hybrid structures. Since their books are socially and politically engaged and contain documentary material, and since an important source of their hybridity is the stimulus coming from the performing arts, I place their work in the broader context of these contemporary trends.

Keywords: American poetry / Post-Yugoslav poetry / hybridity / lyric paradigm / anti-lyric paradigm / social engagement / documentarism

The lyric and antilyric paradigm; the hybrid poem in American poetry

If we seek to explain hybridity, one of the terms in the title of this paper, we may approach it from different theoretical and poetic traditions and observe its self-manifestation in a diachronic perspective from antiquity to the present. This is exactly what Marko Juvan did in his study “Dialogues between ‘Thinking’ and ‘Poetry’ and Theoretical-Literary Hybrids” (2009). Using Jahan Ramazani’s terminology, I would say that in his discussion Juvan demonstrated the polytemporality and spatial plurality (Ramazani 1–7) of the concept of hybridity and the process of hybridization, although he covered only the western cultural domain. By contrast, I will focus on hybridity as a contemporary phenomenon and situate it within the *global* and/or *transnational turn*, as a broader context for the poetic practice of the post-Yugoslav female authors whose work I will briefly discuss at the end of this paper. But before that, I will deal with the specific context in which the hybrid poem and hybridity appeared in American poetry, because American poetic culture has been the most influential on the international stage since the second half of the twentieth century.¹

Hybridity questions the status of the poetic experiment, which I am interested in, and therefore I have to emphasize the difference between American and post-Yugoslav poetic cultures. After the Second World War, American poetry preserved the continuity of poetic experimentation, while experimental practices in former Yugoslavia completely disappeared in the 1980s (Đurić, “Contemporary”). In this sense, considering Slovenian poetry, Darja Pavlič argues that

[w]hile it can be argued that experimental poetry in the Slovenian language did not develop continuously and therefore did not create its own literary system, the question of its influence on contemporary poetry remains open and it is likewise an open question whether, following the example of American poetry, we may speak of the phenomenon of hybrid poetry here as well. (Pavlič, “Oseбно” 153)

¹ My research on the influence and exchange of Yugoslav and post-Yugoslav poetries has showed that most anthologies of American poetry were published in Yugoslavia after the Second World War (see Đurić, “Američka”). It is no coincidence that the relationship between American and Slovenian poetry has been analyzed the most in Slovenia (see Pavlič, “Stiki”; Divjak, *Urbana*). In Croatia, Damir Španić has authored a book about Yugoslav connection to Beat generation, *Beatnici: Beat-generacija u južnoslavenskim književnostima* (2021).

For this reason, I will contrast American poetry with post-Yugoslav poetry cultures, where the lyric paradigm was persistent and for decades radically excluded poetic experimentation, until the global emergence of the hybrid poetic paradigm.

The hybrid poem appeared in American poetry as a reaction of the mainstream to the influential antilyric paradigm that was established and advocated by the Language poets from 1971 to the present.² This paradigm owes its existence to their poetry practice, but also to the elaborate and extensive theoretical production of the Language poets-theorists, which coincided with the turn to theory. The Language poets put language at the center of their interest, and that turn to language, according to the language poet and theorist Barrett Watten, “was so immediately identified with the turn to theory” (Watten 17).

The Language poets criticized the mainstream lyric paradigm. Charles Bernstein, for example, wrote in the mid-1980s that the lyric paradigm was constituted in accordance with the romantic tradition in which, as I explained elsewhere, usually “the male voice, produced as neutral and universal, speaks of his experiences, feelings and adventures” (Đurić, “(Trans)national” 300). During the 1970s and 1980s, in mainstream American poetry, its operative ideologies included the strict separation of poetic and scientific language, poetry and prose, while poetry was defined as figurative, ironic, or connotative. As such, it was opposed to non-figurative discourses and considered subjective, dealing with personal feelings and experiences (Perloff 172).

Discussing the relationship between the avant-garde and antilyric paradigm, Virginia Jackson and Yopie Prins have associated the antilyric paradigm of poetry with the work of the Language poets and the next generation of conceptual poets close to them, and I would add here the short-lived Flarf collective (Jackson and Prins 452). In discussions of antilyric poetry, the terms *avant-garde/experimental/innovative/radical poetry* are typically used as synonyms (Đurić, “Contemporary” 248). There is another term as well: *poetry in an expanded field* (Bernstein, “The Expanded”; Watten; Stephens). It points to the complex rela-

² Darja Pavlič has written in much detail about the relationship and dynamics of experimental and conventional poetry from the Second World War to Language poetry, conceptual writing, and hybrid poetry (Pavlič, “Osebnost”). In my book *Jezik, poezija, postmodernizam. Jezička poezija u kontekstu moderne i postmoderne američke poezije*, I discussed academic (conventional) and anti-academic (experimental) American poetry since WWII. On the transformations of American poetry since WWII up to the present, see Đurić, “Globalizacija”; on the Language and conceptual writers’ criticism of the concept of hybrid poem see Đurić, “Contemporary”.

tionships that experimental poetry established during the twentieth century, and especially after the Second World War, with other arts, in a joint effort to transcend their established boundaries. That is why poetry in the expanded field is described as multi-media, trans-media, multi-genre, and interdisciplinary. This is also the reason why it must be viewed in its complexity and irreducibility to the traditional understanding of poetry as a literary genre, closed in on itself and reduced to the world of literature.

When we focus on the relationship between poetry and philosophy/theory, in the American context it is most significant to highlight the fact that the Language poets questioned the boundaries established between the fields of poetic and philosophical production. Bernstein wrote that

what makes poetry poetry and philosophy philosophy is largely a tradition of thinking and writing, a social matrix of publications, professional associations, audience; more, indeed, fact of history and social convention than intrinsic necessities of the “medium” or “idea” of either one. (Bernstein, *Content's Dream* 217)

Bernstein's position here is radically anti-essentialist, which would be used, much later, to relativize the difference between the lyric and anti-lyric paradigms. But the problem of distinguishing between poetry and theory can be approached from another perspective, as Juvan does, emphasizing hybridization and insisting that these two fields of cultural production are autonomous and different. Juvan notes that the 1960s witnessed a *literarization of theory* and, at the same time, a *theoretization of literature* (Juvan 201). He points out that theorists of poststructuralism, like Barthes, adopted literary techniques for theoretical ends, and, at the same time, writers (his example is the prose writer John Barth) incorporated theoretizations, which transformed literary production (202).

In contemporary debates about the lyric and antilyric paradigms, the anti-essentialist notion of *reading* in the sense that Virginia Jackson introduced in her 2005 book *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading* is of particular importance. In her book, Jackson discussed the way critics and editors interpreted parts of Emily Dickinson's letters to different people as poetry, even though they were not written that way. Analyzing this intervention that turned parts of her letters into poetry, Jackson developed her thesis about the *lyricization of poetry*, specifically that “from the mid-nineteenth through the beginning of the twenty-first century, to be lyric is to be read as lyric—and to be read as a lyric is to be printed and framed as a lyric” (Jackson 6). She

refers to the insights of Gérard Genette. Genette wrote that the notion of the “three major genres” as eternal and self-evident was the effect of “projecting onto the founding text of classical poetics a fundamental tenet of ‘modern’ poetics (which actually [...] means romantic poetics)” (qtd. in Jackson 8). Likewise important is the interpretation of Susan Howe, a Language poet, who pointed out the difference between “Dickinson-in-manuscript and Dickinson-in-print,” which would lead Jackson to conclude “that a history of reading Dickinson lyrically has been made possible by a history of printing Dickinson lyrically” (27).

Referring to Jackson, Gillian White has claimed “that avant-garde or antilyric is, like lyric, a way of reading” (White 14), arguing that there are two opposed paradigms of reading: lyric and antilyric (15). Furthermore, she concludes that this interpretation suggests the possibility “that the ‘lyric’ tradition against which an avant-garde antilyricism has positioned itself [...] never existed in the first place” (16). I have already emphasized that the Language poets aimed their critical edge at the lyric paradigm, where the lyric (however one defines it) was understood as the essence of the poetic. On the other hand, by questioning the boundary between poetry and philosophy and/or Theory, the field of poetic production is intellectualized to the extreme. The conservative critical reaction argued that the Language poets’ poetry was merely an illustration of their theory, or, as Watten wrote, “the Language School was often seen as being in complete denial of poetry in favor of some other, ‘alien’ discourse” (Watten 17).

During the 1990s, several interrelated processes occurred: the Language poets gradually entered universities and became increasingly influential, and the work of critics such as Marjorie Perloff, Alan Golding, Hank Lazer, Jed Rasula, and Christopher Beach reinforced the division between experimental poetry and official verse culture (Epstein 211).³ Since the late 1990s, academic circles have started to address Language poetry, and mainstream poets like Jorie Graham and C. D. Wright have begun “incorporating avant-garde poetic strategies in their work” (212). At the beginning of the 1990s, alternative canons were created to deal with American poetry after 1945, which prioritized New American Poetry (Black Mountain, the New York School, Beat Poetry, and the San Francisco Renaissance) and, most importantly for us, Language poetry. Among them, Epstein singles out the following three: Eliot Weinberger’s *American Poetry since 1950: Innovators and Outsiders* (1993), Paul Hoover’s *Postmodern American Poetry: A Norton*

³ “Official verse culture” is Charles Bernstein’s label for the mainstream poetry world (Epstein 210).

Anthology (1994), and another anthology, *From the Other Side of the Century: A New American Poetry, 1960–1990* (1994), by the Language poet Douglas Messerli (211). These anthologies had a visible reception in the post-Yugoslav region. In Croatia, Hoover's anthology was crucial for Petar Opačić's own anthology, *Stars & Stripes: američka poezija postmodernizma* (*Stars & Stripes: American Poetry of Postmodernism*, 2003), and in Montenegro, Vladimir Kopicl and me consulted all three anthologies when we worked on our anthology *Novi pesnički poredak: antologija novije američke poezije* (*New Poetic Order: An Anthology of New American Poetry*, 2001). In both of these anthologies, the Language poets are represented to a significant extent. The title of our anthology, *New Poetry Order*, formulated by Kopicl, was inspired by a contemporary political phrase—New World Order—and pointed to the new established paradigm in American poetry whereby narrative and non-narrative poetics or, to use a different pair of rhetorical categories, lyric and antilyric poetics have almost the same treatment.

Turning to the domains of post-Yugoslav poetry from the mid-1990s, I would argue that a unique antilyric paradigm in Serbian poetry was established in the work of Ažin's school of poetry and theory, which was active from 1996 to 2010 and followed the model of Language poetry (Đurić, "Ažinova"). Its leading representatives were Ljiljana Jovanović, Jelena Savić, Danica Pavlović, Snežana Roksandić, and Tamara Šuškić—for them, just like it was for the Language poets before them, the heritage of the Italian Futurists, Russian Cubo-Futurists, Concrete and visual poetry, as well as the use of Theory were all crucial. Thanks to their work, writing poetics was reintroduced in Serbian poetry culture, as well as an interest in experimental poetry (see Balžalorsky Antić 184).

But let us return to the hybrid poem. Gillian White's interpretation highlights the performativity of reading, or the constructive or modeling power of the concepts with which we shape the object we describe—in this case: poetry. In her view, the avant-garde applied lyricizing readings, producing "the figure of the poetic speaker that is often assumed as quintessentially 'lyric'" (White 6). The claim that the lyric tradition never actually existed has the ideological function of canceling the distinction established in the previous period between the experimental and lyric modes, with the aim of recovering and redefining the lyric. If the lyric tradition never existed, then the existence of the avant-garde is completely unnecessary. That is why Bernstein wrote about the establishment of "new hybrids, new conditions of normalcy, new forms of correctness in the place of the old ones" (Bernstein,

The Pitch 295). The hybrid becomes a new centrism, and the procedures and theorizations introduced by the Language poets, “demonized a few decades ago[,] are now embraced as a mark of new inclusiveness, a fair and balanced approach to poetry styles, marking not the end of ideology but an indefinite cessation” (295). Bernstein explains:

In our time, the dominant strain of official verse culture is defined by its presumption of being above the fray of special interests, bickering movements, and groups. The recent rise of elliptical and hybrid poetics is a case in point, for this is not a movement but a strategy to contain disruptive and unruly ideological and historical—which is to say *aesthetic*—challenges. It is a poetics of assimilation and accommodation, and, as such, is very much in line with the traditional values of much American poetry criticism of the Cold War. (296)

Brian M. Reed’s term for the new hybrid paradigm is “new consensus poetics” (Reed 27–33). Considering the poetic practice of the last ten years in the post-Yugoslav region and beyond, I would apply Reed’s term and argue that it constitutes a “new consensus poetry” on a global scale. It was made possible, among other things, by the global historicization and canonization of the avant-garde and neo-avant-garde and their successors in the postmodern era (in the US, the New American Poetry and Language poetry), which occurred during the 1990s. In this sense, I would argue, however contestably, that in the post-Yugoslav poetic cultures, the hybridization of poetry arose as an effect of a transnational or, in other words, a global wave, to use Franco Moretti’s term.

Two concepts: Poetry in the age of globalization and poetry-in-transition

In order to show the importance of globalization theories, I would refer to the following definition given by Tomo Virk:

Globalization is certainly the overarching “most universal” phenomenon of today’s world, which demands from the humanities new epistemological tools and methods, certainly also those that will be able to think about the world and phenomena in all (cultural, etc.) diversity, but also in their unity, “globality.” (Virk, 83–84)

I would apply Virk’s phrase “comparative literature in ‘the age of globalization’” (84) to poetry and argue that we can now talk about *poetry in the age of globalization*, which, as a neoliberal imperative, requires an overabundant production and creativity that lead to dif-

ferent kinds of hybridizations, ranging from cooking and dressing to theory and poetry. We can also speak of poetry production and the theorizations that accompany it as a *contemporary global moment of poetry*, because it has turned from a marginal into a significant genre that has re-entered the public sphere, and I believe that since 2010 a *global turn to poetry* has occurred in this part of the world (Đurić, “Poezija” 7–8).

The contemporary global moment of poetry can also be conceptualized as *lyrical poetry-in-transition*, a term introduced by German scholars Ralph Müller and Henrieke Stahl. The term was borrowed from political theory, where it denotes the political and economic transition from communism to capitalism, redefined and applied here to poetry. Müller and Stahl insist that contemporary poetry exists on- and offline, poets continue the experiments of the historical avant-gardes and, I would add, the neo-avant-gardes. Contemporary poetry exists as performance, its hybridization with other media is increased; contemporary poetry has become culturally and stylistically hybridized, with so many intertextual and intermedial references, it has become dialogic and participatory, combining “dramatic, epic, and poetic-lyrical features” (Müller and Stahl 5–8). They point out that concepts such as *liminality*, *hybridity*, *transgression*, and *the third space* are related to their notion of *transition*, defined as the term that “combines societal and political transformation and cultural negotiation with an experimental approach to literature and language” (12). Müller and Stahl also emphasize that these transformations occur through “digital, mobility, and globalization that are causing changes in literature with regard not only to its themes but also to its genre system, its function, and its publication forms” (12). With this state of affairs in mind, in what follows I will focus on two aspects of contemporary poetry: engaged poetry and its documentary impulse.

Contemporary poetry can largely be defined as engaged. In the US, this new engagement has appeared since the global financial crash of 2008. In 2011, Christopher Nealon pointed out that the main theme of American poets was now focused on how capitalism works and how poets can respond to social changes. That is why he pointed to “a link they all explore between poetry as textual art and the resources of that textuality for preserving poetry in the face of disaster” (Nealon, *The Matter* 1). Nealon calls this tendency “anti-capitalist poetry” (Nealon, “Anti-capitalist”) and describes it as moving away from private, meditative poetry toward public lyric speech. Poets now address “all kinds of violence—racial, sexual, economic—all kinds of depredation—colo-

nial, environmental—that liberal political language has tended to grasp in parallel rather than as a part of a totality” (181). The engagement of this body of poetry relates largely to its criticism of the aggressive global onslaught of the most conservative political and social forces, the collapse of democratic institutions in the West, but even more so in former socialist countries. In the Slovenian context, Irena Novak Popov has labeled this poetic tendency as “socially critical poetry.” According to Novak Popov, it “destroys stereotypes and clichés and strives to create authentic representations of women, lesbians, workers, artists, minorities, classes, values, private relationships and social relations, i.e. inequality, repression, exclusion, denial of rights and opportunities” (Novak Popov, “Sodobna” 277).

This description leads me to connect contemporary engaged poetry with engaged poetry created in the USA during the countercultural upheavals of the 1960s and 1970s. Back then, poets were politically active, they wrote and recited poetry that entered the public sphere, and in this way, they participated in articulating the struggle for human and minority rights. I would particularly emphasize feminist poetry and the Black Arts Movement. As I wrote elsewhere, in the 1960s feminist “[p]oetry was a tool for expressing the protest against gender constraints and invited women to participate in [the] feminist movement with the goal to provoke social change” (Đurić, “(Trans)nationalism” 301). Poetry written by African American poets within the Black Arts Movement, “expressed a more militant attitude toward white American culture and its racist practices and ideologies” (Beach 130). This connection might be supported by the fact that, for example, the Slovenian poet Katja Gorečan was interested in the African-American feminist poet Ntozake Shange and, with her work in mind, introduced the genre of choreopoem into Slovenian poetry, which she describes as “a genre of dramatic expression or form of performative writing that includes poetry, dance, music and play” (cited in Pavlič, “Pesnitve” 128). Serbian poet Ivana Maksić has co-edited two anthologies of engaged poetry (2014 and 2016), etc. If we compare engaged poetry from the 1960s and 1970s and today, one might say that the poets of the 1960s and 1970s worked in a period that pursued emancipatory politics, while today’s poets are working in a period in which many of the twentieth century’s democratic achievements tend to be annulled. This is significant because in their books, authors from the post-Yugoslav region, Snežana Žabić, Ana Seferović, Ivana Sajko, and Nina Dragičević, among many others, have criticized capitalism, violence, especially violence against women, in war and peace alike.

The trend of documentary poetry or docupoetry is also connected with the critique of social relations. Michael Leong has pointed to the “documentary turn across the arts, humanities, and social sciences, all of which are invested in the production, preservation, and transformation of meaning over time” (Leong 40). Discussing this phenomenon in American poetry, Jeffrey Gray and Ann Keniston have written that many contemporary poets

consider the ways public events are represented by government, politics, and/or the media. This heightened awareness of mediation is particularly evident in the use of cited or appropriated discourse, whether from presidential speeches, newspapers, scientific texts, official or corporate directives, or popular culture. (Gray and Keniston 4)

Joseph Harrington points out that docupoetry “implicitly questions the status of both poetry and document” (Harrington, “The Politics” 67). The reaction to the earliest examples of American documentary poetry in the 1930s was an insistence on clear demarcation lines between literary and non-literary documents, between poetry and reportage. In accordance with the understanding of New Criticism, which was then at its most influential, a poem was understood as an organic whole and an original product of an individual imagination. By contrast, Harrington describes “docupoetry” as poetry “that (1) contains quotations from or reproductions of documents or statements not produced by the poet and (2) relates historical narratives, whether macro or micro, human or natural” (Harrington, “Docupoetry”). As Harrington states, docupoetry tells “the story of history” but “with a heavy dose of skepticism of, and creativity toward, the framing of ‘facts’ (particularly official ones) and even narrative per se—especially those that purport to be true” (Harrington, “Docupoetry”). Poets are aware that documentary writing is always a form of mediation, so this new docupoetry narrates history, making “us aware of how we construct, perceive, and interpret history” (Harrington, “The Politics” 67). The reason why docupoetry is so attractive today is, among other things, the fact that we are living “in an era of intensive manipulation of images and information by the political and economically powerful” (68). Poets are aware that documents “are constitutive of social reality” (Leong 9).

Post-Yugoslav poetry cultures

My starting point in this essay was the thesis, however contentious it might be, that in the post-Yugoslav poetry cultures the experiment returned with the global wave in a hybrid amalgam. Namely, after the short hiatus of the Cold War global experimental wave in the 1960s, with the most radical examples emerging in Slovenia in the shape of reism and concretism, Yugoslav and post-Yugoslav poetries were, from the mid-1970s onwards, gradually and again institutionally, restructured according to the lyric paradigm.

The conceptualization of contemporary poetry as hybrid has proceeded in several directions. Most poets write poems that simultaneously belong to different poetic paradigms. They can be extremely narrative, or written in such a way as to refer to experimental traditions, ranging from the historical avant-gardes to, for example, models developed by American poets of the New York School, or concrete poetry. At the same time, many books are constituted as hybrids because they employ different writing strategies, which establish relationships between 1) poetry and prose, 2) poetry, prose, and drama, 3) poetry and theoretical discourses, 4) poetry and different performative practices, 5) poetry and documentary genres, 6) poetry and the visual arts, etc.

To discuss hybridity in post-Yugoslav poetry, I have chosen the following books: Snežana Žabić's *Broken Records* (2016), Ana Seferović's *Materina* (Serbian edition, 2016; British edition, 2023), Ivana Sajko's *Rio bar* (2006), and Nina Dragičević's *Ljubav reče greva* (Love Says Let's Go 2019). What attracted me to these books is that it seems that in their works, these poets use structural elements of the antilyric paradigm to a greater extent than most other writers do in the current model of the hybrid binary opposition between lyric and antilyric. I will discuss their books with regard to: 1) the positioning of the author in relation to their native culture, 2) engagement, 3) hybridity, 4) the documentary genres included in their works, and 5) performativity coming from outside literature. The concept of *reading* that I have already discussed appears here in a completely different context, important in reading Žabić's autobiographical book and Sajko's novel as poetry.

1. *The authors' positioning.* Since we live in a transnational age, in which people, goods, ideas, and theories travel extensively, the authors discussed here can be seen as transnational. They have spent a significant part of their careers outside their native culture. In many interviews, the Croatian writer, theater director, and performer, Ivana Sajko

points out that this has been crucial for her work. As a refugee from Croatia, Snežana Žabić spent part of her life in Serbia, graduated from Belgrade University, and started publishing her prose and poetry in Belgrade. Later on, she lived in Budapest, Hannover, and finally in the United States. Her book *Broken Records* is an autobiography, written in English and published in America. At the moment, she belongs to both Serbian and American poetic cultures, but she has decided to write in English. Ana Seferović started her literary career in Belgrade, but eventually moved to Great Britain. She simultaneously writes in Serbian and English, and in an email she explained to me that her book is not a translation; rather, “*Materina* was created by writing in Serbian and English [...]. *Materina* does not have an original language. Everything in it is a translation.”

2. *Engaged poetry.* In terms of the themes they address, the books by Žabić, Seferović, and Sajko deal with war, primarily the war in former Yugoslavia. And yet, they do not approach this topic in the same way. In *Broken Records*, writing her personal story and the life stories of her family members, Žabić points to the geopolitical and geo-cultural historical reconfigurations of Yugoslavia, from the time of the Kingdom of Yugoslavia, before moving her narrative focus to socialist Yugoslavia, in which Žabić was born, and the Yugoslav wars, which made her and her family refugees. Born in Vukovar, Croatia, she traces the changes in Yugoslavia’s history from its socialist revolution, the dictatorship of the proletariat, its self-management type of socialism, and the economic crisis in socialist Yugoslavia, to the emergence of nationalist ideologies and the outbreak of war.

Seferović’s vast narrative, almost epic in range, covers the following topics: gender power relations, alienation, migration, war, prostitution, domestic violence, sex trafficking, class divisions, the urban/rural relation, globalization, locality, masculinity, homophobia, nuclear family relations (husband-wife, daughter/son-mother/father), alcohol and drug addiction, socialism/post-socialism/capitalism, etc.

Since *Broken Records* is a hybrid autobiography, everything in it is localized, territorialized, and contextualized. Unlike Žabić’s book, Seferović’s work is basically de-territorialized, delocalized and de-contextualized when she is writing about war, refugees, the environment of war, rape, mass murders, etc. The experience that she might have had living in Belgrade in the 1990s, and fragments of local stories that she eventually addresses are given universal status. Therefore, her experience of war could be the experience of all those who have escaped a warzone.

In *Rio Bar*, Sajko tells the story of the war in Croatia in the 1990s, with references to the pre-war (socialist) and post-war times (neo-liberal transition). The war is at the center of her narrative, dealing with different kinds of violence, mass murder, torture, bombing, and conflagration. The reference to post-socialist transition concerns liberated Croatia as a nation that has realized its dream of independence. The dark side of democracy is the possibility of getting rich in a short period of time, mafia and criminal activities, and nationalism, with its violence directed at foreigners and all those who are othered in Croatia's society.

The focus of Nina Dragičević's book is not the wars in former Yugoslavia.⁴ Her long poem *Ljubav reče greva* belongs to the contemporary practice of anti-capitalist poetry. She points to the effects of neo-liberalism and the way that ideology makes people act against their own interests, insisting on the fact that the individual is forced to enter the brutal battles of competition. The lyric subject of her poem is a lesbian artist, i.e., a self-employed precarious cultural worker, who "day by day faces her existential hopelessness as well as the fight for survival in a suffocating, anxious city" (Slovič, "Neznosnost"). Dragičević investigates everyday unnoticed violence, pointing to "new forms of discrimination, *fascism*," from the institutional level to that of everyday interactions, which result in the dehumanization of individual human beings (Slovič, "Neznosnost"). According to Aljaž Koprivnikar, Dragičević addresses "xenophobia, homophobia, the negative treatment of minority groups and poverty, i.e., everything that is usually silenced or, rather, unheard" (Koprivnikar, "Nina Dragičević").

3. *Hybridity*. Hybridity is the most striking feature in the books by Žabić, Seferović, Sajko, and Dragičević. The publisher describes Žabić's book as not "a neat narrative but a bit of everything—part bildungsroman, part memoir, part political poetry, part personal pop culture compendium."

Seferović's *Materina* consists of 14 poems, divided in two parts. The first part comprises separate poems with titles, while the second part consists mostly of poems arranged in a continuum separated only by asterisks. That is why I would classify *Materina* as a "novel in poems," using Henrieke Stahl's new generic category. A "novel in poems," according to Stahl, is a "series of poems' that is used to depict a plot with characters and their external and internal worlds. The relative autonomy of the

⁴ In her next book *To telo, pokončno* (2021), Dragičević writes about her aunt Janja from Velebit who was killed during the war in Croatia together with her relatives (Pavlič, "Pesnitve" 128).

constituent poems, which makes their individual reading and publication possible, can indeed vary by degree” (Stahl 91).

Another aspect of *Materina* that makes it a hybrid is the author’s usage of procedures from another genre, drama, for poetic ends. This is why I would propose another term: *drama into poetry*. Seferović also incorporates the diary form: for example, on pages 63 and 68, the phrase “Dear diary” appears several times, while on page 101 we encounter the fairy tale mode. Like in new experimental drama, Seferović uses many voices to tell their life stories, and sometimes it sounds like a monologue, sometimes like a dialogue.

Although published as a novel, Sajko’s *Rio bar* establishes relations between poetry, drama, and prose. Alida Bremer, Sajko’s German translator, wrote in her afterword titled “Paralelni svjetovi” (Parallel Worlds) that “[t]he text which is in front of us is not prose” (Sajko 137) and in a 2006 interview Sajko said that she always writes generic hybrids. Hybrid genres are, in her words, “a natural way of writing after post-modernism” (“Pisci-na-mreži”).

We might say that Dragičević activates in her work the heritage of sound and concrete poetry in addressing contemporary everyday life and behavior, confronting the dehumanizing communication with state bureaucracy as well as within the NGO sector, with its interactions and hierarchies. It is important to emphasize her interest in dealing with form beyond the confines of a single book. Dragičević’s intention is to write a *serial* work. Serial poems are open-ended and a common form in American experimental poetry (Pavlič, “Pesnitve” 124–125). A book may be composed as a serial poem, like Ezra Pound’s *Cantos* or Louis Zukofsky’s “A”. A serial poem could be incorporated with other poems within a single book, like Michael Palmer’s “Notes for Echo Lake 1,” each numbered and published in a book of the same title. A serial poem could be found in several books, under the same title and numbered, like Robert Duncan’s “Structure of the Rhyme 1 ...”. Or, the poet could work with a series at the level of a book, like Ron Silliman’s *The Age of Huts*—a book comprising previously published books intended to be a series of books (Đurić, *Jezik* 142–143).

4. *Documentarism*. In their works, Žabić and Sajko use documentary materials. In Ed Sanders’s terms, we might say that Žabić is interested in providing a “description of *historical* reality” (cited in Leong 37), creating “primary sources” from her own “experience and reporting” (37). That is why her style most of the time sounds dry and factual. The documentary genres she employs comprise an interview with her grandmother (Žabić 119–120), fragments from *Po(jest)zija/Po(eat)ry*,

a bilingual book she wrote with her Zagreb friend Ivana Percl and published in 2013 in Novi Sad, with Žabić's critical commentary on the book. She also included her own diary from 1998 (143–147). On pages 49 to 51 she describes the apartments she occupied as a refugee in Belgrade. Each paragraph is titled Apartment #1 through 8, and this part of the book might be viewed as a serial poem within a book. The documentary materials used in the book also comprise two Case Information Sheets (IT-97-27 and IT-03-67) from the United Nations International Criminal Tribunal for the Former Yugoslavia (ICTY). Žabić explains that the ICTY was “an institution that’s rapidly running out of time, and so their long list of indicted war criminals from Serbia, Croatia and Bosnia-Herzegovina will never be completed” (44).

Sajko's *Rio Bar* is divided in two parts. The first part uses a mixture of poetic, dramatic, and fictional procedures, while the second part is much shorter and documentary in character. Documents are an important aspect of her work. Sajko explains that

[t]he war in *Rio bar* is subjective; the story follows a curve of an emotional deformation that started from innocence, humiliation, pain, through fear to hatred and revenge. This story has its counterpoint, the apparent documentary part, which aspires to objectivity. (“Pisci-na-mreži”)

The function of the documentary part is to provide factual information about the historical and political context to which the “personal” stories relate.

5. *Performativity*. In the first phase of her work, when *Rio bar* was written, Sajko worked on the non-narrative theater and dance scene in Zagreb and abroad, and her plays formed part of the New European Drama. All of this was crucial for her writing from that time. Likewise, the fact that Nina Dragičević is a composer and sound artist significantly affects her writing as well. Because her writing comes from her experience of working in theater, we might conclude that Sajko's texts were always made with the intention to be performed. On the other hand, her practice departs from theatrical conventions in that she uses “the experience of live theatre performance, its concepts, conventions, its eroticism and, finally, mortality, applying it to the textual medium” (“Pisci-na-mreži”). That is why we can say that *transmediation* lies at the core of her artistic activities. It is a way of questioning established theatrical relations between the text and performance. Every point of a realization, whether a written or performed text, becomes a site of hybridization. Live performance provides an opportunity to change the printed text; therefore, literary texts do not constitute fixed material to

be performed, but a material to work with. Researching at the end of the 1990s the relation of poetry and its oral performance, what he calls “performed word,” Charles Bernstein insists that a text has a “plural existence” (Bernstein, “Introduction” 9), and that we may speak of its intertranslatability from printed to oral iterations and vice versa. In other words, a printed text also exists in its many oral interpretations; therefore, one may say that as a material used in performance, the text is questioned “as a fixed, stable, finite linguistic object” (9).

Dragičević insists that her relation to poetry as well as all human interactions occurs through language, but the most important aspect is that it concerns not only the “what” but also the “how.” In terms of the “how,” Dragičević uses different procedures, and her compositional strategies are, according to Novak Popov, developed “by the repetition of sounds, sentences, onomatopoeia (vre, bm, sssss, he, hm, ou, e) and syntactic parallelisms” (Novak Popov, “Nove” 59). In formal terms, Dragičević destabilizes fixed texts and fixed meanings, putting the audience in the active position of having to produce meaning by themselves. Accordingly, Dragičević argues:

Every reading is already an interpretation, every reading establishes the poem again and again. And it happens more than once, at least as many times as there are listeners. Listening is not a passive role; on the contrary, a poem is composed on its own in relation to the way it is mediated. The insight that poetry as well as the reading of poetry process the sound potential is important for the author, because it is a question of the communication contact, which releases the wholeness, fixity, and absoluteness of the text. The text stops being on a sheet of paper, where it never was to begin with. It is clear that what is at stake here is the process of spatialization. (Zemljič)

Conclusion

A conceptualization of the contemporary field of poetic production in the post-Yugoslav cultural space is possible if one begins from the global almost universally valid principle of hybridization. In a large number of cases, hybrid poetic practices question the status of poetic experimentation in contemporary production. Focusing on the poetic experiment as an aesthetic value, I compared two completely different and opposite worlds of poetry: American poetry and post-Yugoslav poetic cultures. The difference is that in post-WWII American poetry, poetic experimentation was never interrupted, while experimentation in Yugoslav and post-Yugoslav poetic cultures was only sporadic. Whereas

in American poetic culture, owing primarily to the Language poets and, from the end of the 1990s on, to conceptual poets and the Flarf collective, it was possible to establish a strong antilyric, that is, experimental paradigm, in post-Yugoslav cultures, experimentation has returned in an amalgam offering a model of hybrid poetry. In order to explain the characteristics of the literary production of four post-Yugoslav authors, Snežana Žabić, Ana Seferović, Ivana Sajko, and Nina Dragičević, in addition to hybridization, I also discussed the current tendencies of engagement and documentarism, again keeping in mind primarily the discussions taking place in American poetry. Finally, I analyzed the books of the four authors mentioned above, highlighting the issues of their positioning in their own native cultures, hybridity as an organizational principle of language material, engagement, documentarism, and, finally, performativity, which can also be understood as a specific form of hybridization.

WORKS CITED

- Balžalorsky Antić, Varja. "Ženska poezija in strategije zunanje dialošnosti: dramski monolog in pesem s persono." *Razprave o sodobni slovenski literaturi*. Ed. Varja Balžalorsky Antić. Ljubljana: ZRC SAZU, 2021. 165–187.
- Beach, Christopher. *The Cambridge Introduction to Twentieth-century American Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Bernstein, Charles. *Content's Dream: Essays 1975–1984*. Los Angeles, CA: Sun & Moon Press, 1986.
- Bernstein, Charles. "Introduction." *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. Ed. Charles Bernstein. Oxford: Oxford University Press, 1998. 3–26.
- Bernstein, Charles. *Pitch of Poetry*. Chicago, IL: The University of Chicago, 2016.
- Bernstein, Charles. "The Expanded Field of L=A=N=G=U=A=G=E." *The Routledge Companion to Experimental Literature*. Eds. Joe Bray, Alison Gibbson and Brian McHale. London: Routledge, 2012. 281–297.
- Divjak, Igor. *Urbana dinamika v sodobni ameriški in slovenski poeziji*. Doctoral dissertation. University of Ljubljana, Faculty of Arts, 2013.
- Dragičević, Nina. *Ljubav reče greva*. Ljubljana: Založba ŠKUC, 2019.
- Đurić, Dubravka. "Američka poezija u polju jugoslovenskih i postjugoslovenskih pesničkih kultura." *Youtube*. 3. February 2021. Web. <<https://www.youtube.com/watch?v=rFRzVnawc9w&t=172s>>.
- Đurić, Dubravka. "Ažinova škola poezije: Feministička avangarda." *Treća* 23.1 (2021): 37–51.
- Đurić, Dubravka. "Contemporary Experimental Poetry Practices at the Centre and the Semi-Periphery: American and Post-Yugoslav Poetry Cultures." Ed. Darja Pavlič. *Primerjalna književnost* 37.1 (2014): 247–259.
- Đurić, Dubravka. "Globalizacija i transformacije američke eksperimentalne poezije." *Size Zero: Mala Mjera IV: Poezija!* Ed. Aleksandra Nikčević-Batričević. Cetinje: FCJK, 2016. 11–42.

- Đurić, Dubravka. *Jeziik, poezija, postmodernizam: Jezička poezija u kontekstu moderne i postmoderne američke poezije*. Belgrade: Oktoih, 2002.
- Đurić, Dubravka. "Poezija i javna sfera." *Treća* 23.1 (2021): 7–17.
- Đurić, Dubravka. "(Trans)nationalism and American Feminist Experimental Writing." *Aspects of Transnationality in American Literature and American English*. Eds. Aleksandra Izgarjan, Dubravka Đurić and Sabina Halupka-Rešetar. Novi Sad: Filozofski fakultet, 2020. 299–313.
- Epstein, Andrew. *The Cambridge Introduction to American Poetry since 1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- Gray, Jeffrey, and Ann Keniston. "Introduction: Contemporary Poetry and the Public Sphere." *The News from Poems: Essays on the 21st-century American Poetry of Engagement*. Eds. Jeffrey Gray and Ann Keniston. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2016. 1–9.
- Harrington, Joseph. "The Politics of Docupoetry." *The News from Poems: Essays on the 21st-century American Poetry of Engagement*. Eds. Jeffrey Gray and Ann Keniston. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2016. 67–83.
- Harrington, Joseph. "Docupoetry and Archive Desire." *Jacket* 2 (2011). Web.
- Jackson, Virginia. *Dickinson's Misery: A Theory of Lyric Reading*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005.
- Jackson, Virginia, and Yopie Prins, eds. *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 2014.
- Juvan, Marko. "Dialogues between 'Thinking' and 'Poetry' and Theoretical-Literary Hybrids." *Primerjalna književnost* 29 (2006): 9–26.
- Koprivnikar, Aljaž. "Nina Dragičević: Ljubav reče greva." *3. program Radia Slovenia—Ars*. 2019. Web. Access 5 May 2022.
- Leong, Michael. *Contested Records: The Turn to Documents in Contemporary North American Poetry*. Iowa City: University of Iowa Press, 2020.
- Novak Popov, Irena. "Nove poetike sodobnih slovenskih pesnic." *Ustvarjalke v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 57. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ed. Alenka Žbogar. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2021. 53–62.
- Novak-Popov, Irena. "Sodobna slovenska družbenokritična poezija." *Slovenska poezija*. Ed. Darja Pavlič. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2021. 275–83.
- Müller, Ralph, and Henrieke Stahl. "Contemporary Lyric Poetry in Transition between Genres and Media." *International Journal for Comparative Cultural Studies* 2 (2021): 5–24.
- Nealon, Christopher. "Anti-capitalist Poetry." *The Cambridge Companion to Twenty-First-Century American Poetry*. Ed. Timothy Yu. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. 180–190.
- Nealon, Christopher. *The Matter of Capital: Poetry and Crisis in the American Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.
- Pavlič, Darja. "Osebno izkustvo v sodobni slovenski in ameriški poeziji." *Primerjalna književnost* 42.3 (2019): 149–165.
- Pavlič, Darja. "Pesnitve sodobnih slovenskih pesnic." *Jeziik in sloustvo* 66.4 (2021): 121–134.
- Pavlič, Darja. "Stiki in podobnosti med slovensko in ameriško poezijo." *Primerjalna književnost* 42.3 (2019): 1–5.
- Perloff, Marjorie. *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987 [1985].

- “Pisci-na-mreži—Sajko—Dodatak; Ivana Sajko, Intervju za *Vjesnik*, 2006.” Web. Access 24 April 2022. <<https://www.aquilonis.hr/3-once-upon-a-time-in-eu-croatia/detail/373-once-upon-a-time-in-eu-097.html?tmpl=component>>.
- Ramazani, Jahan. *Poetry in a Global Age*. Chicago, IL: The University of Chicago Press, 2020.
- Reed, Brian M. *Nobody's Business: Twenty-first Century Avant-garde Poetics*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2013.
- Sajko, Ivana. *Rio bar*. Zagreb: Meandar, 2006.
- Seferović, Ana. *Materina*. Belgrade: Arhipelag, 2018.
- Slovič, Domen. “Neznosnost teže bivanja ali kako danes preživeti?” *LUD Literatura*. 2 May 2019. Web.
- Stahl, Henrieke. “The ‘Novel in poems’—An Emerging Genre.” *International Journal for Comparative Cultural Studies* 2 (2021): 87–117.
- Stephens, Paul. *The Poetics of Information Overload: From Gertrude Stein to Conceptual Writing*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2015.
- Špoljar, Damir. *Beatnici: Beat-generacija i južnoslavenske književnosti*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo i Biblioteka književna smotra, 2021.
- Virk, Tomo. *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2007.
- Watten, Barrett. “Introduction.” *A Guide to Poetics Journal—Writing in the Expanded Field 1982–1998*. Eds. Lyn Hejinian and Barrett Watten. Middletown, CN: Wesleyan University Press, 2013. 11–33.
- Zemljič, Helena. “Poezija, ki ne pripoveduje, ampak vzpostavlja: Nina Dragičević - Intervju.” *Vrabec anarchist*, 28. decembra, 2021. 3 May 2023. Web
- Žabić, Snežana. *Broken Records*. Earth, Milky Way: Punctum Books, 2016.

Lirska/Protilirska paradigma, hibridnost in angažirana poezija v ameriški in post- jugoslovanski literaturi

Ključne besede: ameriška poezija / postjugoslovanska poezija / hibridnost / lirična paradigma / antilirična paradigma / družbeni angažma / dokumentarnost

Osrednje vprašanje v prispevku je hibridizacija na področju ameriške in post-jugoslovanske poezije. Hibridizacija zastavlja vprašanje o statusu eksperimentiranja na področju pesniške produkcije in s tem v mislih sopostavljam ameriško in post-jugoslovansko poezijo. Moja teza je, da se je v ameriški poeziji po drugi svetovni vojni, zlasti v sedemdesetih letih, vzpostavila močna protilirska paradigma. To je bilo mogoče zaradi delovanja t. i. jezikovnih pesnikov, ki je sovpadlo z obratom k teoriji, saj so bili obenem teoretiki. Hibridna pesem je bila rezultat odziva pesnikov mainstreama, ki so absorbirali postopke

poezije jezikovnih pesnikov in jih hibridizirali z lirsko paradigmo. Po drugi strani ugotavljam, da so se v post-jugoslovanske kulture, kjer je vse od druge svetovne vojne skoraj neprekinjeno prevladovala lirski paradigmi (s krajšo prekinitvijo v šestdesetih letih), vrnilo elementi eksperimenta v amalgamu hibridnih pesniških postopkov. Na tem mestu zato obravnavam štiri knjige post-jugoslovanskih avtoric, Snežane Žabić, Ane Seferović, Ivane Sajko in Nine Dragičević, pri čemer izpostavljam konstitutivne elemente v njihovih hibridnih strukturah. Ker so knjige, ki jih pišejo, družbeno in politično angažirane, vsebujejo dokumentarno gradivo, in glede na to, da hibridnost v veliki meri spodbujajo uprizoritvene umetnosti, postavljam njihovo delo v širši kontekst omenjenih sodobnih tendenc.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.091-1:316.7

821.111(73).09-1"1970/2020"

821.163.09-1"1990/2020"

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v46.i2.09>

Parthenogenesis (“Virgin Birth”): A Woman’s Futile Attempt at Achieving Recognition

Irina Rabinovich

Holon Institute of Technology, English Department, 52 Golumb Street, Holon 5810201, Israel
<https://orcid.org/0000-0003-4801-7365>
irener@hit.ac.il

*This article demonstrates how a contemporary British writer, Clare Chambers, in her novel *Small Pleasures* (2020), applies fourth-wave feminist notions when describing historical events from 1955–1956, namely an actual attempt to prove parthenogenesis (“virgin birth”) by scientific methods. Such an analysis reflects important social and cultural changes that have taken place in the last six decades regarding women’s reproductive rights and autonomy, body image, and lesbianism. The paper shows that in contrast to the conservative and repressive postwar British society that viewed lesbianism and the idea of conception through parthenogenesis as a deviation from accepted norms, contemporary representations of the latter issues have undergone tremendous change. The paper also shows how Chambers insinuates a much more recent outlook on parthenogenesis often held by members of the lesbian community, particularly its members who belong to the separatist wing. This view includes both utopian and dystopian ideas. Finally, the role of sensational and tabloid journalism in influencing public opinion and, consequently, in shaping social and cultural constructs is described.*

Keywords: English literature / Chambers, Clare / gender studies / parthenogenesis / lesbianism / conservatism / sensational journalism

Introduction

Clare Chambers’s novel *Small Pleasures* (2020), among other important themes, rekindles an incident of an alleged parthenogenesis¹ (“virgin-birth”) that astounded the British public, overwhelmed the Britain’s religious institutions, and led to heated debates within the U.K. and

¹ Parthenogenesis is the development of an unfertilized egg into a new individual. Coined by Carl Theodor Ernst von Siebold (b. 1804–d. 1885) in 1871, the literal meaning of parthenogenesis is “virgin reproduction”—reproduction in the absence of males (Schwander 1).

world's medical communities. An article published in 1955 in the British *The Sunday Pictorial* claimed that in 1946, a British woman, Mrs. Emmimarie Jones, a virgin at the time of conception, while bedridden with rheumatism in a German hospital, gave birth to a daughter, Monica. Between November 1955 and June 1956, Mrs. Jones and her daughter willingly yielded to a set of medical experiments, set up by a team of researchers at Guy's and Queen Charlotte's Hospital, London. The results of the tests were quite controversial, hence leading to animated worldwide public and medical disputes.

The goal of this paper is to show the way in which a current fictional depiction of historical events occurring in 1955–1956 is influenced by fourth-wave feminism and by lesbian dystopian literature.² Such a literary interpretation mirrors important social and cultural shifts that have occurred in the last sixty years. The paper demonstrates that as opposed to the British post-war conservative and dismal society's judgment of and bias toward parthenogenesis and lesbian relationships, seen as deviations from accepted norms, the contemporary depiction of latter themes has undergone a tremendous change. In particular, the paper explains how this contemporary novel suggests a much more recent and complex outlook on parthenogenesis, one that is often adopted by the members of the lesbian community, especially by its members belonging to the separatist wing. For instance, while in the nineteen-fifties, Emmimarie Jones's motives for undergoing tedious medical trials aimed at proving "virgin-birth" were obscured by the press and medical institutions, Chambers's protagonist, Gretchen, a product of a contemporary writer, uses science as a means of proving her sexual prowess, hence attempting, though not quite successfully, to gain acceptance by her lesbian lover.

The novel portrays characters that generally profess self-effacement, self-denial and often resort to unjustifiably sacrificing behaviors. Quite paradoxically, though physically and emotionally fragile, the only protagonist who manages to make decisions and try to prove her case is Gretchen, the social "Other." Although quite fruitlessly, Gretchen attempts to achieve personal and sexual freedom, much before feminism has liberated British women from subordination to patriarchal and conservative viewpoints. The paper attests the centrality of the bleak, prohibitive, postwar British setting and atmosphere in

² As far as I know, *Small Pleasures*, although probably inspired by dystopian novels such as Charlotte Perkins Gilman's *Herland* (1915) or Joan Lyn Slonczewski's science fiction novel *A Door into Ocean* (1986), as some others that portray single-gender worlds, it is quite a unique oeuvre, as this book is based on an actual occurrence.

depicting contemporaneous female characters who struggle to achieve social acceptance, professional recognition and personal well-being. Finally, as Mrs. Jones’s actual story was expansively and internationally covered in the press, and its fictional rendering centers around the role of journalists who target the main protagonist, accompany her while performing medical check-ups, and then report extensively the results of the latter, the paper also demonstrates how publications concerning medial trials, mainly published in tabloid journals, in general, and related to parthenogenesis, in particular, have influenced the public discourse.

Sensational headlines that covered the front pages of tabloid journals, quoting reports published in scientific journals, fueled numerous public discussions about the pros and cons of the scientific or ethical matters reported. Chambers uses a ripped-from-the-headlines genre, a genre often used (mainly in movies and TV series) to address medical-ethical dilemmas concerning body autonomy, reproduction, eugenics, and in-vitro fertilization. Such a genre, besides presenting sensational dramas and personal tragedies, ponders on important societal issues, such as homosexuality, domestic violence, etc. The book received many enthusiastic reviews, as mainstream feminist critics praised Chambers for penetrating “the secret hopes and passionate inner lives of ordinary working people” (Johnson 44), and for ably depicting women who manage to do their best in most chaotic realities (MacMahon 1). Nevertheless, no critical response has been heard from the separatist current within feminist circles, probably since the novel depicts not just a failed attempt at parthenogenesis, but also a dissatisfactory lesbian love affair.

Parthenogenesis in medical and popular journals

On November 6, 1955, Audrey Whiting, a reporter with the British *The Sunday Pictorial* published on the newspaper’s front page a story entitled “Virgin Births—Doctors Now Say—It Doesn’t Always Need a Man to Make a Baby” (See Figure 1). In the middle of the article a bold caption stated “Find the Case,” thereby dramatically inviting potential candidates to visit Dr. Helen Spurway’s lab at Guy’s and Queen Charlotte’s Hospital, London, and perform medical tests that affirm cases of parthenogenesis in human females. The article created an immediate stir and the paper’s circulation first doubled, then tripled, reaching eventually a record number of six million issues, as

the updates about Emmimarie Jones's tests kept flowing.³ The story captured not just the attention of the British press. On November 28, 1955, the American *Time* published a report entitled "Medicine: Parthenogenesis?" in which it quoted an article from a scientific journal, *The Lancet*, claiming that there "is no reason for dismissing the idea [of parthenogenesis] entirely," while the Melbourne-based *Argus* wrote that "it's the story the whole world is talking about."



Figure 1. The story that shocked Britain: Monica Jones had been conceived without a man. *Sunday Pictorial*, June 24, 1956.

The Sunday Pictorial's article followed a 1955 lecture given by the geneticist Dr. Helen Spurway of University College London, in which she described how the female of a species of guppy fish, while being kept apart from the male, can autonomously give birth to female offspring. Dr. Spurway also observed a laboratory creation of healthy rabbits (mammals) procreated without male parents. This occurrence of artificial parthenogenesis "led Dr. Spurway to call for a re-examination of the assumption

³ Interestingly, while *The Sunday Pictorial* as other "Family Newspapers" usually promoted quite conservative approach to sexuality, characterized by disapproval of "immorality" such as divorce, homosexuality, and prostitution, there often existed an "eternal ambiguity" (Bingham 116), fearing to lose subscribers and advertisers if they became too bold in handling sexual matters, the former published in 1949 a pioneering national sex survey, the first of its kind in Great Britain, and a series of articles on homosexuality.

that spontaneous parthenogenesis—aka, a virgin birth—was impossible in humans” (Chambers, “Virgin Birth?”). At the end of her lecture Dr. Spurway invited women who considered themselves to be virgin mothers to daughters, with a striking resemblance to the mother, and who could corroborate their claims that no male was involved in the latter’s conception, to undergo scientific examinations. Nineteen women showed up, but all, except one, Emmimarie Jones, were distrusted and hence rejected. The motives behind Jones’s readiness to undergo the complicated tests remain unknown (See Figure 2). Audrey Whiting, *The Sunday Pictorial’s* journalist, who befriended Emmimarie and accompanied her during all medical procedures, wrote that in 1948, two years after her daughter’s birth, Emmimarie married a Welsh soldier stationed in Germany and moved with him to Hereford, England. It might be speculated that Emmimarie wanted to prove the truthfulness of her claim (of being a “virgin mother”) to her husband and family, though Emmimarie has never confirmed it. Curiously, Emmimarie and her daughter disappeared shortly after the tests were performed.⁴



Figure 2. Emmimarie Jones and daughter Monica in 1956. Image: Mirrorpix/Charman/Sunday Mirror.

The prestigious medical journal, *The Lancet*, published four articles (dated 30 June 1956, 7 July 1956, 21 July 1956, and 28 July 1956) describing the tests’ procedures and listing medical experts’ deliberations regarding parthenogenesis. The preliminary test results demonstrated

⁴ In an interview on BBC Radio 4’s program, *Woman’s Hour*, in 2001, Whiting, who had become quite an intimate friend of Emmimarie, admitted that surprisingly “she [Emmimarie] disappeared from the face of the Earth” (Whiting).

that Emmimarie and Monica were indeed an identical match when it came to blood, saliva, and sense of taste, with findings believed to be consistent with a “virgin birth.” Nevertheless, for the final test, the team grafted some of Monica’s skin onto Emmimarie, and vice versa, believing that much like skin grafts successfully accomplished between identical twins, their immune systems would result in the grafts being accepted. Monica’s skin fell from Emmimarie’s graft after four weeks, while Monica’s graft lasted six weeks, throwing doubt onto the claims of parthenogenesis.

While Dr. J. W. Nicholas in *The Lancet’s* 7 July 1956 issue claimed that “Dr. Balfour-Lynn [one of the researchers involved in Emmimarie Jones’ trials] is, of course, trying to do something long recognized as impossible—namely, to prove paternity by blood-grouping and allied tests” (47), Dr. Balfour-Lynn explained in the journal’s 30 July 1956 issue that though “rigorous proof is impossible [...] it remains that all the evidence obtained from serological and special tests is consistent with what would be expected in a case of parthenogenesis. Thus, this mother’s claim must not only be considered seriously, but it must also be admitted that we have been unable to disprove it” (1072).

Small Pleasures follows quite closely the factual events pertaining to the actual parthenogenesis’ story, though the names of the protagonists and some biographical details have been slightly altered. In a letter addressed to the editor of a local newspaper, the *North Kent Echo*, Gretchen Tilbury refers to the newspaper’s article “Man No Longer Needed for Reproduction” and asks to participate in a medical trial, as she has “always believed my [her] own daughter (now ten) to have been born without the involvement of any man” (Chambers, *Small* 4). While the newspaper’s male reporters mock Gretchen’s appeal, Jean Swinney, the newspaper’s only female journalist, a “features editor, columnist, dogsbody” (4), whose main task is publishing recipes or lifestyle and household commentaries, volunteers to research Gretchen’s story. Jean, a spinster aged thirty-nine, is a warm hearted and high-spirited woman, who managed to be promoted to a post of a life-style columnist, after toiling for many years in the newspaper’s printing press room. During World War II, Jane served as a driver in the medical corps, and upon release from the service, as many women in her position, hoped to get married and lead a typical suburban life. According to Caitriona Beaumont, such aspirations should not surprise us as “in contrast to the dynamic possibilities of women’s new role in postwar society, the prevailing view of women at this time, as illustrated in popular women’s magazines, was that the vast majority aspired only to marriage and motherhood” (Beaumont 148).

According to Stephanie Spencer, “in postwar Britain the Family (with a capital F) became the symbol of national character/identity, and it was to women as ‘housewives and mothers’ that the job fell to create and maintain the symbolic traditional family unit” (Spencer 338). Jane, however, failed in building a “traditional family unit.” Her lover turned out to be a married man and a liar, who upon finding out that she was pregnant, cut off their relationships. In postwar Britain, the sole possibility for unmarried pregnant women, like Jane, who had to make a living and to provide for her widowed mother, was to have an abortion, which in her case was performed by an unprofessional practitioner, hence leaving Jane with scant chances of conceiving in the future.

For Jane, Gretchen’s story becomes much more than ordinary reportage; “for reasons that were not just to do with journalistic hunger for a good story, she wanted it to be true” (Chambers, *Small* 19). For her, it is not just an intriguing mystery, but a quest to find the truth. By delving into Gretchen’s aching soul and secluded existence, Jane aspires to break away from her own reclusive way of life. Moreover, she senses instinctively that disclosing the motives behind Gretchen’s yearning to corroborate the alleged story of her alleged “virgin birth” will shed light on the latter’s forlorn and secretive life which somehow epitomizes Jane’s own confined existence. Jane first establishes close and genuine bonds, based on mutual sympathy and trust, with Gretchen, and then with Gretchen’s husband and daughter, for whom Jane becomes a model figure and a kind of a godmother or, at times, even a mother’s substitute. For Jane, Margaret turns into a surrogate daughter, and her increasing attachment to the girl somehow narrows the gap of her own childlessness. She even publishes a short piece in her newspaper, entitled “the Unofficial Aunt” in which she praises the advantageous relationship between a young protégée and “the maiden aunt” in whom the former “acquires a wise counselor and confidant, unburdened by parental expectations,” while “the childless woman enjoys the fleeting taste of the parenthood and acquires a greater understanding of the younger generation” (143).

It should be noted, however, that Jane’s attempt to deal with “serious” journalistic matters is quite ironic. Firstly, her newspaper, the *North Kent Echo*, like its factual counterpart, *The Sunday Pictorial*, is a tabloid that promotes scandals and sensational fiction and journalism. Second, *The Sunday Pictorial* was notorious for publishing articles opposing any future legislation that could one day decriminalize homosexuality.

In 1952, Douglas Warth published in *The Sunday Pictorial* several articles concerning homosexuality, stating that “the chief danger of the

perverts is the corrupting influence they have on youth. Most people know there are such things—‘pansies’—mincing, effeminate young men who call themselves queers. But simple decent folk regard them as freaks and rarities. [...] If homosexuality were tolerated here, Britain would rapidly become decadent” (Warth 6). Hence, not just the public was prejudiced by the negative tone of the newspapers, homosexuality began to be defined and understood in negative terms by everyone, including homosexuals themselves (Buckle 47). The discourse concerning homosexuality had complex rapports with mainstream media, since the British media’s treatment of this “social problem” was kept almost undercover. Just in late 1950s some newspapers chose to end “their self-censored relationship with homosexuality” (46); but the reportage remained often contradictory and confused. “Newspapers that presented a negative image of homosexuality on one issue at one particular time,” says Buckle, “could then promote a much more liberal image on another issue—and vice versa.” (47)

The lack of legal measures against female homosexuality and the effect of social prohibitions meant that depictions of lesbianism in literature, movies and the media were particularly limited in postwar Britain. Rebecca Jennings maintains that “the press depicted lesbians only infrequently, and then within the scandalous contexts of divorce” or “in the context of failed relationships and social isolation” (Jennings 886). Therefore, on the one hand, Gretchen’s story falls into the category of “scandalous contexts,” as she leaves her husband and daughter and moves to her lesbian lover’s apartment; on the other hand, such a story takes place outside mainstream journalism, which precludes Jane from becoming a “serious” journalist.

Gretchen’s futile attempt at proving parthenogenesis

Gretchen is a young and pretty woman in her early thirties who grew up in England since she was nine. Born to strict Catholic parents, who immigrated to England from the German part of Switzerland, Gretchen has always felt as an outsider. In 1946, the seventeen-year-old Gretchen, while being hospitalized due to arthritis, and almost totally confined to her bed for four months in St. Cecilia Nursing and Convalescent Home, rigorously supervised by nuns, much to her surprise became pregnant, and seven months after her release from the hospital, gave birth to a daughter, Margaret. Her quiet, suburban life in a neatly kept house and well-tended garden seems almost perfect. Her

husband, Howard, a kind and respectful, middle-aged jeweler, claims that he has always believed Gretchen’s story about Margaret’s birth. He married Gretchen when Margaret was a baby and has raised the girl as his own daughter. Gretchen is seemingly a perfect homemaker, a skilled cook and a talented dressmaker who creates her daughter’s and her own beautifully designed clothes. Yet, throughout this almost idyllic setting, Chambers manages to disseminate some seeds of doubt, especially when Jane finds out that only herself visits the house, or when Jane notices that Gretchen and Howard do not share a bed, or when Margaret, a lively and intelligent girl, implies that Gretchen is not keen on participating in fun weekend activities such as picnics or any other familial outings or visits.

Meanwhile, while Jane is busy first locating and then interviewing Gretchen’s former female friends at St. Cecilia Nursing and Convalescent Home and the Home’s supervisor, reading the Home’s matron’s diaries, written during Gretchen’s confinement, and escorting Gretchen and Margaret to their medical check-ups at the hospital, her relationships with Howard grow closer. She also realizes that on several occasions, for unexplained reasons, Gretchen pushes her husband into Jane’s arms, which eventually, after Gretchen’s marriage unexpectedly breaks down, leads to Jane’s and Howard’s love affair.

One of the most interesting and disturbing encounters Jane’s thorough investigation into Gretchen’s past brings about is that with Martha Campkin, Gretchen’s closest friend while in St. Cecilia. The hospital’s former matron describes Martha, a vicar’s daughter as a rebel, as “spiky [...] and very brave,” and not “as compliant as Gretchen” (Chambers, *Small* 56) who is described as “innocent as a lamb” who “wouldn’t have known one end of from another” (52). Kitty, another patient at St. Cecilia, depicts Martha as “scornful of religion” (286), while Brenda, the fourth patient in Gretchen’s and Martha’s ward, characterizes Martha as “a bully and very possessive” (208), especially toward Gretchen when the latter tried to make friends with other girls.

Jane’s meeting with Martha invites a crucial moment in the novel’s plot. Martha is a “tall, striking woman with scarlet lipstick” (Chambers, *Small* 99), dressed in strange bohemian clothes. She confesses of breaking all ties with her sickly and elderly parents since she “got tired of their disapproval,” and with whom she “disagree[s] about everything,” as “they’re Edwardians essentially, absolutely at sea in the modern world” (99–100). She is an invalid, walking with a stick and wearing “curious leather splints” (99) that are bound around her hands and wrists, probably due to arthritis. Martha is a painter and an art teacher who

barely makes ends meet. Though she lives in a filthy and freezing loft, mainly crawling with easels and paints, Martha is a proud person who does not complain about her lot. Upon hearing from Jean the story of Gretchen's alleged parthenogenesis, and mainly the doctors' conviction regarding the latter's probable feasibility, Martha sends Gretchen a gift, signaling that after more than ten years of separation, Gretchen is welcome to renew their former relations.

Gretchen, an ultimate "Other," an outsider, raised by overtly strict and inhibitive parents, believes, while at St. Cecilia, that Martha is the only person who really cares about her and treats her as an equal. Kitty's description of Martha's and Gretchen's relationships corroborates their attachment, leaving Jean perplexed regarding "this unexpected picture of Martha's vulnerability" (Chambers, *Small* 283). "Martha was her [Gretchen's] special friend," Kitty remarks, "the beds were too wide apart for them to hold hands, so they used to hold the ends of a rolled-up towel between them. Isn't that sweet?" (283) Gretchen did not realize that Martha's special attention and seeming care conceal strong possessive and jealous behaviors and a lesbian attachment. Martha does not allow Gretchen to socialize with other girls. Moreover, she convinces Gretchen to hoard painkillers and sleeping pills and then take overdoses of these substances, apparently "to guarantee a deep and painless sleep" (121), but essentially aiming at achieving full control of Gretchen's mind and body. The Matron, in her diary, comments that Martha "is a devil to take a risk like this," adding that "Gretchen is filly led along by Martha" (121), even if such practices may cause to fatal consequences. Eventually, as the novel proceeds, the narrator reveals the tragic consequences of pills' hoarding. After taking an overdose of sleeping pills, Gretchen was surreptitiously raped by the Matron's deranged nephew, which, in turn, brought about her pregnancy and alleged "virgin birth."

It seems that Gretchen's worship of Martha is mostly based on an imagined spiritual attachment and on admiration of Martha's boldness and determination and less on physical attraction. She is totally blind to Martha's narcissism, selfishness, and despotism. Gretchen's unconditional love makes her totally oblivious to Martha's agonizing rejection. When the shocked Gretchen finds out that she is pregnant, and comes to Martha's house believing that the latter "was the one person who would understand," (Chambers, *Small* 225) as Gretchen innocently conjectured that the baby who "had come to me [Gretchen] while we were in St. Cecilia's together" (225) belongs to both, the enraged Martha accuses Gretchen of betrayal and shuts the door on her. Since

then, Gretchen’s sole aim in life is to prove her innocence and bring Martha back to her life. Even the baby girl’s name, Margaret, is a combination of Martha’s and Gretchen’s names, as Gretchen believes she is product of their union.

When Jean confronts Martha regarding the sacrifices Gretchen has made after the latter leaves Howard and her home and moves with Martha, Martha aggressively reacts saying “she [Gretchen] was mine before she was his” (Chambers, *Small* 222). Martha’s seeming acknowledgement and acceptance of Gretchen’s story of “virgin birth” brings about Gretchen’s imagined catharsis. Freud and Breuer defined catharsis as “the process of reducing or eliminating a complex by recalling it to conscious awareness and allowing it to be expressed” (Breuer and Freud 8).⁵ The American Psychological Association defines it as “the discharge of affects connected to traumatic events that had previously been repressed by bringing these events back into consciousness and re-experiencing them” (VandenBos). Although in some cases, according to Freud and Breuer, catharsis or emotional release may become an important therapeutic tool for coping with fear, depression, and anxiety, in this case Gretchen’s ostensible abreaction is temporary, since Martha’s domineering nature cannot bear any traces of free will or independence that Gretchen shyly attempts to exercise, such as accommodating Margaret in their loft, allowing Gretchen to invite visitors, or contributing to the household’s meager budget by taking sewing orders. Gretchen is literally confined to the freezing loft, suffering from cold, arthritis and neglect. “Her once lustrous hair was greasy and there were dark semicircles under her eyes.” (Chambers, *Small* 293)

Pseudo-homosexual discourse

Interestingly, and most likely subversively, Chambers here adopts a pseudo-homosexual discourse, quite popular in the fifties, regarding power-relations within lesbian couples. The discourse was first introduced in 1929 by the well-known German sexologist, Iwan Bloch, and later popularized by other sexologists and psychologists. Bloch and his fellow researcher, Magnus Hirschfeld, asserted that genuine homosexuals were biologically disposed to members of the same sex, while pseudo-homosexuals—mainly women—were the formation of external

⁵ It should be noted in this context that numerous historians hold Freud responsible for pathologizing homosexuality, as, paradoxically, Freud socially constructs the very diagnosis that he seeks to treat via the practice of catharsis.

circumstances, such as the lack of male sexual partners in prisons, hospitals, or schools (Bloch 281). According to Bloch, since many heterosexual women are naturally predisposed towards “tenderness and caresses,” it is easier for them to adopt “pseudo-homosexual tendencies” (72). Jennings explains that “Freudian accounts of sexuality,” popular in Britain in the fifties and sixties, refers to lesbianism as to an “‘arrested development’: a girl becoming fixed at an earlier stage of sexual development and failing to reach adult heterosexuality” (886). Some other psychiatrists believed that lesbianism may be “cured” by “extreme forms of behavioral therapy or surgical intervention” or some less invasive “form of psychoanalysis or psychotherapy” (895). Gretchen is depicted as an asexual woman, or a woman that suffers from “arrested development.” Lacking tenderness and maternal love, and defying heterosexual relations with her husband, she resorts to pseudo-homosexual relations with Martha, hoping to attain warmth and attention. Martha resorts to all sorts of violence: verbal emotional and financial, which is perfectly in line with several recent studies that examined violence among lesbians.⁶ Furthermore, if for Gretchen, Margaret is the token of Martha’s and Gretchen’s love, for Martha, Margaret is a nuisance that disturbs full domination of her lover.

Gender-specific identities

In their discussion of homosexual family, Frost and Eliason refer to “fusion,” a concept which is extensively referred to in psychotherapeutic and lesbian popular culture literatures. “Fusion” delineates the overly close bonds between lovers, often lacking boundaries in female same-sex couples (Frost and Eliason 65). Sometimes, such merging may be beneficial, as it protects the lesbian couple from the criticism and threats of the outside world, but often, like in Martha’s and Gretchen’s case, Martha’s treatment of Gretchen becomes obsessive and “the intense anxiety over any desire for separateness or autonomy within the

⁶ According to a 1997 study by Lisa K. Waldner-Haugrud et al., “lesbians were more likely to be classified as victims and perpetrators of violence than gay men [...] lesbians reported experiencing a greater number of different victimization and perpetration tactics than gay men” (173). Studies by Robert J. Milletich et al., Lewis et al., and Walters et al. have shown that partner violence perpetration among same-sex couples occurs at rates that are equal to or higher than perpetration among opposite-sex couples. West found that approximately 30–40% of lesbian women have been involved in at least one, if not more, physically abusive relationships.

relationship” (Krestan and Bepko 277) causes Gretchen to lose her sense of individuality. If at the beginning of the relationship, Gretchen feels that her ten-year struggle to regain Martha’s love and approval bring about a sense of euphoria and victory, Martha’s hostility toward Margaret and her restrictive and domineering behavior cause Gretchen to experience a loss of her former sense of self. Moreover, given the controversy surrounding the legitimacy of lesbianism in the fifties,⁷ and the fear of losing custody of her child, Gretchen naively believes that she can go back to her life with Howard. Howard continues to support Gretchen financially and takes care of Margaret but is unready to take the former back.

Gretchen’s anxiety shows how gender-specific identities are still relevant in society and how the latter oppresses those who try to go against social norms. Gretchen is striving for autonomous self-definition beyond her domestic duties. In this way she demonstrates a lasting persistence of reductionist patriarchal view of women’s roles and shows how deeply women have internalized them. She tries to have power over her own wishes while not letting herself be limited by patriarchal impositions. In this way, she challenges the self-sacrificial belief that women should put the needs of others over their own and focus on caring and supporting roles, not only in relation to their partners and children. Unlike Jean, whose whole life revolves around caring for her mother, Gretchen challenges the accepted social roles by refusing to sacrifice her own dreams. Ironically, resisting patriarchy does not bring about freedom. Quite contrary, Gretchen autonomy is jeopardized not by a male partner, but by her female lover.

Unexpectedly, Martha who professes seemingly advanced ideas regarding female advancement and independence, in practice acts according to notions often associated with patriarchal culture and “male” values, such as violence, aggression, and repression. Her treatment of Margaret

⁷ Male homosexuality was classified by APA’s *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* as a mental illness until 1973 when it was replaced with the diagnosis of “sexual orientation disturbance.” Although female homosexuality was not criminalized in England, it was still, like male homosexuality, officially regarded as a mental disorder or a “sexual deviation.” Many lesbian women were subjected to conversion treatments. According to Carr and Spandler, “various mental health-related disciplines in England were involved in the treatment of same-sex attracted women, whether to change, or accept and adjust to, their sexual orientation” (289). Moreover, several novels depicting sexual relations between lesbians were banned; for example, when Marguerite Antonia Radclyffe Hall’s novel *Well of Loneliness* (1928) was republished in 1949, it was prosecuted under the *Obscene Publications Act* for lesbian content.

also goes against the utopian vision⁸ of many lesbians, especially those belonging to the separatist current. According to Greta Rensenbrink, “the promise of parthenogenesis that it could affirm and make possible women’s culture and women’s community was in some sense fulfilled” (Rensenbrink 316). Lesbian feminists, cultural feminists, and lesbian separatists were highly excited about the possibility of parthenogenesis which could allow woman-only conception, hence leading to establishing separatist women’s communities. Sue Rosser asserts that “lesbian separatism, often seen as an offshoot of radical feminism, would suggest that separation from men is necessary in a patriarchal society for females to understand their experiences and explore the potentials of science and the impacts of reproductive technologies” (Rosser 10). Interestingly, Martha neither sees Margaret as a token of her and Gretchen’s love-affair, nor she envisions a happy feminist household, where two lesbian lovers raise a child. Chambers, building on a factual story of a woman’s attempt to validate parthenogenesis in the nineteen-fifties, constructs her protagonist, Gretchen, through a modern outlook, that of a third or fourth-wave feminist. Gretchen does not hesitate to use, or one might say exploit, science (parthenogenesis) to prove her case.

Moreover, Gretchen’s attempt at creating a promising relationship, based on trustworthiness, dependability and faith within a lesbian context is a postmodernist notion which is strange to the governing social mood in the fifties. Unfortunately, Gretchen’s struggle to attain happiness and appreciation is doomed to fail since the roots of Gretchen’s and Martha’s relationships are still deeply grounded in patriarchal system both are products of. Gretchen is unready to lead a self-sufficient and independent life and needs either Howard or Martha to support her both emotionally and financially. Tragically, Martha’s resistance of patriarchy and authoritarian parental attitudes leads her to embrace the same stance that she rebels against—power, verbal and economic oppression and alienation of Gretchen from her daughter and friends. C. Maria in her essay “Separatism is Not a Luxury” claims that:

⁸ In many fertility utopias like Charlotte Perkins Gilman’s *Herland* (1915) or Mary E. Bradley Lane’s *Mizora* (1890), parthenogenesis is used as a means of exploring the politics of body autonomy. For Gilman, parthenogenesis allows women to exercise their independence and capabilities as women, and serves as a metaphor for birth control that permits the author to advocate a woman’s right to family limitation. For Bradley Lane, parthenogenesis serves as a method of in-vitro fertilization that allows the author to explore the exciting potential of reproducing without a man. Neither author takes parthenogenesis at face value or as a scientific reality; rather, they employ it as a plot device to make their arguments for body autonomy and eugenics.

The Lesbian Separatist has chosen to defy men, to hate men, in order to be for women and for our freedom to be our Selves. The price to maintain our integrity is often poverty, violence, degradation, and the denial of basic necessities. Despite the poverty suffered and the obstacles placed in front of us, we know we are right. And because of the joy and freedom we radiate, our enemies know we are right. (Maria, 16–17)

Such an approach may permit female patriarchy against other women. Martha’s hostility toward men and her defiance of society results in poverty, violence, and victimization of her lover. The gloomy and repressive nineteen-fifty setting plays an important role in the novel. London is described as being often noisy, grim, and filthy with its “shuddering bulk of buses and taxis panting out clouds of diesel” (Chambers, *Small* 338–339). The shabby Luna Street in Chelsea, where Martha and Gretchen live, is plagued by rats, and filled with garbage. The description of Martha’s violent neighbor who terrorizes his wife and threatens the whole neighborhood adds to the dismal depiction of her filthy apartment and her own aggressive behavior. The oppressive environment serves as a reflective image of the restrictive social climate that is unable to accept nonstandard behaviors, such as having children outside of wedlock (in Jane’s case) or lesbianism (in Martha’s and Gretchen’s) case. Society’s and media’s interest in Gretchen’s alleged parthenogenesis is not driven by empathy; it is the sensation or “deviation” from the norm that entices curiosity. Such a disconcerting setting cannot allow the fulfillment of one’s dreams or the flourishing of loving rapports.

WORKS CITED

- VandenBos, Gary R., and American Psychological Association. *APA Dictionary of Psychology*. 1st ed. Washington, DC: American Psychological Association, 2007.
- Balfour-Lynn, Stanley. “Parthenogenesis in Human Beings.” *The Lancet* 270.6931 (1956): 1071–1072.
- Blair, J.C. “Parthenogenesis.” *The Lancet* 268.6935 (1956): 203–203.
- Beaumont, Cairiona. “What Do Women Want? Housewives’ Associations, Activism and Changing Representations of Women in the 1950s.” *Women’s History Review* 26.1 (2017): 147–162.
- Bingham, Adrian. *Family Newspapers: Sex, Private Life, and the British Popular Press 1918–78*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Buckle, Sebastian. *The Way Out: A History of Homosexuality in Modern Britain*. London: Bloomsbury Publishing, 2015.
- Bloch, Iwan. *Sexual Life in Our Time*. London: Rebman, 1909.

- Breiding, Matthew J. et al. "Prevalence and Characteristics of Sexual Violence, Stalking, and Intimate Partner Violence Victimization—National Intimate Partner and Sexual Violence Survey, United States, 2011." *MMWR. Surveillance summaries* 63.8 (2014): 1–18.
- Breuer, Joseph, and Sigmund Freud. *Studies on Hysteria*. London: Penguin Books, 1974.
- Carr, Sarah, and Helen Spandler. "Hidden from History? A Brief Modern History of the Psychiatric 'Treatment' of Lesbian and Bisexual Women in England." *The Lancet Psychiatry* 6.4 (2019): 289–290.
- Chambers, Clare. "Virgin Birth? Inconceivable, Surely ... The Story That Shocked 1950s Britain." *The Daily Mail*. 26 July 2020.
- Chambers, Clare. *Small Pleasures*. London: Weidenfeld & Nicolson Ltd., 2020.
- Frost, David M., and Michele J. Eliason. "Challenging the Assumption of Fusion in Female Same-Sex Relationships." *Psychology of Women Quarterly* 38.1 (2014): 65–74.
- Gorer, Peter Alfred. "Parthenogenesis in Human Beings." *The Lancet* 268.6933 (1956): 100.
- Hirschfeld, Magnus. *Sexual Anomalies and Perversions: Physical and Psychological Development, Diagnosis and Treatment*. London: Encyclopedic Press, 1952.
- Jennings, Rebecca. "'The Most Uninhibited Party They'd Ever Been to': The Postwar Encounter between Psychiatry and the British Lesbian, 1945–1971." *The Journal of British Studies* 47.4 (2008): 883–904.
- Johnson, Sarah. "Small Pleasures." *The Booklist* 118.1 (2021): 44.
- Krestan, Jo-Ann, and Claudia S. Bepko. "The Problem of Fusion in Lesbian Relationships." *Family Process* 19 (1980): 277–289.
- Lewis, Robin J., Robert J. Milletich, Michelle L. Kelley, and Alex Woody. "Minority Stress, Substance Use, and Intimate Partner Violence Among Sexual Minority Women." *Aggression and Violent Behavior* 17 (2012): 247–256.
- Maria, C. "Separatism is Not a Luxury." *Lesbian Ethics* 4.1 (1990): 1–21.
- MacMahon, Kathleen. "Messy Truths of Women's Lives: Book Reviews. The Miraculous Mingles Brilliantly with the Everyday in Clare Chambers's Perfectly Pitched Tale of a Virgin Birth in Post-war UK." *The Irish Times* 11 July 2020, p. 1.
- "Medicine: Parthenogenesis?" *The Time*, 28 November 1955.
- Milletich, Robert J., Leslie A. Gumienny, Michelle L. Kelley, and Gabrielle M. D'Lima. "Predictors of Women's Same-Sex Partner Violence Perpetration." *Journal of Family Violence* 29.6 (2014): 653–664.
- Nicholas, J. W., and Helen Spurway. "Parthenogenesis in Human Beings." *The Lancet*, 268.6932 (1956): 47–48.
- Nicholas, J. W., and Stanley Balfour-Lynn. "Parthenogenesis in Human Beings." *The Lancet* 268.6934 (1956): 147–148.
- Platt, Robert, and Fred Stratton, "Ovarian Agenesis with Male Skin Sex: Evidence Against Parthenogenesis." *The Lancet* 268.6934 (1956): 120–121.
- Rensenbrink, Greta. "Parthenogenesis and Lesbian Separatism: Regenerating Women's Community through Virgin Birth in the United States in the 1970s and 1980s." *Journal of the History of Sexuality* 19.2 (2010): 288–316.
- Rosser, Sue V. "The Next Millennium Is Now Here: Women's Studies Perspectives on Biotechnics and Reproductive Technologies." *Transformations* 8.1 (1997): 1–27.
- Schwander, Tanja. "Parthenogenesis." *Oxford Bibliographies in Evolutionary Biology*. Oxford Bibliographies. 2014. The web.
- Spencer, Stephanie. "Women's Dilemmas in Postwar Britain: Career Stories for Adolescent Girls in the 1950s." *History of Education* 29.4 (2000): 329–342.

- Waldner-Haugrud, Lisa K., Linda Vaden-Gratch and Brian Magruder. “Victimization and Perpetration Rates of Violence in Gay and Lesbian Relationships: Gender Issues Explored.” *Violence and Victims* 12.2 (1997): 173–184.
- Warth, Douglas. “Evil Men.” *The Sunday Pictorial*. 25 May 1952, p. 6.
- West, Carolyn M. “Lesbian Intimate Partner Violence: Prevalence and Dynamics.” *Journal of Lesbian Studies* 6.1 (2002): 121–127.
- Whiting, Audrey. “Virgin Births—Doctors Now Say—It Doesn’t Always Need a Man to Make a Baby.” *The Sunday Pictorial*. 6 November 1955, p. 1.

Partogeneza (»Deviško rojstvo«): Ženska, ki zaman išče priznanje

Ključne besede: angleška književnost / Chambers, Clare / spolne študije / partenogeneza / lezbištvo / konservativizem / senzacionalistično novinarstvo

Prispevek pokaže, kako sodobna britanska pisateljica Clare Chambers v svojem romanu *Small Pleasures* (2020) za prikaz zgodovinskih dogodkov v letih 1955–1956 uporablja pojme feminizma četrtega vala, namreč resnični poskus dokazovanja partenogeneze (»deviškega rojstva«) z znanstvenimi metodami. Takšna analiza odraža pomembne družbene in kulturne spremembe zadnjih šestdesetih let na področju reproduktivnih pravic in avtonomije žensk, telesne podobe in lezbičnosti. Prispevek razkriva, da so se v nasprotju s konservativno povojno britansko družbo, ki je bila represivna do lezbištva in nenaklonjena zamisli o spočetju s partenogenezo – ta je bila razumljena kot odstopanje od ustaljenih norm –, sodobni prikazi teh tem temeljito spremenili. V prispevku še pokažemo, kako Chambers nakazuje mnogo sodobnejši, za lezbično skupnosti značilen pogled na partenogenezo, zlasti med pripadnicami lezbičnega separatizma. To stališče zaznamujejo tako utopične kot distopične ideje. Za zaključek opišemo vlogo senzacionalističnega/tabloidnega novinarstva pri vplivanju na javno mnenje in posledično pri oblikovanju družbenih in kulturnih konstruktov.

1. 01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

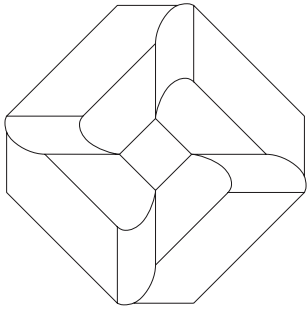
UDK 821.111.09Chambers C.

176.1:591.162

305-055.2

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v46.i2.10>

Recenzija / *Review*



O teoriji pripovedi

Alojzija Zupan Sosič: *A Theory of Narrative*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2022. 285 str.

Janja Vollmaier Lubej

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160, 2000 Maribor
Srednja lesarska in gozdarska šola, Lesarska ulica 2, 2000 Maribor
janja.v@windowslive.com

Avtorica monografije *A Theory of Narrative* Alojzija Zupan Sosič je profesorica slovenske književnosti na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Ukvarja se s sodobnim slovenskim romanom, slovensko ljubezensko poezijo, teorijo spolov in spolne identitete, teorijo pripovednega besedila in pripovednih žanrov. Je avtorica več slovenskih znanstvenih monografij, med katerimi ima posebno mesto *Teorija pripovedi* (2017), teoretično delo s koncepti za analizo in interpretacijo pripovedi. Monografija je bila opažena tako v domačem znanstvenem prostoru – o čemer pričajo recenzije (Borovnik, Pavlič, Vollmaier Lubej) in stalna citiranost *Teorije pripovedi* – kot tudi v tujini. Slednje dokazujejo trije prevodi monografije, sprva v hrvaščino (2021, 2022), nato še v angleščino (2022). Uveljavljena raziskovalka na področju slovenske književnosti Alojzija Zupan Sosič je svojo monografijo *Teorija pripovedi* za angleško izdajo posodobila, prenovila, zgoštila in z nekaj novimi primeri tudi prilagodila tujemu bralcu.

Znanstvena monografija je sestavljena iz več delov, ti pa se delijo na poglavja in podpoglavja. Osrednja izhodišča pričujoče monografije so tako Klasične in postklasične teorije pripovedi, Ubeseditveni načini: pripovedovanje, opisovanje in posredovanje govora, Literarnost in trivialnost ter Pripovedne prvine: zgodba in pripoved, začetki in konci pripovedi, fokalizacija, literarna oseba, literarno dogajanje, literarna čas in prostor. Pri preučevanju je avtorica upoštevala interpretativno-analitično, primerjalno metodo, pristope (post)strukturalizma, dekonstrukcije, literarne semiotike, feministične naratologije, kognitivne, kulturne in retorične teorije pripovedi ter še mnoge druge, vse naštetu pa dokazuje avtoričino večperspektivno, poglobljeno in celostno ter celovito obravnavanje pripovedi.

Dobrodošla je povezava teoretičnih izhodišč, ki jih vključuje v svojo monografijo, in sicer so to vodilni in osrednji slovenski, angleški, ameriški, nemški, hrvaški, srbski literarni teoretiki ter literarni zgodovinarji, z analizami in interpretacijami literarnih del avtorjev slovenske in svetovne

književnosti, kakršni so na primer I. Cankar, B. Bojetu, V. Zupan, M. Krese, V. Woolf, J. Saramago, G. Grass, W. Gombrowicz, U. Eco, F. M. Dostojevski, Mariama Ba, V. S. Naipaul itd. Avtorica v monografiji ponuja izvirnost, na primer novo terminologijo (namesto termina detekcijska naracija predlaga razkrinkovalno pripoved), med vrste pripovedovalca uvaja tri nove kategorije (poročevalec, razlagalec, presojevalec), v podpoglavju Naratologija družbenih spolov pa se podrobneje ukvarja z naratologijo spolne identitete oziroma kvir (queer) teorijo, ki predstavlja pomemben doprinos za preučevanje književnosti oziroma drugih ved. Alojzija Zupan Sosič v uvodu osvetli področja raziskovanja, vlogo in položaj književnosti ter prikaže razvoj naratologije in teorije pripovedi. Prvo obširno poglavje z naslovom Klasična in postklasična teorija pripovedi se podrobneje posveti njunim temeljem, torej ruskemu formalizmu, strukturalizmu, poststrukturalizmu, kulturni naratologiji, kognitivni naratologiji, feministični naratologiji idr. Avtorica kronološko predstavi doprinos k razvoju razumevanja pripovedi, v zaključku tega dela pa sledi prispevek o raziskovanju teorije pripovedi na Slovenskem, s katero se je slovenska literarna znanost bolj sistematično začela ukvarjati v šestdesetih letih 20. stoletja. V drugem poglavju, poimenovanem Ubeseditveni načini, je predstavljeno pripovedovanje, opisovanje in posredovanje govora, v katerem avtorica poudari vlogo pripovedi za identiteto in povezavo pripovedi s človeškostjo (Brooks, Auster), nato še izpostavi pripovedovanje kot temeljni ubeseditveni način pripovedi. V nadaljevanju opiše različne elemente pripovedi, na primer mimetičnost, realističnost, esejizacijo, lirizacijo, kasneje pa se posveča govoru, razvoju refleksije govora, povezanosti govora z mišljenjem, dialogu, monologu, notranjemu monologu itd. V tretjem delu z naslovom Literarnost in trivialnost pripovedi Alojzija Zupan Sosič razpravlja o kriteriju za presojo literarnosti, zato predstavi določila znotrajbesedilne (razdiralno ustvarjalnost, univerzalnost, večpomenskost, avtoreferencialnost itd.) in zunajbesedilne (literarno pogodbo, literarno kompetenco, literarno intenco, literarno empatijo, literarno vrednotenje itd.) literarnosti, kajti vse naštetu ponuja odgovor na to, kaj je literarnost. Če avtorica izpostavlja in preučuje literarnost, potem sledi tudi trivialnost in njeni znotraj- ter zunajbesedilni elementi, s tem pa bralcu omogoča številna druga, nova izhodišča za interpretacijo literarnih del, kar dokazuje nesporno vrednost pričujoče monografije.

Četrti del *Teorije pripovedi* se ukvarja s pripovednimi prvinami. Omeniti velja razpravo o pripovedovalcu, saj upošteva novejšo, sodobnejšo delitev, namreč poimenovanje in definiranje zanesljivega in nezanesljivega pripovedovalca, obenem pa delitev na poročevalca, razlagalca, presojevalca. Tudi v tem delu avtorica teorijo poveže z literarnimi deli,

na primer z romanom *Ime mi je Damjan* slovenske pisateljice Suzane Tratnik. Zasledimo več poglobljenih razprav, ki jim slovenska literarna veda z nekaterimi izjemami ni posvečala veliko pozornosti, takšni področji sta na primer fokalizacija, literarna oseba. Zlasti k slednji avtorica pristopa zanimivo in inovativno, predvsem s prispevkom o ploščati in zaobljeni literarni osebi (Forster, Pfister, Fishelov). Alojzija Zupan Sosič se posveča vrzelim v literarnem delu, naslanjajoč se na teorijo Rimmon-Kenan in Iserja, nadalje pa še klasifikaciji novele, zgodbe in romana, razpravlja o stičnostih in prehodnostih med njimi, piše o potopisnem, kriminalnem in antiutopičnem romanu. Avtorica se ukvarja še z avtorjem in bralcem, in sicer ju obravnava s kronološke perspektive ter s poudarkom na sedanjosti. Tako izpostavi Eleno Ferrante, pisateljico, ki uspešno prikriva svojo identiteto. Pri poglavju o branju se avtorica mdr. ukvarja s pripovednimi čustvi, čustveno inteligenco, pripovedno empatijo, kar je dobrodošel prispevek za nadaljnje raziskovanje tega področja.

Monografija *Teorija pripovedi*, ki je bila sprva dostopna le slovenskemu bralcu, nato hrvaškemu in sedaj še angleškemu, je celostno, celovito in poglobljeno delo s področja pripovedi. Osrednja tuja in domača teoretična izhodišča je avtorica poglobila, jih upoštevala pri analizi in interpretaciji skrbno ter tehtno izbranih literarnih del in jih osvetlila v luči številnih, medsebojno prepletenih spoznanj. Monografija s svojo jasnostjo, natančnostjo ter preglednostjo predstavi teorijo pripovedi sistematično in natančno, pri čemer je treba izpostaviti avtoričino upoštevanje sodobne literarne teorije. Poudarja pomen pripovedovanja od preteklosti do sodobnosti, kar lahko beremo v Andrićevem govoru ob Nobelovi nagradi, ki ga avtorica uvodoma citira:

V tisočih vseh mogočih življenjskih okoliščinah, iz stoletja v stoletje, od starodavnih patriarhalnih pripovedovanj po kolibah, ob ognju, pa do del modernih pripovednikov, ki izhajajo v tem trenutku v velikih svetovnih središčih, se prede pripoved o človekovi usodi, ki jo ljudje brez konca in kraja pripovedujejo ljudem. (ix)

Znanstvena monografija Alojzije Zupan Sosič je zaradi vsega tega nepogrešljivo in celovito delo, ki bo tudi angleškemu bralcu omogočalo temeljit premislek o pripovedovanju ter v njem vzbudilo nadaljnje zanimanje za književnost.

1.19 Recenzija / Review

UDK 82.0-3

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v46.i2.11>

NAVODILA ZA AVTORJE

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

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

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

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

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

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

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

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

Citati v besedilu so označeni z dvojnimi narekovaji (» in «), citati v citatih pa z enojnimi (' in '); izpusti iz citatov in prilagoditve so označeni z oglatimi oklepaji. Daljši citati (štiri vrstice ali več) so izločeni v samostojne odstavke brez narekovajev; celoten citat je zamaknjen desno za 0,5 cm, njegova velikost je 10 pik (namesto 12), nad in pod njim pa je prazna vrstica. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata.

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

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

– članki v periodičnih publikacijah:

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

– monografije:

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

– zborniki:

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

– poglavja v zbornikih:

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

– članek v spletni reviji:

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

– knjiga v podatkovni bazi:

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

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

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

GUIDELINES FOR AUTHORS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

– Journal articles:

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

– Books:

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

– Edited volumes:

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

– Chapters in edited volumes:

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

– Articles in e-journals:

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

– Books in databases:

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

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

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

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

PKn (Ljubljana) 46.2 (2023)

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:*

Jernej Habjan, Marko Juvan, Alenka Koron, Dejan Kos, Vanesa Matajc, Darja Pavlič, Vid Snoj, Alen Širca

Uredniški svet *Advisory Board:*

Ziva Ben-Porat (Tel Aviv), Vladimir Biti (Dunaj/Wien), Lucia Boldrini, Zoran Milutinović, Katia Pizzi, Galin Tihanov (London), Janko Kos, Aleksander Skaza, Jola Škulj, 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, Slovenija.

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

Stavek in prelom *Typesetting:* Alenka Maček

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

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

Agencija za raziskovalno dejavnost RS.

Oddano v tisk 10. julija 2023 *Sent to print on 10 July 2023.*

