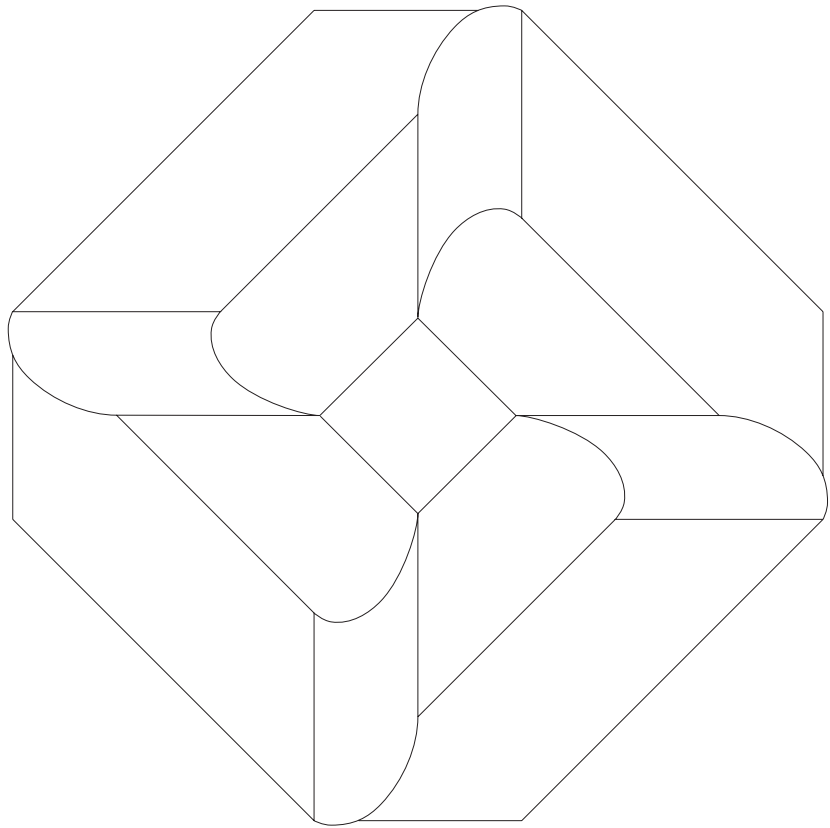




# *Primerjalna književnost*

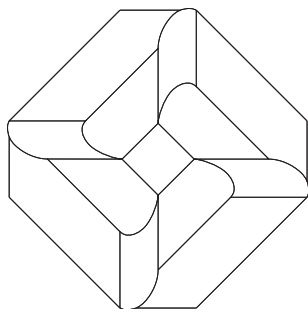


Primerjalna književnost, letnik 32, št. 1, Ljubljana, junij 2009, UDK 82091(05)





## Razprave



# Postmodernistični prerok Viktor Pelevin: O tem, kako postsovjetski pisatelj išče resnico

Miha Javornik

Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana  
miha.javornik1@guest.arnes.si

*V članku predstavljamo ustvarjalno pot enega najpomembnejših ruskih pisateljev sedanjega časa, Viktorja Pelevina. V njem opozorimo, da nastajajo njegova dela v prepletu dveh smeri ruske kulture, ki sta se razvili po razpadu Sovjetske zveze – postmodernistične in (neo)realistične. Postmodernistični postopki so pri Pelevinu le način, s katerim uči ruskega bralca, kako naj preseže kaos in spozna, kako se kaže realnost.*

Ključne besede: ruska književnost / postmodernizem / neorealizem / Pelevin, Viktor

Viktor Pelevin je danes eden najbolj branih ruskih pisateljev srednje generacije v Rusiji. Njegovo ime se pojavlja v vseh pomembnejših literarnozgodovinskih pregledih. Novejši je pregled, bolj so si proučevalci edini v spoznanju, da se bo Pelevin vpisal v klasiko ruske kulture kot mejnik v razvoju literarno-umetniškega izraza na prelomu tisočletij.<sup>1</sup>

Iz povedanega se že kar sami napovedujeta vprašanji, ki sta vodilo razpravi: zakaj je Pelevinova ustvarjalnost tako zanimiva, da jo bere staro in mlado, zakaj je tako pomembna, da Pelevinova dela literarni zgodovinarji že zdaj uvrščajo v antologijo ruske literature?

Pri iskanju odgovorov na ti vprašanji smo v zadregi. V razpravi se namreč ni mogoče podrobno ukvarjati z vsemi Pelevinovimi deli, poleg tega pa so le nekateri teksti prevedeni v slovenščino in podrobne analize bi slovenskega bralca dolgočasile. Potrebno je bilo torej narediti kompromis in predstaviti le tista dela, ki so bistvena za razumevanje idejno-strukturnih značilnosti Pelevinove proze.<sup>2</sup>

Ruske literarne zgodovine Pelevina prištevajo k postmodernizmu. Če si izposodimo posplošujoče oznake postmodernistične pisave od post-strukturalističnih teoretikov (Derridaja, Baudrillarda, Hassana, Deleuza/Guattarija idr.), bi Pelevinovo ustvarjalnost brez težav opredelili kot igro označevalcev, intertekstualno preigravanje, kjer se svet kaže kot niz med sabo prepletenih tekstov. Na prvi pogled se zdi, da je za njegovo prozo

značilna rizomatska struktura, kjer se pomen oblikuje v naključnih sopostavitvah literarnih prvin in vrednostnih kategorij. Pelevin dekonstruira ustaljene predstave, nastalo 'drsenje označevalcev' pa vodi k razmišljanju o odnosu med realnostjo in simulakrom.<sup>3</sup>

Ruski literarni zgodovinarji so pri opredelitvah Pelevinove ustvarjalnosti bolj določni. V. Kuricin pravi, da so za Pelevina značilne lahkotne teme v stilu *love story* ali detektivskega romana. Z njimi pisatelj pritegne v igro bralca, nato vzpostavi v pripovedi predstavo o dvojni realnosti in ponudi različne možnosti za razlago dogajanja. Lik živi v vsakdanjosti in v namišljenem (virtualnem) svetu, bralec pa ne ve več, kaj je prava realnost. Zdi se, da je 'prava' interpretacija odvisna od tega, koliko je bralec razgledan po kulturi in zgodovini. Če zna povezovati kulturna dejstva, se mu bo v prepletu razkrilo sporočilo. Za Pelevina je torej značilna postmodernistična predstava o svetu kot tekstu. (Курицын, *Русский* 174–175). I. Skoropanova označi Pelevinovo literaturo za dekonstrukcijo sovjetske kulture, dekonstrukcija pa po njenem mnenju vodi v raznovrstne simulakre, ki utrjujejo prepričanje, da smo priča »koncu časa« in »koncu zgodovine«. (Скоропанова, *Русская* 435). M. Lipovecki ugotavlja, da se Pelevin v svojih delih nenehno sprašuje, kakšen je odnos med realnostjo in simulakrom. Pri tem se ne posveča toliko razmišljanju o tem, kako se realnost spreminja v simulaker, temveč ga zanima, kako se iz simulakra rodi realnost. (Липовецкий, *Русский* 63).

Če povežemo zgoraj navedena opažanja vodilnih literarnih zgodovinarjev ruskega postmodernizma, vidimo, da Pelevin pravzaprav nadaljuje s tradicijo nonkonformističnega izraza iz 70. in 80. let. Naloga, ki si jo zastavi Pelevin, je namreč blizu soc-artističnemu konceptu: z vedno novimi preigravanji in kontekstualnimi sopostavljanji je treba razgaliti mehanizem, na katerem temelji sovjetska predstava o stvarnosti, in razkrinkati sovjetski sistem kot simulaker, ki se skuša vedno znova vzpostaviti kot prava realnost.<sup>4</sup>

Pomembno je izpostaviti, da je bila zgoraj omenjena dekonstrukcija osrednje vodilo t. i. neoliberalne smeri v ruski kulturi, ki jo je v danes že prelomnem letu 1991 orisal s člankom »Zadušnica za rusko literaturo« eden od teoretikov ruskega konceptualizma Viktor Jerofejev, tudi sam pisatelj, ki velja za pomembnega predstavnika ruskega (shizoanalitičnega) postmodernizma.<sup>4</sup> Pelevinova ustvarjalnost se je napajala iz te neoliberalne smeri – iz konceptualizma, ki se je razvil v postmodernizem.

Med sodobnimi literarnimi zgodovinami izstopata dve oznaki, ki relativizirata predstavo o Pelevinu kot postmodernističnem pisatelju. Olga Bogdanova pravi: »Če imajo postmodernisti v govoru o rušenju zunanjega sveta v mislih tudi razpad notranjosti, pa Pelevin ne zanika pozitivnega v človeku ter išče možnosti za osmislitev subjekta znotraj njegove duševno-

sti.« (Богданова, *Постмодернизм* 301).<sup>6</sup> Aleksander Genis, danes starosta ruskega nonkonformizma, primerja Pelevina z drugim pomembnim konceptualistom Vladimirjem Sorokinom: »Pelevin ne ruši, temveč gradi. Za to uporabi iste okruške, razvaline sovjetskega mita kot Sorokin, vendar iz njih sestavi zgodbo, konceptualno konstrukcijo. /.../ Pelevinova proza so stvarne sanje, sanje jasnovidca. Če so pri Sorokinu sanje nerazumljive, so pri Pelevinu nerazumljene.« (Генис, »Иван Петрович«).

Razmišljanje Bogdanove in Genisa je važno, ko umeščamo Pelevinovo ustvarjalnost v kontekst sodobne ruske kulture. Literarna zgodovinarja namreč posredno opozarjata, da je pri njem postmodernistična igra le sredstvo, s katerim naj bi človek iz nastalega dekonstrukcijskega kaosa ponovno našel resnico.

Če se z mnenjem strinjamo, se Pelevin pokaže v novi luči. Čeprav velja za postmodernista, se v resnici kaj dosti ne razlikuje od vrste ruskih umetnikov, ki so v zgodovini iskali odgovor na večna vprašanja. Ko s te perspektive prebiramo njegova dela, prepoznamo v njih značilnost ruske kulture nasploh – literatura ima nalogo, da nekaj uči. Zaradi Pelevinove didaktičnosti, ki ponekod meji celo na pridigo, ga publicist Sergej Kornev primerja kar s klasičnim ruskim pisateljem-ideologom, ki piše v duhu kakega Černiševskega ali Tolstoja:

Pelevin /.../ v resnici po idejni in vsebinski plati ni noben postmodernist, temveč čisto pravi ruski klasičen pisatelj-ideolog, ki mu uspeva na zvit način ustvariti literaturo, od katere se bralec ne more odtrgati, pri tem pa sam ostaja ideolog, tj. zavzet pridigar in družbeni oz. religiozni moralist. In ne ideolog kar tako, temveč vsiljiv, nerazsvetljen ideolog, ki skuša z vsako svojo vrstico na odkrit in nepopustljiv način vtepti v glavo eno in isto moralno-metafizično teorijo. (Корнев, »Столкновение«).

Očitki Korneva o moraliziranju vodijo v tehtnejši razmislek o funkciji postmodernističnih kategorij v Pelevinovi ustvarjalnosti. Na prvi pogled je sicer čudno, a zdi se, da je Pelevin v svoji tendencioznosti, predstavljeni s postmodernistično strategijo, blizu tradicionalni, (neo)realistični struji v ruski kulturi, ki jo uteleša A. Solženicin, sicer tako kot soc-artisti tudi sam dosleden kritik sovjetskega totalitarizma.<sup>7</sup> Povzemimo temeljne misli iz Solženicinovega programskega članka »Kako naj uredimo Rusijo?« (»Как нам обустроить Россию«), ki pomagajo osvetliti Pelevinovo prozo z drugačne perspektive.<sup>8</sup> V omenjenem članku je Nobelov nagrajenec odkrito pozval k prenovi Rusije v imenu njene bogate (pravoslavne) tradicije. V retorično-patetičnem slogu, ki govori o lastni emocionalni prizadetosti, se zavzame za oživitev slovanofilske ideje o močni državi, ki temelji na pravoslavju in 'sobornosti'.<sup>9</sup> To vračanje h koreninam oživlja pomen, kot ga je imela v ruski kulturi beseda kot nosilka Resnice. Oživiti vrednost besede

pomeni pot k ozdravljenju pohabljenega ruskega duha in duše. Pridigarski toni, ki zvenijo iz članka in se spletajo v Solženicinovem leposlovju v umetniško celoto, govorijo o krčevitem poskusu, da bi literatura – kot že tolikokrat v ruski zgodovini – naučila ruskega človeka, kaj je prava vrednota in kako naj se na poti do nje duhovno očisti. V tem procesu bo ponovno oživila predstava o mesijanski vlogi 'velike' Rusije, nosilca Besede pa utrdila v očeh ruskega človeka kot preroka, ki nosi končno spoznanje.

Zdi se, da je prav ideja o čiščenju kulture, ki bo posledično pripeljala do nove resnice, tista, ki povezuje Pelevina s Solženicinom.

Iz povedanega izluščimo prvo hipotezo: v ustvarjalnosti Pelevina se vidi preplet osrednjih razvojnih smeri v ruski kulturi zadnjih petnajstih let: (neo)realistične in postmodernistične. Bodimo bolj natančni. Lahkotna, »popiš« zgodba, ki jo avtor zaprede s postmodernističnimi postopki v intertekstualno igro, je vaba, s katero avtor pritegne bralca v razmislek o lastni duhovnosti. Pelevin korak za korak razgali mehanizem, ki je še nedavno tega izgrajeval to duhovnost, ga prikaže kot simulaker in ponudi v spretno zgrajenih stavekih nov poduk kot pot k preobrazbi. Pelevin je postmodernist le navzven, v resnici je klasičen ruski pisatelj-ideolog, ki rad moralizira. Če se po eni strani približuje nonkonformističnemu imperativu, da je potrebno za vsako ceno omajati vero v simulakre, po drugi oznanja v pridigarskem duhu Solženicina védenje o tem, kar naj bi bila prava resnica.

Zapišimo še eno predpostavko, ki bo vodilo razmišljanju: v Pelevinovi ustvarjalnosti se pojavlja kot strukturno ogrodje pripovedi razmerje učitelj – učenec. To pisatelju omogoči, da razvije vnaprej zamišljen koncept. Učenec, ki živi v dveh realnostih, se na poti k duhovni preobrazbi srečuje z nalogami, ki mu jih zastavljajo dobri in zli učitelji. Te naloge so iz zgodovine, (pop)kulture, filozofije, mitologije, literature ..., poraja pa jih temeljno vprašanje: kaj sploh je realno? Globlje v medbesedilne navezave učenec prodre, bližje je učiteljevemu védenju. Shema se ponavlja v vseh pomembnih Pelevinovih delih in to dejstvo opozarja, da imamo vseskozi opraviti z istim ogrodjem in različnimi variacijami iste ideje. Kot da bi Pelevin ves čas pisal le eno samo delo.

## Učenec se zaveda, da je sovjetska realnost simulaker

Viktor Pelevin (1962) je po izobrazbi elektroinženir, ki se je tik pred zagovorom disertacije o elektroprevodnosti pri trolejbusih odločil spreminiti življenjsko pot. Ob koncu osemdesetih let se je vpisal na Inštitut za literaturo. Kmalu je postal eden od urednikov inštitutskega časopisa *Mit* in sodelavec revije *Znanost in religija*. Od tu naprej igrajo mitologija, znanost in religija osrednjo vlogo v njegovem življenju in ustvarjanju. V učnih

letih na inštitutu začne sistematično proučevati budistično filozofijo ter izda izbrana dela južnoameriškega literata Carlosa Castanede, zagovornika šamanizma, spiritualista, maga, ki Pelevina uči, kako porušiti mehanizem, s katerim človek po avtomatizmu sprejema svet in odnose v njem. Redki so Pelevinovi teksti, kjer ne bi našli budističnih idej in šamanističnih oz. 'castanedovskih' predstav. Nenazadnje: Pelevin je Castanedo proglasil za najboljšega pisatelja. (Богданова, *Постмодернизм* 373).

V začetku devetdesetih let Pelevin izda zbirko povesti z naslovom *Modra svetilka* (*Синий фонарь*), v kateri se že napovedujejo osrednje formalne in idejno-tematske značilnosti kasnejšega ustvarjanja.<sup>10</sup> Zanimivo je, da v povestih ni videti tiste družbene angažiranosti, s katero so si nonkonformisti in (neo)realisti tako krčevito prizadevali zrušiti sovjetski mit o idealni državi. Pelevinovi teksti so sicer resda vpeti v sovjetsko predstavo o svetu, a veliko pomembnejša od aktualističnih tem so razmišljanja o večnih vprašanjih: o smislu in resnici bivanja. V »Modri svetilki« gre za razmišljanje o tem, kaj pomeni biti živ in kaj mrtev, v »Problemu volkodlaka v Srednji pasovni širini« nastaja dvom, ali je *homo sapiens* res najbolj razvita vrsta na zemlji (morda je to volkodlak?), v »Princu Gosplana« in »Devetih sanjah Vere Pavlovne« se zastavijo vprašanja, kaj je bilo najprej: duh ali materija? Ima zavest samo človek? Kje je prava realnost?...

Povestim v zbirki je skupna dvosvetnost: 'junak' je na meji med eno in drugo realnostjo. Dober primer prepleta je »Princ Gosplana«. Stilistično nezahtevna, a tematsko razgibana pripoved predstavi programerja A. Lapina, uslužbenca postsovjetske državne ustanove, ki se navdušuje nad nekdanj popularno računalniško igro Prince of Persia. Dlje ko jo igra, bolj postaja svet igre njegova prava realnost: Lapin preživi večino časa v njej, saj ga mami želja, da bi prišel do prelepe in skrivnostne princese. Zatopljen v virtualni svet računalnika se seznanja z drugimi igralci. Izkaže se, da so to njegovi sodelavci v državni instituciji, s katerimi v dejanskosti nikoli ni imel pravega stika. Vprašanje je na dlani: je pravo življenje v svetu virtualnega, je prava realnost za ekranom računalnika? Lapin se vse pogosteje sprašuje, kje je smisel življenja, in ugotavlja, da realnost ni odvisna od zunanjega – materialnega sveta, temveč da jo človek izgrajuje sam znotraj svoje duševnosti. Naša realnost je tisto, v kar verjamemo. Ta misel – blizu subjektivnemu idealizmu – postaja nekakšen modus Pelevinove ustvarjalnosti.

Pelevin naredi korak naprej s povestjo/romanom *Omon Ra* (*Омон Ра*, 1992), ko ugotavlja, da je resnica individuumu odvisna od kolektivnih predstav. V povesti imamo spet opraviti s preprosto zgodbo, v njej pa se navidezno in realno spleteta v homogeno celoto. Za razliko od prve zbirke novel je tu dogajanje postavljeno v sovjetski čas, ko si je partijski vrh na vse kriplje prizadeval, da bi zgradili raketo in prvi osvojili kozmos.

Pripoved govori o učni poti dveh mladeničev, ki želita postati astronauta. Struktura pripovedi spominja na sovjetske proizvodne romane iz dvajsetih in tridesetih let, s katerimi je sovjetska oblast vzgajala državljane v socrealističnem duhu. Pisatelj je imel jasno didaktično nalogo. Govoril je o komunističnem idealu ter se trudil vzbuditi v ljudeh željo, da bi ga dosegli. Pelevinova zgodba prikazuje pot, kako ga doseči. V povesti je globoko vdan sovjetskemu idealu oče Krivomazov,<sup>8</sup> ki da sinovoma kaj čudni imeni: eden dobi ime Omon (Oddelek milice za posebne zadeve), drugi Ovir (Oddelek viz in registracij).<sup>9</sup> Očetova želja, da bi Omon postal varuh sovjetskih pridobitev (torej: miličnik), se ne uresniči. Sin se odloči, da bo šel po poteh velikih mož Sovjetske zveze ter se udeleži letne šole, kjer učence vzgajajo v prave sovjetske junake. Za zgled jim je sloveči general, ki je na poti h končni zmagi ostal brez nog. To je pomembno, saj se mladci ne učijo le posnemati idej in navad, temveč morajo biti idealu podobni tudi navzven – vsem torej odrežejo noge. Omon je vzoren učenec in kmalu ga premestijo v oddelek za astronautiko pri KGB. Tam se pričnejo pospešeno pripravljati za polet na luno.<sup>10</sup> Graditelji (med njimi Omon) imajo jasen ukaz: po opravljeni nalogi se morajo ustreliti. Pripeti se naključje – pištola se zaskoči in ta napaka povzroči, da Omon pogleda prvič v življenju na svet drugače. Izkaže se, da je bila ideja o osvajanju vesolja prevara, polet pa spretno zrežirana predstava, filmska montaža, s katero je država vzbujala občudovanje in s tem utrjevala svojo moč. Učljivi gojenci z vero v ideal so bili le primerno usposobljeni 'vijaki' v mehanizmu države (gre za priljubljeno Stalinovo metaforo o vijaku in kladivu), naučeni, da sami končajo življenje, ko je naloga opravljena. Slika o nezmotljivosti države bi bila torej popolna, če se ne bi pripetil slučaj. Tehnična napaka pripelje do razpoke v sistemu, ki po domišljenem receptu 'izdeluje' ideološko preverjene kadre.

Prehod k novemu Omonovemu spoznanju je treba interpretirati kot destrukcijo sovjetskega mita, kot Pelevinovo razkrinkovanje mehanizma, po katerem je deloval sovjetski sistem. Če je tako, ni *Omon Ra* nič drugega kot eno od številnih soc-artističnih del, ki so degradirala pomen socrealističnih žanrov in jezika, s katerim se je izgrajevala sovjetska utopija. A pozoren je treba biti še na odstavek iz konca pripovedi. V njem se razkrije, da je mogoče vse skupaj obravnavati kot dogajanje v junakovi zavesti. Prvoosebna pripoved postaja ambivalentna oz. dvosvetna. Predstavo o poletu, kjer se Omonu zdi, da je Zemlja 'mali in zazmazan planet, ki dobessedno visi v rumeni praznini', zamenja spoznanje, da on sam v resnici leži v enem od hodnikov metrojske postaje Biblioteka Lenina. Na steni vidi »koledar z veliko sliko Zemlje« in na njem besede »Za mir v Vesolju«. (Pelevin, *Omon Ra* 151–152). Omon se tedaj dvigne iz vogala pod stopnicami, stopi odločno v prvi prihajajoči vlak in prešine ga misel, da se bo polet nadaljeval.

Predstavo o poletu, ki se je za zmerom vtisnil v spomin, je mogoče spet interpretirati na dva načina. Po eni strani je podoba primerljiva s poletom duše, kot ga je Omon poznal iz otroštva. Na tej poti je bil junak podoben božanstvu. V 9. poglavju izvemo, da je Omon imenoval 'junaka lastnih duševnih dogodivščin', o katerih je sanjaril pred spanjem, Amon Ra – torej kot staroegipčansko vrhovno božanstvo.<sup>11</sup> Junak se potemtako v trenutku, ko sprevidi ideološko manipulacijo in začne razmišljati z lastno glavo, spremeni iz abreviature Omon v vladarja-boga, ki vlada realnosti – se dvigne nad Zemljo, ki 'visi v rumenkasti praznini'. Med otroštvom in procesom, ki pripelje k osvobajanju od kolektivnih predstav, je zveza. Kot da je otroštvo čas, ko zavest še ni bila obremenjena z ideološkimi konstrukti ...

A predstava o poletu se veže tudi s sovjetskim modelom stvarnosti. Podobe o astronautih, ki osvajajo luno, ni mogoče zbrisati, saj se je kot ideja, s katero je sovjetska oblast vzgajala državljane, zapisala v kolektiven spomin oz. se spremenila v kolektivno nezavedno, ki v vsakem primeru zaznamuje posameznikovo sprejemanje stvarnosti.<sup>12</sup> Če polet po eni strani označuje pot k osvobajanju duše, govori po drugi o vpetosti človeka v simulaker. Realnost se v vsakem primeru kaže kot projekcija nekega videnja. Da je tako, slutimo že iz Omonovega razmišljanja v začetku povesti:

Vendar bi težko rekel, da sem vse to videl jaz (svet okrog Omona – op. p.): v zgodnjem otroštvu (in nemara tudi po smrti) se človek razvija in širi v vse smeri hkrati, zato lahko rečem, da ga še ni; osebnost se izoblikuje pozneje, ko človeka pritegne ena sama smer. /.../ »Se pravi,« sem razmišljal, »da je mogoče gledati iz samega sebe, kot da bi gledal iz letala, in da sploh ni pomembno, od kod gledaš, važno je, kaj pri tem vidiš.« (Pelevin, *Omon Ra* 3,9).<sup>13</sup>

Resničnost in predstava o njej sta sopostavljivi in v bistvu enakovredni. V kolikor sprejemamo, da nekaj dejansko obstaja, bo to tudi realno. Omenjeno stališče ni le izraz solipsizma, v njem se zrcali postmodernistična predstava o relativnosti resnic,<sup>14</sup> hkrati pa je blizu budističnemu naziranju, ki je Pelevina zaznamovalo že od prvih učnih let na Literarnem inštitutu: svet je tisto, kar občutim.

Iz gornjih ugotovitev razberemo, da idejno-filozofska problematika *Omon Ra* ni vpeta le v konkreten, sovjetski čas, temveč je metafizične narave. V pripovedi se zarisujejo odgovori na vprašanja iz prve zbirke novel *Modra svetilka*: junak se uči, da sta realnost in resnica odvisni od tega, kako subjekt sprejema svet in samega sebe, način sprejemanja pa pogojujejo kolektivne predstave, ki so jih izoblikovali vzgojni sistemi. Vsak sistem pomeni manipulacijo.

## Učenec se uči, kako se je mogoče izogniti mentalnim konstruktom

Postmodernistične predstave o svetu kot tekstu, o simulakru in o igri z različnimi predstavami o stvarnosti postajajo način, s katerim naj bi uza-vestili, kako delujejo manipulacijski mehanizmi. Pelevin uči, kako spoznati iluzornost predstav, ki so se v zgodovinskem spominu utrdile kot resnica. Štiri leta po nastanku *Omon Ra* se v romanu *Čapajev in Praznota* (*Чапаяев и Пустота*, 1996) začrta pot k osvoboditvi od vzorcev, ki determinirajo pogled na svet. To naj bi bila budistična ideja o praznoti.

V spremni besedi k slovenski izdaji romana je B. Kraševc zapisal, da je Pelevinu uspelo s *Čapajevim in Praznoto* »ustvariti z navidez preprostimi pripovednimi sredstvi metafizično globoko in učinkovito delo.« (Pelevin, *Čapajev* 320). Če je verjeti slovenskemu prevajalcu, smo spet priča že preizkušeni pisateljski strategiji: s privlačno in navidez preprosto grajeno zgodbo ustvariti kompleksno delo. V njem ima ponovno pomembno vlogo dvosvetnost, ki vzpostavi idejno večplastnost.

Pozornost vzbudi že naslov romana. Čapajev je bil vojskovodja iz časov ruske državljanske vojne, Praznota je priimek njegovega političnega komisarja Petra/Petke, hkrati pa napoveduje budistično idejo o praznoti. Pustolovščine, ki jih doživlja Petka na vojaških pohodih Čapajeva, izgrajujejo razmerje učitelj (Čapajev) – učenec (Petka). Vse kaže, da bomo imeli opraviti z modifikacijo proizvodnega romana.

Ključ k razkrivanju večplastnosti ponuja uvod k romanu, ki naj bi ga napisal Urgan D. Tulku VII, Predsednik Budistične fronte za Popolno in Dokončno Osvoboditev.<sup>18</sup> Njegove najpomembnejše misli so: 1) Urgan Tulku opozori, da imena pravega avtorja »zaradi številnih razlogov ne moremo navesti«; knjiga naj bi izšla pod imenom urednika. Izpustil naj bi tudi avtorjevo oznako, da gre za »poseben polet svobodne misli«; 2) zgodba je psihološki dnevnik, s katerim je avtor »hotel zabeležiti mehanične cikle zavesti, da bi se s tem dokončno rešil bolezni tako imenovanega notranjega življenja«; 3) pripoved je vezana na dogodke iz časov ruske državljanske vojne in govori o legendarnem poveljniku V. Čapajevu. Dnevnik v svoji resnicoljubnosti opozarja, da je eden najpopularnejših socrealističnih romanov D. Furmanova *Čapajev* ponaredek. Ta naj bi nastal kot poskus »dobro financiranih in izjemno aktivnih sil, ki si prizadevajo, da bi resnica o Čapajevu narodom Evrazije čim dalj ostala prikrita«; 4) urednik je predlagal za naslov 'psihološkega dnevnika' dve možnosti: *Vrt s Petkami, ki se cepijo* oz. *Črni kolač*, a predsednik budistične fronte se je odločil za *Čapajev in Praznota*. (Pelevin, *Čapajev* 7–9).

V štiri točke zajete misli Urguna Tulkuja so povzetek vnaprej predstavljenega koncepta. Podobno kot v *Omon Ra* gre tudi tu za dnevnik, s

katerim naj bi se učenec-junak (Peter Praznota) v 'poletu svobodne misli' osvobodil kolektivnih predstav o tem, kaj naj bi bila realnost. V Tulkujevih besedah se zrcali ideja evrazijskosti: zavest ruskega človeka je zaznamovana z mongolsko-tatarsko kulturo, ki jo je ruski človek zaradi tristoletne gospodarske in politične nadvlade Džingiskanovih potomcev ponotranjil, sovjetska ideologija pa je skušala to dejstvo izkoreniniti iz kolektivnega spomina.<sup>19</sup> Bolezen notranjega življenja, o kateri je govor v Tulkovih besedah, je ruska razklanost med zahod in vzhod, med Evropo in Azijo. Zdravilo zanjo je najti v budistični filozofiji, ki bo prinesla 'popolno in dokončno osvoboditev'.<sup>20</sup> Kot se izkaže kasneje v pripovedi, naj bi bil namreč V. Čapajev budistični učitelj, delovanje »dobro financiranih in izjemno aktivnih sil« pa je preprečilo, da bi spoznali njegovo veličino. Ljudstvo je Čapajeva sicer sprejelo za svojega in s tem ponotranjilo budistični nauk, a sovjetska ideologija je iz Čapajeva naredila sorealističnega junaka in tako ljudem vsilila drugačno predstavo o pomenu ruskega vojskovodje.

S pripovedjo o dogodkih v času državljanske vojne, ko naj bi Čapajev v resnici širil budistični nauk, nastaja dekonstrukcija mentalnih predstav, ki jih je o njem dobil sovjetski človek. V njegovi zavesti živi Vasilij Ivanovič Čapajev na dva načina. Je legendarni poveljnik Rdeče armade, ki je navdihnil sorealističnega romanopisca Dmitrija Furmanova (nekaj časa je bil Furmanov politkomisar pri Čapajevu), da je napisal roman o njem. Delo, ki je postalo vzorec za pripoved o 'junaku nove stvarnosti', so leta 1934 prenesli na celuloidni trak in film je doživel izjemen uspeh. Medtem ko je uradna doktrina še naprej razvijala mit o predanem revolucionarnem junaku, so se med ljudstvom pričenjale širiti predstave o hudomušno nabritem in ognjevitim poveljniku Čapajevu ter njegovem pribočniku Petki. Film o Čapajevu je botroval številnim anekdotam, te pa so v sodobnosti obudili v računalniških igricah. V njih sta osrednja lika dobivala vedno nove naloge, ki sta jih s pomočjo zavzetega igralca reševala.<sup>21</sup> Z izmišljijami dogodkov so nastajale simulacije zgodovinskih zapisov in omogočile, da se je mit o Čapajevu širil, njegov prvotni pomen pa se je vse bolj zamegljeval. Mit o Čapajevu je postal tržna niša.

Vse kaže, da se je tudi Pelevin lotil teme o Čapajevu na podoben način kot programerji računalniških igric: ustvaril je zanimivo, na anekdotah temelječo pripoved. V svojo igro je vključil odstavke iz Furmanovovega romana, zgodovinsko-kronikalne zapise o življenju Čapajeva, prvine anekdotičnosti iz ljudskih predstav in dogodke, o katerih so pripovedovale računalniške igre. Z intertekstualno igro je Pelevin ustvaril svojo dekonstrukcijo. Z njo prepričuje bralca, naj sprejme budistične ideje, ki jih v romanu Čapajev razkriva učencu Petki.<sup>22</sup>

Če se v nadaljevanju osredotočimo le na osrednjo idejo Čapajeva in *Praznote*, potem je to nedvomno budistična predstava o 'nikjer' oz. o praznoti, ki jo razlagajo budistični učitelji v romanu. Resnično občutje praznine/praznote naj bi namreč pomenilo osvobajanje od mentalnih konstrukcij, ki preprečujejo, da bi duša 'svobodno poletela'.<sup>23</sup> Praznota prav tako prinaša odgovor na vprašanja, ki si jih Pelevin zastavlja v zgodnji ustvarjalnosti: kako obstajajo Jaz in svet, kaj je realno, kako se rojeva zavest ... Avtor psihološkega dnevnika Peter Praznota pravi:

»Oprostite, nisem razumel,« sem rekel, ali se mora poraja iz moje vnete zavesti ali pa je sama zavest porojena iz more?»

»To je eno in isto,« je Čapajev odmahnil. »Vse te konstrukcije potrebuješ samo zato, da bi se za vselej znebil njih samih. Kjerkoli že se znajdeš, živi po zakonih sveta, v katerega si prišel, in te iste zakone uporabljal za to, da se jih odkrižaš.« (255)

»Ja,« sem rekel zamišljeno, »ravno včeraj sem o tem razmišljal, gospod baron (Jungern – op. p.). Vem, kaj pomeni 'nikjer'.«

»Potem pa razmislite še o naslednjem,« je rekel baron. »Tukaj sta, kot sem že govoril, obe stanji, ki se vam vsiljujeta – s Čapajevim in brez – enako iluzorni. Da bi se znašli v nikjer in se povzpeli na prestol brezmejnne svobode in sreče, zadostuje, da se znebite tistega edinega prostora, ki je še ostal, se pravi, tistega, kjer vidite mene in samega sebe. Prav to skušajo narediti moji varovanci. Ampak možnosti imajo malo in čez nekaj časa bodo morali ponoviti žalostni krog bivanja. Zakaj se torej vi ne bi znašli v 'nikjer' še zaživa? Zagotavljam vam, to je najboljše, kar lahko v življenju naredite. Najbrž imate radi metafore – to je pravzaprav isto, kot da bi zapustili umobolnico.« (212)

V odlomku se v duhu budističnega učenja sprva ponovi misel, da so mentalne konstrukcije naše zavesti posledica zakonov v svetu, kjer živimo. Če po eni strani zakoni vzpostavljajo zavest, jo po drugi omejujejo. Čeprav iz Baronovih ugotovitev razberemo, da je kaj malo možnosti, da bi se te determiniranosti rešili (»čez nekaj časa bodo morali ponoviti žalostni krog bivanja«), človek stremi, da bi se znebil tega »edinega prostora, ki je še ostak«. Osvoboditi se vseh možnih oblik iluzije pomeni preiti v 'nikjer', v *śūnyatā*, ki v budistični filozofiji označuje praznoto.

Na tem mestu je treba poudariti, da pojma praznote ne smemo postavljati v kontekst solipsističnih ali nihilističnih predstav. Maja Milčinski, specialistka za filozofije in religije Azije, namreč izrecno poudari, da so v budizmu

stvari in pojavi, takšni kot resnično so v svoji takšnosti (tathata) in praznini (sūnyata), nad nasprotovanji, ki vsa izhajajo iz mentalnih konstrukcij. Besede so samo prazni dogovori (konvencije), znaki, ki delujejo v določenem kontekstu. Človek pa teži za osvoboditvijo, ki pomeni tudi osvoboditev od miselnih konstruktov in na

njih slonečih iluzij. Jezik tako odkriva svojo iluzorno naravo in osvobaja človeka do te mere, da odkriva praznino. S tem pa pride tudi do razumevanja konvencionalne in prazne narave vsake izjave. Zato prave resnice ni nikdar moč spoznati na osnovi miselnih konstruktov, diskurzivnega mišljenja in konvencionalnih besednih izrazov, ki so seveda potrebni pri prenašanju resnice zato, da osvobodi človeka od zapletenosti v miselne konstrukcije. /.../ Teme brez-jazstva, praznine in brezsubstancialnosti tvorijo osnovo budistične filozofije jezika in budistične dialektične metode, ki zanika, da bi bilo kakršnokoli stališče absolutno konsistentno in resnično. Ne more namreč obstajati neko takšno stališče, ker so vsa stališča samo produkt misli. (Milčinski, *Kitajska in Japonska* 54–53)<sup>24</sup>

Gornji citat ne razlaga le vrednosti, ki jo ima ideja o 'nikjer', temveč razkriva nov Pelevinov korak v konceptualni zamisli. Vse bolj jasno namreč postaja, da je igra z diskurzi (zgodovine, kanonizirane literature in ljudske anekdotičnosti) pri Pelevinu postopek, s katerim opozarja, da je vsak miselni konstrukt konvencija in potemtakem ni in ne more biti absolutna resnica. Resnice obstajajo vzporedno in vsaka od njih izgrajuje svoj svet. V tem kontekstu je treba biti pozoren na Tulkovo misel iz uvoda: avtor je želel dati romanu naslov *Vrt s Petkami, ki se cepijo*. Ta zamisel posredno napoveduje hkratni obstoj več resnic, ki so odvisne od tega, kako Petka dojema sebe in svet. Komisar Čapajeveve divizije Peter Praznota je namreč prav tako tudi pesnik-dekadent, znanec ruskih simbolistov in futuristov, a tudi duševni bolnik iz 'oddelka št. 7'.<sup>25</sup> Učenec Peter/Petka se cepi na več identitet, vsaka od njih živi svoje življenje, hkrati pa se spleta v predstavo o enem avtorju 'psihološkega dnevnika'. Ta dnevnik ni torej nič drugega kot splet različnih avtorjevih diskurzov oz. stanj njegove zavesti.<sup>26</sup> V nastajajoči sočasnosti ne veljajo prostorsko-časovne zakonitosti in učenec-junak, ki se osvobaja determiniranosti v miselne konstrukcije, je lahko udeleženec kateregakoli dogodka oz. se pojavlja v različnih vlogah sredi nekega diskurza.

Ko z gornjimi mislimi o večplastnosti in shizofrenosti osrednjega lika v *Čapajevu in Pustoti* končujemo razmišljanje o romanu, pritrdimo M. Lipoveckemu, ki ugotavlja, da Pelevin razkriva način, kako se iz simulakrov rojeva realnost ter s tem relativizira pomen vsakršnih mentalnih konstrukcij. Preoblikovana forma proizvodnega romana je pri Pelevinu ogrodje za razmislek o možnostih, kako bi se osvobodili zapletenih intertekstualnih razmerij ter prešli v stanje neobremenjenosti – torej v praznoto. Zdi se, da je to konceptualno zamišljeno tezo treba razumeti kot programski, skoraj tendenciozni poziv k očiščenju zavesti. Kot da z njim prihaja Pelevin v nasprotje s postmodernističnimi predstavami, ki postavljajo v ospredje intertekstualno igro zaradi igre same ...<sup>27</sup>

## Učenec se uči manipulacije ...

Razmislek o ideološki manipulaciji, ki pripelje k temu, da človek ponotranji naučene mentalne konstrukcije, je prav tako idejno-tematsko vozlišče romana *Generation II* (1999). S tem romanom se Pelevin odmakne od soc-artistične dekonstrukcije sovjetskega sistema ter razmišlja o novih oblikah manipulacije, ki jih prinaša družbeno-tehnološki razvoj. Posveti se reklami in njenemu vplivu na zavest sodobnega človeka. Poraja se nova faza Pelevinove intelektualne igre.

Osrednji lik v *Generation II* je mladenič z neobičajnim imenom Vavilen Tatarski. Ime je sestavljeno iz Vasilij (Aksjonov) in vzdevek Lenin, priimek oživlja razmislek o evroazijskem poreklu ruskega človeka iz romana *Čapajev in Praznota*.<sup>28</sup> Skladno s Pelevinovo večplastnostjo, moramo ime interpretirati tudi drugače. Spoj glasov vzbuja asociacijo na Babilon (rus. Vavilon/Вавилон) in posredno napoveduje, da bo šlo v pripovedi za preplet več ravni. Analiza pokaže, da se v romanu prepletajo (post)sovjetski vsakdan z dokumenti o babilonsko-sumerski kulturi. Pomembno vlogo ima tudi simbolni kontekst, ki oživlja babilonsko mitologijo in budistično filozofijo.

Na osnovi gornjih opažanj lahko – z matematično natančnostjo grajeno – pripoved delimo na dve fazi. Pri poimenovanju sledimo O. Bogdanovi, ki zanju uporabi izraza dobabilonsko in babilonsko obdobje. (Богданова, *Постмодернизм* 359). V prvem spremljamo Vavilenovo življenjsko pot od nepomembnega ustvarjalca reklamnih letakov do direktorja pomembne reklamne agencije. Ugotovimo, da imajo na tej poti prav tako pomembno vlogo imena-označevalci. To pot so to imena podjetij, ki imajo simbolni pomen in govorijo o stopnjah Vavilenove duhovne rasti. Vavilen začne v Draft osnovi (Драфт подним), stopi na pomenljivo označeno pot 666 (podjetje Welcome to the route 666),<sup>29</sup> ta pa ga vodi do položaja stvarnika (t. i. creator-ja) v agenciji Tajni konsultant (Гайный советник), kot se je v Sovjetski zvezi imenoval »oddelek za ideološka vprašanja« kombinata Resnica (Правда). Povedano drugače: Vavilen na učni poti spoznava mehanizem reklame, ki je po svojih značilnostih primerljiva z nekdanjim sovjetskim aparatom, in na koncu postane sam 'stvarnik' nove manipulacije – 'črni učitelj'.

Babilonsko obdobje je povezano s transformacijo zavesti. Po končani (sovjetski) šoli se Vavilen znajde na začetku pravega življenja in ugotovi, da o novem svetu ne ve pravzaprav nič. Zastavi se mu vprašanje, kaj je prava realnost:

Nič več ni pisal verzov: ti so s propadom sovjetske oblasti izgubili smisel in vrednost. /.../ Takoj ko je večnost izginila (Sovjetska zveza – op.p.), se je Tatarski znašel v sedanosti. Pokazalo se je, da o tem svetu, ki se je pojavil okrog njega v zadnjih nekaj letih, ne ve prav nič. /.../ Ta svet je bil zelo čuden. Na zunaj se

je spremenil malo. /.../ Če bi rekli, da je svet postal drugačen v svojem bistvu, je prav tako nemogoče, zato ker zdaj sploh ni imel nobenega bistva. (Пелевин, *Generation II*, 16–17).

Ko Vavilen raziskuje ta novi svet, se pripetita dva pomembna dogodka. Med premetavanjem papirjev iz šolskih dni po naključju odkrije mapo, v kateri so bili shranjeni članki o Babilonu in boginji Ištar. Zatopi se v branje in spisi ga povsem prevzamejo. Naslednjega dne po naključju sreča nekdanjega sošolca, ki ga povabi v svoje bivališče na obrobju Moskve. Ko se nekaj kasneje sprehajata po kolhozni poljih, se Vavilen ponovno globoko zamisli in njegove misli so tako intenzivne, da zagleda pred seboj halucinacijo. Ta ga vzpodbudi k razmisleku o babilonski mitologiji in Vavilen se ves zatopljen vanjo nenadoma znajde pred visoko, nedokončano zgradbo iz sovjetskih časov. Vanjo vodijo velika vrata, na njih pa se blešči florescenten napis: *This Game has no Name*. V Vavilenovi predstavi se spiralno grajena konstrukcija z malim sivkastim stolpom na vrhu pokaže kot Babilonski stolp in oblikovalec reklamnih oglasov doume, da je njegovo ime povezano z njim. Nastaja preplet vsakdanjosti s podobami, ki jih poraja njegova zavest.<sup>30</sup>

Med Vavilenovo življenjsko potjo in potjo zavesti obstaja pomembna vzporednica. Če se namreč Vavilen v zunanjem življenju vzpenja od nepomembnega oblikovalca plakatov do vodje pomembne reklamne agencije, pomeni vzpon na Babilonski stolp pot k duhovnemu uvidu. Najpomembnejše spoznanje, do katerega se dokoplje na vrhu stolpa, je, da realnega sveta sploh ni. To, kar naj bi bila realnost, zamenjuje programirana, na številkah temelječa virtualnost, kjer ima osrednjo vlogo reklama kot način manipulacije:

Če pogledamo na to, kar se dogaja, kot na čisto simulacijo, /.../ potem so vsi pojmi pri nas obrnjeni na glavo. /.../ Zato, ker je vse odvisno od kreatorjev in scenaristov. Kaj pa če je kaka svinja napisala ta scenarij, /.../ zato da bi si nagrabila nekaj, kar je podobno denarju z nečem, kar je podobno reklami. /.../ Saj je jasno: vse na svetu temelji na videzu ... (Пелевин, *Generation II* 223) .

Po prehojeni duhovni poti je Vavilen spet na začetku, saj ne najde odgovora na vprašanje, 'kaj je pravi svet'.<sup>31</sup> S pomembno spremembo. Če je sprva pot zaznamoval slogan »*This Game has no Name*«, se ta v nadaljevanju spremeni v apokaliptičen »*Game Over*« (288) in izzveni v »*No Name*« (289). Nič na svetu nima več pravega imena. Vse je samo simulacija.

Tako kot v *Omon Ra* in *Čapajevu in Praznoti* je tudi v romanu *Generation II* junak učenec, ki si prizadeva izvedeti, kaj je prava realnost in kaj pomeni resničnost sveta. A med njimi je razlika. Če v prvih Pelevinovih delih učenec spoznava, da obstaja svet le kot subjektivna danost, postaja v *Generation II* učenec Vavilen sam stvarnik (creator) predstav o realnem. Spoznal je

pravila, po katerih se predstave o realnem izgrajujejo, zato lahko manipulira z zavestjo posameznika. Tako na koncu poti ne postane le direktor reklamnega podjetja, temveč mu je na vrhu 'Babilonska stolpa' dodeljena tudi vloga »živega boga« Marduka – v babilonski mitologiji soproga boginje Ištar. V tej vlogi se pred Vavilenom izriše podoba potrošniške družbe: sodoben človek je odvisen od reklame, kajti ta ga v svoji dovršenosti prepričuje, da je njegova želja uresničljiva, da je simulaker resničen. Vavilen spozna, kako streči človekovi želji, prav zato dobi attribute 'božanskega' ter se spremeni v 'črnega učitelja'.

### Dvojna narava učenca. Napoved očiščenja.

Predstavljena idejno-tematska vozlišča v treh izbranih delih razkrivajo večplastnost in kompleksnost Pelevinove ustvarjalnosti, hkrati pa dokazujejo, da se v njej ponavljajo sheme, motivi in odnosi, na katere smo opozorili na začetku razprave. Te sheme so prav tako vidne v romanih, ki so nastali v prvem desetletju novega tisočletja – v *Številih* (Числа, 2003), *Sveti knjigi volkodlaka* (Священная книга оборотня, 2004) in v *Empire V* (Ампул В, 2007).<sup>32</sup> Ne glede na različno tematiko, temelji njihova struktura na razmerju učenec – učitelj. V ospredju je spet lik, ki se uči, kaj naj bi bila realnost. Vedno znova se izkaže, da je svet iluzija, splet mentalnih konstrukcij, ki preprečujejo polet svobodne misli. Učenec želi odkriti izhod iz te ujetosti in z vsakim romanom je ta poskus bolj krčevit. Sledeč A. Genisu, lahko rečemo, da si Pelevin želi za vsako ceno razkriti 'kozmos duše' in odgovoriti na vprašanje, kaj je resničnost sveta.

Tako kot v prejšnjih Pelevinovih romanih tudi v zadnjih treh opazimo dvosvetnost, ki se kaže v prepletu zunanje pojavnosti in notranjega sveta duše. Subjektivne predstave, s katerimi se svet šele izgrajuje kot nekaj realnega, so tudi tu vpete v kolektivno nezavedno in odvisne od kulturnega spomina. Spomin nastaja v prepletu zgodovine in mitologije, v njem pa ima spet pomembno vlogo vzhodnjaška filozofija, ki nakazuje pot iz obstoječih mentalnih konstrukcij. Če sta bili nekoč pomembni sovjetska (*Omon Ra, Generation II*) in babilonska mitologija (*Generation II*), se jima zdaj pridružujejo iracionalni konstrukti o pomenu števil (*Števila*) ter ljudske predstave o volkodlakih in vampirjih (*Sveti knjiga volkodlaka, Empire V*). V staro-novem prepletu tudi zadnji Pelevinovi romani bralca nekaj učijo.

V *Številih*, natisnjenih v že omenjeni knjigi *Dialektika Prehodnega Obdobja iz Nikjer v Nikamor*, je govor o človekovi nemoči, da bi se osvobodil tradicije, v katero je vpet. Za razliko od kolektivnih oblik manipulacije, ki omejujejo zavest, je tu gibalno dogajanje junakova obsesivnost z vsemo-

gočnostjo števil, ki naj bi pomagala učencu-bankirju Stjopi Mihajlovu, da se reši iz primeža kolektivnih predstav. Obseda ga misel, da je zakon števil univerzalen (ideološko nezaznamovan) način, s katerim si je mogoče začrtati enkratno oz. neponovljivo pot v življenju. A ideja, da je mogoče »skleniti pakt s števili«, se izkaže spet kot nova konstrukcija, ki ne vodi nikamor. Iz pripovedovalčevega opisa izvemo, da je Mihajlov pri svojih štiridesetih enak kot na začetku poti – govori in oblači se enako, tudi njegovo razumevanje sveta se ni prav nič spremenilo. Misel, da je mogoče spoznati logiko vnaprej začrtanega kroga ponavljanj in se mu prav zato izmakniti, se izjalovi. Namigi oz. nasveti učiteljev (Prostislav, Binga) pri tem niso v nobeno pomoč in zazdi se, da junak ne more ubežati lastnim predstavam o realnosti. Kot da jih to pot vzpostavlja lastna fantazma.

Čprav se v *Čapajevu in Praznoti* nakazuje kot rešitev pot k praznoti, kjer naj bi se človek osvobodil vsakršnih mentalnih konstrukcij, se z romanom *Števila* pokaže, da človek potrebuje in si celo želi vnaprejšnjih modelov, ki bi mu pomagali živeti. Težava je v tem, da je model – ki hoče postati realnost – vedno rezultat manipulacije. Človek se je vanjo zapletel do nerazpoznavnosti in nastala je nepojemljiva igra (This Game has no Name), kjer sploh ni več jasno, kaj njeni elementi pomenijo. Ta osrednja misel iz romana *Generation П* napoveduje vse večji avtorjev dvom, da se lahko človek reši iz nastalega kaosa.

V duhu pelevinske dvosvetnosti se prične v zadnjih dveh romanih pojavljati ideja, da je tudi človek v bistvu le nekakšen 'model' in človeška pojavnost le videz, ki zakriva pravo oz. resnično vsebino. V romanu *Sveta knjiga volkodlaka* se Pelevin vrne k temi 'preobračanja'/dvojništva (оборотничество) in spregovori o pravi človeško-živalski naravi, ki se je prvič pojavila že z zbirko *Modra svetilka* v noveli »Problem volkodlaka v Srednji pasovni širini«. V gradnji teh predstav se Pelevin naveže na ljudsko mitologijo in obudi šamanistične predstave o dvojni pojavnosti narave in duha, ki se ji je v svojih delih posvečal njegov najljubši avtor C. Castaneda.

*Sveta knjiga volkodlaka* temelji na pripovedi mladega dekleta Alise Li, ki se v Moskvi preživlja s prostitucijo. Dekle nedolžnega pogleda živi na meji dveh svetov.<sup>33</sup> Je dzin – dekle, ki se spreminja v žival, kar označuje tudi njeno pravo ime A Huli.<sup>34</sup> Pelevin seže z zgodbo v kitajsko mitologijo in obudi predstavo o ženski-lisici, ki opravlja najstarejšo obrt. Alisa Li oz. A Huli se zaplete v kriminalno dejanje in na sedežu FSB sreča poročnika Aleksandra, ki je v resnici volkodlak.<sup>35</sup> Med njima vznikne ljubezen, a njuna sreča se sprevrne v tragedijo, ko A Hulijin poljub Aleksandra spremeni v črnega psa.<sup>36</sup>

Menjavanje identitet, ki spet govori o postmodernističnem 'drsenju označevalca', pa pripelje v romanu do pomembne preobrazbe. Junakinja, sprva pretkana in cinična lisica, se spremeni na svoji učni poti v občutljivo in sočutno partnerico, ki pomaga volkodlaku iz težav. (Чепелевская,

»Творчество« 10). Kot da se onkraj meja človeškega poraja etično načelo, ki daje smisel življenju. Na koncu pripovedi beremo o vrednosti ljubezni, ki se splete z budistično mislijo o praznoti kot načinu, s katerim bi izginilo tragično občutje in predstava o svetu – simulakru:

Odpravila se bom čisto v center praznega jutranjega polja, zbrala bom v srce vso svojo ljubezen, pognala se bom in se povzpela na hrib. In takoj ko se bodo kolesa odlepila od tal, bom glasno zakričala svoje ime ter prenehala graditi ta svet. Prišla bo čudovita sekunda, ki je ni mogoče primerjati z nobeno drugo. Potem bo ta svet izginil. In tedaj bom na koncu koncev spoznala, kdo sem jaz v resnici. (Пелевин, *Священная*, 381).

Če lisica A Huli še vedno živi na meji med človeškim in živalskim ter se v iskanju lastne identitete v ljubezni do drugega sama uči, kako priti do svobode, je razmerje učitelj – učenec v *Empire V* spet veliko bolj jasno začrtano. Gre za zgodbo o človeku z imenom Roman, ki postane po iniciaciji vampir Rama. Kot da pravega dvojništva ni več – med svetom ljudi in svetom vampirjev je postavljena ločnica in sporočilo je nedvoumno: edini pravi svet, ki obstaja, je svet vampirjev.<sup>37</sup> Okrog novega vampirja se zgrinja čreda učiteljev z nalogo, da mladega vampirja učijo resnico o svetu človeka. Z vsako novo lekcijo Rama odkriva mehanizem, po katerem deluje človeška družba. Iz živahnih disputov med učencem in učitelji se razkrije, da sta osrednji vrednoti sodobnega sveta diskurz in glamur: ko spoznamo način, kako z jezikom ustvariti blišč, obvladujemo množice. Treba se je naučiti novih vrednot, saj s tem pritegnemo v igro človeka, ki nudi hrano vampirju. A to ni kri, na kar sprva pomislimo – ta je le prehransko dopolnilo in še to le v primerih, ko želijo iz nje prebrati človekov genski zapis. Vampirji se hranijo z energetsko substanco (t. i. bablos),<sup>38</sup> ki je narejena iz denarja, za katerim se pehajo ljudje. Čeprav naj bi se svet vampirjev in ljudi ločevala, obstaja med njimi prikrita naveza. Zanje skrbijo haldeji – posredniki med enim in drugim svetom, ki imajo v družbi pomemben položaj.<sup>39</sup> Taka haldeja sta Rama in Hera, slednja nekoč tudi sama ženska, ki je v istem tednu kot Roman doživela iniciacijo in postala vampirka. Med njima se splete ljubezen. Melodramatska zgodba – ki jo dopolnjujejo ljubezenske zgođe in nezgode drugostopenjskih likov,<sup>40</sup> – je v romanu način, s katerim Pelevin razkrije svoj kritičen pogled na sodobnost. Svet, v katerem živimo, je svet vampirjev, ki naj bi se sicer ločili v načinu življenja od človeka, a se v resnici ne razlikujejo kaj dosti: vampirji obtožujejo in žalijo drug drugega, prirejajo dvoboje, ki niso le spopad z meči, temveč lahko tudi tekma v pisanju stihov ipd. Imperij V je svet vampirjev, skrit za masko človeškega.

Roman *Empire V* je med Pelevinovimi deli najbolj odkrita družbena kritika sedanosti.<sup>41</sup> A kritiko pridobitniške družbe, kjer igrajo osrednjo

vlogo glamur, diskurz in denar, avtor ponovno postavi v metafizičen kontekst. V prepletu že poznanih šamanističnih (Castanedovih) in budističnih nauk ter preoblikovanih mitoloških likov in predstav (pomembno vlogo ima tudi tu boginja Ištar) se napoveduje nova etapa v razmišljanju. Iz dnevniškega zapisa Rame Drugega, »prijatelja Ištar in načelnika glamurja in diskurza«, beremo ob koncu pripovedi apokaliptično napoved o prihodu »svetlobe«, ki bo dokončno 'očistila' sedanji svet. Svetu, kot ga poznamo, grozi katastrofa in zato je treba hiteti živeti.<sup>42</sup>

Ljubim naš imperij. Ljubim v ničevosti trpeč glamur in v bojih skovan diskurz. Ljubim njegove ljudi. Ne zaradi dobrobiti in prednosti, ampak preprosto zato, ker smo iz iste tekočine /../ in vem, da sem našel svoj sistem /.../ Samo tega sistema se bo treba držati trdo: pred nami niso preprosti dnevi. Zato ker ni niti črne niti rdeče tekočine na svetu dovolj za vse. /.../ Na gori Fudži je temno in hladno, osamljeno in puščavsko. In to je dobro, ker v praznoti in hladu duša počiva in tisti, ki se mu je uspelo prebiti na vrh, je zagotovo utrujen od poti. /.../ Zdaj vem vse – letim visoko na nočnem nebu s prožnimi črnimi krili.

Postopoma, ne da bi sam opazil, postajamo odrasli. Prihajata mir in jasnost, a za to bomo plačali z našo naivno vero v čudež. Nekoč so se mi zvezde na nebu zdele kot drugi svetovi, h katerim bodo poletele vesoljske ladje iz Sončnega mesta. Zdaj vem, da so te žareče pike luknjice v oklepu, ki nas zakriva pred oceanom neusmiljene svetlobe. Na gori Fudži čutiš, s kakšno silo pritiska ta svetloba na naš svet. In v glavo se – zakaj že – prikradejo misli o prednikih.

»Kar delaš, delaj hitro...«

Kakšen je smisel teh besed? Najbolj preprost, prijatelji moji. Hitite živeti. Kajti pride dan, ko bo nebo počilo po šivih, in svetloba bo z besom, ki si ga sploh ne moremo zamisliti, pridrvela v naš tihi dom in nas pahnila v pozabo za večno. (Пелевин, *Empire V* 406–408).

## Sklepi

Po pregledu Pelevinove ustvarjalnosti strnimo ugotovitve v naslednje sklepe:

1) Pelevin je v prozi predstavil možnost, kako naj bi se človek rešil iz kaosa, v katerem se je znašel po razpadu Sovjetske zveze. Ni čudno, da v vsakem delu opazimo t. i. 'kronotop poti' – zvezo časovno-prostorskih odnosov, ki postavljajo pred junaka preizkušnje.<sup>43</sup> Ko jih junak reši, preide na drugačno stopnjo zavesti in vsaka od njih vodi k novemu poskusu, kako osmisliti svet in svoj obstoj. Resnica o svetu je odvisna od mišljenjskih predstav. Te nastajajo v prepletu kolektivnega nezavednega, kulturnega spomina in manipulacijskih mehanizmov, s katerimi ideologija vpliva na zavest. Pot k preobrazbi lahko pripelje 'junaka' ponovno na začetek. V težnji, da bi se osvobodil ujetosti v kolektivne sheme mišljenja, postaja žrtev lastnih konstruktov (*Števila*).

2) S konceptualno jasno prepoznavno idejo oživi strukturo sovjetskega proizvodnega romana. Pelevinove pripovedi učijo in zgodba je vedno znova vpeta v razmerje učitelj – učenec.<sup>44</sup> Na poti k preobrazbi ločimo več faz: v *Omon Ra* je učenec še popolnoma odvisen od kolektivnih predstav o realnosti (te se vežejo na sovjetsko mitologijo) in le slučaj povzroči, da si zastavi vprašanje o tem, kaj naj bi bilo tisto, kar je resnično. V *Čapajevu in Praznoti* je učenec razcepljen na več identitet – politikomisar legendarnega vojskovodje Čapajeva, pesnik in bolnik v psihiatrični kliniki. Ta shizofrenost je izraz spoznanja, da Jaz obstaja hkrati v več resničnostih, odvisno od tega, v kaj človek verjame. Ko se en konstrukt resničnosti ruši (sovjetski mit o Čapajevu), nastane negotovost, v kateri sočasno obstaja več možnih konstrukcij, kaj bi lahko resničnost bila. Potrebno je porušiti mentalne konstrukcije, ki omejujejo človekovo svobodo. Pot k njej je pot v praznoto. Obstaja tudi drug način. Učenec spozna mehanizem manipulacije in postane sam stvarnik/Bog (*Generation II*). Učenec Vavilen Tatarski izrablja védenje v svojo korist, poraja se dvom v človeka. Vse večji pomen dobivajo predstave o človeku-živali. Prava pojavnost naj bi bila živalska in v tej podobi (lisica) skuša učenec preiti v praznoto (*Sveta knjiga*). Pojavi se ideja, da so pravi vladarji sveta vampirji, a tudi oni so vse preveč podobni človeku, da bi lahko prešli v 'nikjer'. Nastaja predstava o veliki eksploziji svetlobe, ki bo uničila svet (*Empire V*).

Omenjene faze v razvoju učenca-junaka argumentirajo misel, da imamo vseskozi opraviti z enim likom, ki v prostoru in času doživlja različne preobrazbe. Zdi se sprejemljivo, da obravnavamo Pelevinovo ustvarjalnost kot eno delo z več variantami, ki v različnih pripovedih osvetljujejo ena in ista vprašanja.

3) Pelevinova literatura je splet postmodernistične in (neo)realistične smeri v ruski kulturi, ki sta ju v začetku devetdesetih let v člankih-manifestih predstavila Vik. Jerofejev in A. Solženicin. Pokaže se, da so postmodernistična sredstva pri Pelevinu le način, ki vodi v razkritje manipulativnih mehanizmov. Ko jih bomo očistili, se bosta za njimi razkrila prava resničnost in nova duhovnost. Nastaja nova »paradigma umetniškosti«, ki jo M. Lipovecki in N. Lejderman opredelita z izrazom postrealizem. (Лейдерман и Липовецкий, *Современная* 96–99).

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Gl. seznam literature na koncu razprave.

<sup>2</sup> V slovenskem kulturnem prostoru Pelevinova ustvarjalnost ni neznanka. Sprva objavljenim povestim v revijalnem tisku oz. zbirki ruske proze *Pogovor glubonemih* je na prelomu tisočletja sledil prevod povesti *Nika* in *Omon Ra*, tri leta kasneje izide eden najpomembnejših Pelevinovih romanov *Čapajev in praznota*, temu pa v letu 2006 sledita *Zinjenje žuželk* in *Čelada groze*.

<sup>3</sup> Več o specifikih ruskega postmodernizma gl. v Javornik, »Urejanjek«.

<sup>4</sup> Več o soc-artu gl. Javornik, »Soc-art«. Pelevinova socartistična dekonstrukcija spominja na historiografsko metafikcijo, ki relativizira postmodernistično predstavo o 'koncu ideologije' in 'koncu zgodovine'. Po mnenju nekaterih teoretikov (npr. Linda Hutcheon) je prav ta metafikcija omajala predstavo o postmodernizmu kot izrazito samonanašalnem izrazu. Več o tem gl. Virk, *Strab*.

<sup>5</sup> Znameniti članek »Zadušnica za sovjetsko literaturo« / »Поминки по советской литературе« je nastal ob koncu leta 1990. To leto pomeni vrhunec t. i. časopisne vojne med liberalnimi in konzervativno usmerjenimi frakcijami v ruski literaturi – med neoliberalnimi revijami (*Новый мир/Novi svet*, *Знамя/Znamenje*, *Октябрь/Oktober*) in nacionalistično konzervativnimi (*Москва/Moskva*, *Молодая гвардия/Mlada garda*). V članku je avtor opozoril na slepo ulico, v kateri so se znašle ob dokončnem zlomu socrealistične estetike t. i. vaška proza (V. Šukšin, V. Rasputin, V. Belov), ki oživlja ruski nacionalni duh, oficialna-socialistična literatura s človeškim obrazom (gre za termin M. Lipoveckega) in 'liberalna smer', ki je v šestdesetih letih oživljala tradicijo ruskega psihološkega realizma. Jerofejev napove prihod 'nove literature' – postmodernizma. O ruskem postmodernizmu so tedaj že tekle živahne polemike v revijah *Znamenje* in *Novi literarni pregled*.

<sup>6</sup> Razen Pelevinovih del, ki so prevedena v slovenščino, so vsi prevodi v razpravi moji.

<sup>7</sup> Med postmodernisti (soc-artisti oz. konceptualisti) in (neo)realistom Solženicinom je pomembna razlika: Solženicin se po dekonstrukciji sovjetskega sistema vrača v preteklost in h koreninam ruskosti. V nekaterih literarnih zgodovinah bomo našli oznako neorealizem za literaturo neoporočnikov – predstavnikov vaške proze, ki so zagovarjali vračanje k 'ruski zemlji' (израз почва prevajamo kot zemlja) in k ruski tradiciji. Prim. *Липовецкий, Современная* (2) 33–91.

<sup>8</sup> Če pomeni članek »Zadušnica za sovjetsko literaturo« Vik. Jerofejeva nekakšen manifest neoliberalne smeri v razvoju ruske kulture, je mogoče nekaj podobnega trditi za Solženicinov poziv, ko razmišljamo o (neo)realistični struji. Zanimivo je, da sta oba programska članka izšla v začetku devetdesetih let, ko se je že napovedoval zlom Sovjetske zveze.

<sup>9</sup> Pojem sobornost je na temelju predstave o vseobčnosti oz. kozmičnosti Cerkve (opozorimo naj, da Rusi uporabljajo izraz *собор* za stolnico in cerkveni zbor) utemeljil v ruski filozofiji slovanofil Aleksej Homjakov. Za ruskega človeka nasploh naj bi bila namreč značilna pripadnost kolektivnim (občim) vrednotam, ki jih po mnenju Homjakova uteleša kmečka občina (*община*) kot temeljna celica ruske družbe. Na tej predstavi se izoblikuje ideja o sobornosti kot načinu življenja, ki poudarja, da osebna sreča ne obstaja zunaj skupnosti.

<sup>10</sup> Nekaj let po objavi – ko postane znan zaradi drugih literarnih del – dobi *Modra svetilka* nagrado Mali buker kot najboljša zbirka kratkih povesti.

<sup>11</sup> Priimek Krivomazov (kar bi pomenilo zaznamovan – tudi umazan – človek z deformiranim pogledom) asociira priimek Karamazov (zaznamovan s kaznijo) iz romana *Bratje Karamazovi* Fjodorja. M. Dostojevskega. Nastajajoče medbesedilne navezave so stvar podrobnejše raziskave.

<sup>12</sup> *Омон* – *отдел милиции особого назначения*, *Овир* – *отдел виз и регистрации*. Ra v naslovu povesti naj bi po mnenju O. Bogdanove pomenil abreviaturo za Rusko armijo.

<sup>13</sup> Oddelku načeluje polkovnik Určagin. Priimek spominja na P. Korčagina, mladega revolucionarja, ki ga je upodobil v enem najpomembnejših socrealističnih romanov *Kako se je kalilo jeklo* Nikolaj Ostrovski. Nadrobnosti iz realnega življenja tridesetih let v Sovjetski zvezi ter medbesedilne prevzeme s sovjetsko klasično literaturo opozarjajo na preplet zgodovinskih dejstev (torej realnosti) in fikcije. Na ta način nastaja v povesti dvojnost, ki smo jo spoznali za temeljno značilnost Pelevinove ustvarjalnosti. Elementi tragičnosti (odrezane noge), druženi s komičnim (ime *Omon*) govorijo o postopkih, ki so značilni za soc-artistično literaturo. Več o tem gl. Javornik, »Urejanjek«.

<sup>14</sup> »Čeprav sem se odlej še zmeraj oglašal na ime 'Omon', sem samega sebe imenoval 'Ra'; tako je bilo ime glavnemu junaku mojih notranjih dogodivščin, ki sem jih z zaprtimi očmi in obrnjen proti steni doživljal pred snom /.../« (Pelevin, *Omon Ra* 70).

<sup>15</sup> Da gre razmišljanje v pravo smer, govorijo besede iz enega od redkih Pelevinovih intervjujev. Na novinarjevo provokativno trditev, da gre v *Omon Ra* za norčevanje iz velikih dosežkovkov sovjetske kozmonavtike, je Pelevin odgovoril: »Preseneča me taka reakcija na *Omon Ra*. Ta knjiga sploh ne govori o kozmonavtskem programu, temveč razmišlja o notranjem kozmosu sovjetskega človeka.« (Богданова, *Постмодернизм* 340).

<sup>16</sup> Prevajalec B. Kraševac je pri slovenjenju izpustil zadnji del misli. Njegov prevod se glasi: »Se pravi,« sem razmišljal, »da je mogoče gledati iz samega sebe, kot da bi gledal iz letala, in da sploh ni pomembno, od kod gledaš v resnici.«

<sup>17</sup> Mihail Erštejn zariše, da postaja svet dogovorne znakovnosti veliko bolj pristen kot pa je t. i. realnost. (Эпштейн, *Постмодерн* 15).

<sup>18</sup> Gre za preplet pomenov, ki ga je treba razumeti kot postmodernistično intertekstualno igro. Omenimo le en pomen: Tulku Urgen Rinpoče (1920 – 1996) je bil varuh svetega budističnega nauka. Njegova potovanja po Evropi so porodila idejo za organizacijo vsakoletnega seminarja iz meditacije, ki ga še danes organizirajo v njegovem samostanu v Nepal. Njegova dela je v ruščino prevajal Boris Grebenščikov, znani ruski pevec, ki se v Pelevinovi ustvarjalnosti večkrat pojavlja kot literarni lik.

<sup>19</sup> Ni naključje, da Pelevin pripiše misli s samega začetka romana Džingiskanu in s tem opozori na zvezo Rusije z vzhodnjaško mentaliteto in filozofijo: »Kadar gledam konjske gobce in človeške obraze, na brezbrežno živo reko, ki jo je spravila v tek moja volja, da drvi v neznano po stepi, razžarjeni od zahajajočega sonca, se pogosto sprašujem: Kje sem Jaz v tej reki! Džingiskan.« (Pelevin, *Čapajev* 5).

<sup>20</sup> Ne smemo pozabiti, da je Urgan Džambon Tulku VII predsednik Budistične Fronte za Popolno in Dokončno Osvoboditev.

<sup>21</sup> Med temi igrkami je gotovo ena najbolj popularnih Petka in Ivan Vasiljevič rešujeta galaksijo.

<sup>22</sup> Uk poteka na več ravneh – v romanu je več učiteljev in več učencev: budističnim naukom Čapajeva pozorno prisluhne Grigorij Kotovski, v romanu stvarnik našega sveta, v zgodovinskih dokumentih prav tako eden od legendarnih vojaških poveljnikov. Drug pomemben učitelj je Baron Jungern, v romanu živo utelešenje boga vojne in zaščitnik države Notranje Mongolije. Pelevin je upodobil v liku zgodovinsko osebo, slavnega belega generala Romana Ungern von Sternberga, ki je v času državljanske osvobodil mongolsko-burjatsko ozemlje pred kitajsko republikansko armado. Ko je zavzel prestolnico Urgo (danes Ulan-Bator) mu je tedanji živi buda Bodo Gegen (nekdanj kitajski talec na ozemlju Zunanje Mongolije) podelil največje budistične časti. Od tedaj naprej je bil baron vnet zagovornik budizma.

<sup>23</sup> Kraševac v prevodu uporablja izraz praznota, čeprav bi rusko besedo *пустота* lahko prevajali tudi kot praznina. V navezavi na budistično filozofijo, bi bil izraz praznina ustrežnejši. Ne glede na to, v razpravi uporabljamo rešitev, ki jo je predlagal Kraševac.

<sup>24</sup> Več o budističnih prvinah pri Pelevinu gl. Franov, *Vzhodnjaška*.

<sup>25</sup> Gre za aluzijo na novelo »Oddelek št. 6« A. Čehova. Ob tem naj opozorimo, da Pelevin uporabi motiv duševne razcepljenosti kot postopek – popularen v postmodernizmu – s katerim vzpostavi hkratni obstoj več realnosti.

<sup>26</sup> O. Bogdanova ugotavlja, da imamo opraviti s pripovedjo iz sredine dvajsetih let, ko Peter Pustota piše dnevnik o vojnih dogodkih 1918-1919, istočasno pa se brez težav pogloblja v prihodnost devetdesetih let, ko živi v umobolnici (Богданова, *Постмодернизм* 345).

<sup>27</sup> O t. i. ekološki teksta v ruski kulturi 20. stoletja gl. Javornik, »Ekologija«.

<sup>28</sup> Gre za osebi, ki sta v ruski družbi pomembno vplivali na zavest državljana Sovjetske zveze: Lenin kot vodja oktobrske revolucije, Aksjonov kot pisatelj, predstavnik t. i. druž-

bene groteske iz sedemdesetih let 20. stoletja. Pelevin je v intervjujih Vasilija Aksjonova večkrat kritiziral.

<sup>29</sup> Gre za aluzijo na *Biblijo*, kjer številka 666 napoveduje prihod Antikrista.

<sup>30</sup> S predstavo o stolpu-spirali Pelevin oživlja eno najbolj znanih idej ruskega konstruktivista Vladimirja Tatlina o spomeniku-stolpu v čast Tretji internacionali.

<sup>31</sup> Vavilenova pot (splet življenjske in duhovne poti) spominja na strukturo DNA, ki sta jo opisala James Watson in Francis Crick kot dvojno vijačnico, sestavljeno iz dveh komplementarnih polinukleotidnih verig, ovitih druga okoli druge tako, da oblikujeta strukturo, kot jo ima krožno stopnišče.

<sup>32</sup> Zadnje Pelevinove knjige *П5 (Процальные песни политических пигмеев Пиндостана) / P5 (Poslovilne pesmi političnih pigmejcev Pindostana)*, ki je izšla ob koncu 2008, nismo vključili v razpravo. Bežno branje pokaže, da imamo v romanu ponovno opraviti s shemo učitelj-učenc: mlada dekleta (blondinke) zabavajo globoko pod zemljo novoruske bogataše, tako da posnemajo skulpture kariatid. Ob opravljanju naloge se učijo, kaj je njihova prava realnost. Izkaže se, da je to žuželka – bogomoljka. Dodajmo, da izraz *богомол(леп)* pomeni v ruščini tudi božjepotnik (kot izraz, ki označuje pot k Bogu).

Poseben primer v Pelevinovi ustvarjalnosti je *Čelada groze*, ki oživlja grško/minojsko mitologijo o Tezeju in Minotavru. Delo je nastalo po naročilu za vseevropsko zbirko Miti, napisano je v obliki internet klepetalnice in govori prav tako o vprašanju, kje in kako se kaže prava realnost.

<sup>33</sup> Alisa Li govori v kratkih stavkih, predvsem o tem, kar vidi okrog sebe. Pelevinova oznaka v marsičem spominja na opise Lolite iz razpitega Nabokovovega romana z istoimenskim naslovom. Sama junakinja pravi: »V našem času so *Lolito* brale celo lolite.« (Пелевин, *Священная* 10).

<sup>34</sup> V kitajščini pomeni Huli – lisica, A pa je deminutivni sufiks. A Huli pomeni torej lisička. Gl. Чепелевская, »Творчество« 8.

<sup>35</sup> Snidenje dveh ljudi-živali moramo razumeti tudi kot stik evropske in kitajske mitologije – volkodlaka in ženske-lisice. Nenazadnje bi bilo potrebno razmerje človek – žival obravnavati v kontekstu Pelevinove pripovedi *Življenje žuželke*.

<sup>36</sup> Podoba se ne navezuje le na vlogo črnega psa ob boginji Ištar iz *Generation II*, poznavanje nacionalnih mitologij bi razkrilo, da se črn pes veže s predstavo o magičnem oz. demoničnem. (Prim. npr. motiv črnega psa v *Faustu* J. Goetheja).

<sup>37</sup> Naslov je treba brati v tem kontekstu. Empire V pomeni imperij vampirjev in če naredimo premetanko ter postavimo V na začetek besede, dobimo besedo, ki asocira angleški izraz za vampirja – vampire. Pelevin je roman naslovil tudi v ruščini *Ампир В*, kar po analogiji z angleškim imenom vzbuja asociacijo na rusko besedo vampir. Poleg že omenjenega pomena pa priključuje beseda empir (ампир) tudi oznako za umetnostno smer v visokem klasicizmu – visoko imperialni slog. Pomen se v ruščini potemtakem še razširi ter napoveduje z naslovom govor o imperiju vampirjev, ki se znajo izražati – obvladujejo visoki stil.

<sup>38</sup> Bablos je ruski slengovski izraz za denar, nekaj podobnega kot v je Ameriki bucks.

<sup>39</sup> Treba je opozoriti, da so haldeji narod, ki je nekoč živel v ustju Evfrata in Tigrisa. Ker se njihova zgodovina prepleta z babilonsko, se zdi, da je Pelevin v romanu namensko oživil predstavo o vlogi babilonskih bogov Marduka in Ištar iz romana *Generation II*. Razumevanje sodobnosti se na ta način ponovno veže s predstavo o vrednosti Babilonskega stolpa, s tem pa z babilonsko zgodovino in mitologijo.

<sup>40</sup> Ljubezenska razmerja so vidna tudi med drugostopenjskimi liki – med Stjopo in Mjus, med Petrom in Anko.

<sup>41</sup> V njej ne manjka norčevanja iz reklame, računalniških korporacij, politike, mode ...

<sup>42</sup> Motiv bleščee svetlobe je pogost tudi v romanu *P5*.

<sup>43</sup> Navezujeemo se na termin M. Bahtina, ki ga je razvil ob proučevanju razvojnih etap evropskega romana.

<sup>44</sup> Ponovimo in razširimo misel: ta shema je najbolj izrazita v *Čapajevu in Praznoti* (Čapajev kot učitelj, Peter Praznota kot njegov učenec), vendar tvori strukturno ogrodje tudi v drugih Pelevinovih delih: tu so učenci Omon (*Omon Ra*), Vavilen Tatarski (*Generation II*), bankir S. Mihajlov (*Številca*), lisica A Huli (*Sveta knjiga*), Roman/Rama (*Empire V*) in njihovi učitelji Mitjok, podpolkovnik (*Omon Ra*), budist A. Girejev, Che Guevara (*Generation II*), Prostislav, Binga (*Številca*), Rumeni Gospod (*Sveta knjiga*), Mitra, Enlil (*Empire V*). Osrednji liki imajo različne (magične) sposobnosti: Čapajev nagonsko čuti, kaj potrebuje množica, Vavilenu Tatarskemu se na njegovi duhovni poti razkrije, kako je mogoče manipulirati s 'kolektivno zavestjo', prerokovalka Binga, lisica A Huli in vampir Rama uporabljajo magične besede oz. napoj, s katerim – vedoč ali ne – ustvarjajo predstavo o resnici. Iracionalno občutje in magija v duhu 'castanedovskih' zaklinjanj je pri Pelevinu eden osrednjih načinov, s katerim pelevinski lik prihaja do védenja o svetu.

Razmerje učitelj – učenec dopolnjujejo drugostopenjske osebe. V pripovedi najdemo dvojnike, ki pomagajo učencu na poti k spoznanju, a so hkrati tudi njegov nasprotnik, ki otežuje prehod v drugo realnost. Pomembno vlogo imajo varuhi oz. stražarji druge realnosti (baron Jungern, ptica Siruf, vampir Enlil), 'dizajnerji' (v *Številih* prerokovalka Binga ugotovi, da »[v]se zlo na svetu prihaja od njih.« – Пелевин, *Диалектика* 32), prodajalke, ki z bolj ali manj duhovitimi pripombami ustvarijo napetost v zgodbi. Zanimiv je lik taksista, ki ga Pelevin vpelje v pripoved kot oponenta stališču osrednjega junaka oz. prvoosebnega pripovedovalca – v *Čapajevu in Praznoti* je to bradati gospod, ki ostro kritizira budistično gledišče Čapajeva, v *Generation II* je nosilec nacionalne ideje, s katero prvoosebni pripovedovalec ognjevitno polemizira, v *Sveti knjigi volkodlaka* je to človek, ki se zlahka prepusti metafizičnemu razglabljanju lisice A. Huli.

## LITERATURA

- Богданова, Ольга. *Постмодернизм в контексте современной русской литературы*. Санкт-Петербург: Филологический факультет СПб государственного университета, 2004. [Bogdanova, Olga. *Postmodernizm v kontekste sovremennoj ruskoj literatury*. Sankt-Peterburg: Filologicheskij fakul'tet SPb gosudarstvennogo universiteta, 2004.]
- Чепелевская, Татьяна. »Творчество В. Пелевина в аспекте постмодернизма. Роман *Священная книга оборотня*.« [Chepelevskaia, Tat'iana. „Tvorchestvo V. Pelevina v aspekte postmodernizma. *Roman Sviashchennaia kniga oborotnia*.«] (avtoreferat).
- Эпштейн, Михаил. *Постмодерн в России*. Москва: Издание Р. Элинина, 2000. [Èpshstejn, Mikhail. *Postmodern v Rossii*. Moskva: Izdanie R. Elinina, 2000.]
- Franov, Selma. *Vzvodnjaška miselnost v literaturi postmodernizma na primeru romana Viktorja Pelevina*. Ljubljana, 2004 (diplomsko delo).
- Генис, Александр. Иван Петрович умер. *Статьи и исследования*. Москва: Новое литературное обозрение, 2004. [Genis, Aleksandr. Ivan Petrovich umer. *Stat'i i issledovania*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2004.]
- Javornik, Miha. »Ekologija teksta in ruska kultura 20. stoletja.« *Primerjalna književnost* 30. 1 (2007): 55–70.
- — — »Soc-art znanilec praznine.« *Jezik in slovstvo* 6 (1994/95): 205–212.
- — — »Urejanje kaosa ali kako se je kalil ruski postmodernizem: (teoretični vidiki).« *Slavistična revija* 4 (2002): 413–434.
- Корнев, Сергей. »Столкновение пустот: может ли постмодерн быть русским и классическим? Об одной авантуре Виктора Пелевина.« *Новое литературное обозрение* 28 (1997). [Kornev, S. „Stolknovenie pustot: mozhet li postmodern byt' russkim ili klassicheskim? Ob odnoj avantjure Viktora Pelevina.« *Novoe literaturnoe obozrenie* 28 (1997).]

- Курицын, Вячеслав. *Русский литературный постмодернизм*. Москва: ОГИ, 2001. [Kuricyn, Viacheslav. *Russkij literaturnyj postmodernizъм*. Moskva: OGI, 2001.]
- Лейдерман, Наум / Липовецкий, Марк. *Современная русская литература. Книга 1,2,3*. Москва: УРСС, 2001. [Lejderman, Naum / Lipovetskij, Mark. *Sovremennaja russkaia literatura. Kniga 1,2,3*. Moskva: URSS, 2001.]
- Липовецкий, Марк. *Русский постмодернизм*. Екатеринбург, 1997. [Lipovetskij, Mark. *Russkij postmodernizъм*. Iekaterinburg, 1997.]
- Milčinski, Maja. *Kitajska in Japonska med religijo in filozofijo*. Ljubljana: Trias WTC, 1995.
- Пелевин, Виктор. *ДПП (НН) / Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда*. Москва: Эксмо, 2007. [Pelevin, Viktor. *DPP (NN) / Dialektika Perexodnogo Perioda iz Niotkuda v Nikuda*. Moskva: Èksmo, 2007.]
- *Empire 'V' / Амнир 'В'*. Москва: Эксмо, 2007. [*Empire 'V' / Ampir 'V'*. Moskva: Èksmo, 2007.]
- *Generation П*. Москва: ВАГРИУС, 1999. [*Generation P*. Moskva: VAGRIUS, 1999.]
- *П5 / Процассальные песни политических пигмеев пиндостана*. Москва: Эксмо, 2008. [*P5 / Proshchal'nye pesni političeskix pigmeev pindostana*. Moskva: Èksmo, 2008.]
- *Синий фонарь*. Москва: Текст, 1992. [*Sinij fonar'*. Moskva: Tekst, 1992.]
- *Священная книга оборотня*. Москва: Эксмо, 2004. [*Sviashčennaja kniga oborotnia*. Moskva: Èksmo, 2004.]
- Pelevin, Viktor. *Čarajev in praznota*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2003.
- *Čelada groze. Mit o Tezju in Minotavru*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2006.
- *Omon Ra*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2000.
- Virk, Tomo. *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: Literatura, 2000.

## Viktor Pelevin, a Postmodernist Prophet: How a Post-Soviet Writer Seeks Truth

Keywords: Russian literature / postmodernism / neorealism / Pelevin, Viktor

This paper discusses Viktor Pelevin's creative work and reveals the main conceptual and thematic areas and structural procedures that have contributed to the fact that Pelevin's works are among the most widely-read works in Russia today, and that Pelevin is one of the best-known Russian prose writers in the world. Russian literary historians' classifications, which place Pelevin among postmodernist writers, serve as guidelines for this paper. Although it does not deny the postmodernist procedures used in the narrative structure, it relativizes these findings and demonstrates that, behind the postmodernist mask, there are designs and relationships that bring Pelevin close to classical Russian literature: art has the specific task of teaching people something.

Pelevin's creative path began at a time when it became clear that the idea of the Soviet communist paradise was a utopia. The understanding that the Soviet model of the world was an illusion also characterized

Pelevin's early works: a young man that has only just started living recognizes the mechanisms that the Soviet authorities used to manipulate people's concepts of truth (*Omon Ra*). In this way, a narrative scheme builds up, similar to the Soviet "production" novel, which was based on a teacher-student relationship: the teacher teaches about reality and how one must get to know it. In the Soviet novel, the teacher is the bearer of communist ideas through which the authorities realize the concept of the Soviet paradise; however, in Pelevin the teacher changes with development and becomes the defender of the Buddhist concept of the void (*Chapayev i pustota*, published in English as *Buddha's Little Finger* and *Clay Machine Gun*). With this concept, which becomes a recognizable constant of Pelevin's mature works, people should be rescued from the learned mental images that prevent them from breathing freely.

The structural teacher-student relationship also remains a constant in Pelevin's works, although it is transformed over time. In developing his awareness, the student begins to turn into a teacher, thus becoming the creator of a different concept of the world that is now being built by advertising as the main form of manipulation in the new world (*Generation II*). An important conceptual change takes place: it seems people cannot internalize the Buddhist concept of the void by which they could free themselves of prior constructs because they seem to be fatally dependent on the set models that, each in its own way, defend the concept of truth. In Pelevin's works, the concepts of people and animals gain increasingly greater importance; this is supposed to be just the right manifestation that enables the student to pass into the void (*The Sacred Book of the Werewolf*). The idea emerges that vampires are the true rulers of the world, but they too resemble humans too much to be able to pass into "nowhere." A foreboding emerges that a great explosion of light will destroy the world (*Empire V*).

The phases in the teacher-student relationship presented in the process of this analysis argue in favor of the thought described in the introduction – that is, that in Pelevin's works, one is in fact dealing with the manifestations of a single character that experiences transformations in space and time. Consequently, I propose that Pelevin's works be addressed as one work with several variations, whose narrations always elucidate the same questions from various perspectives: what is true reality supposed to be in the first place?

Marec 2009

# Platonova filozofija umetnosti in slovenska književnost

Ignacija J. Fridl

Podpeška cesta 66, SI-1351 Brezovica pri Ljubljani  
ignacija@volja.net

*Avtorica analizira obstoječe interpretacije o Platonovem odnosu do umetnosti. V nasprotnju z njimi razume Platonovo mimesis ontološko, kot človekovo samorazkrivanje v njegovi bitni razprtosti med končnostjo in neskončnim, v katerem se pokažejo meje človeške, tudi umetniške ustvarjalne svobode. Na osnovi takega razumevanja odpira novo raziskovalno polje o platonizmu v slovenski književnosti, doslej zamejeno zgolj na posamezne ustvarjalce (Prešeren, Stritar, Bartol ...).*

Ključne besede: estetika / filozofija umetnosti / Platon / platonizem / mimesis / slovenska književnost

O Platonu je bilo napisano kar nekaj tisočkrat toliko besed, kot jih je izrekel sam. Število člankov s področja platonologije, kot bi se glasil skupni termin za raziskovanje Platonovih nauk v zgodovini filozofije, postaja nepreštevno. Vsak dan izide kar nekaj študij o Platonu in platonizmu, tako da ni moč v celoti spremljati niti sodobnih razprav o omenjeni temi. Že slovenska filozofinja Alma Sodnik je leta 1955 v svojem predavanju na zagrebški univerzi uvodoma dejala: »Literatura o Platonovi filozofiji je zelo obsežna.« (Sodnik, *Izbrani* 27). Danes lahko dodam: »Literatura o Platonovi filozofiji je zaradi obsega postala nepregledna.«

Omenjeno dejstvo je dobro znano, s podobnimi ugotovitvami začinjajo svoje uvodnike k Platonovim dialogom skoraj vsi sodobni raziskovalci. In vendar je po drugi strani izredno zanimivo, da kljub številnim omembam, navedbam in povzemanjem Platonovih nauk v slovenski literarni vedi še danes nimamo samostojne, monografske raziskave o vplivih, odmevih in vlogi njegove filozofije v slovenskem literarnem prostoru niti širše samostojne študije o njegovem razumevanju umetnosti. Edino celovito slovensko raziskavo o Platonu je opravil Gorazd Kocijančič ob prevodu Platonovih zbranih del iz leta 2004, vendar se zdi, da se je zavestno izognil obravnavanju njegovega odnosa do umetnosti, saj pojmov *mimesis* in umetnost kot tudi drugih sorodnih izrazov ni vključil v poglavje »Temeljni pojmi Platonovih« dialogov. Obravnaval je le pojem *mousikē*, vendar ga je zožil zlasti na pomen glasbenega izražanja.

Ko tako opozarjam na potrebo po novih raziskavah Platona in njegovega odnosa do umetnosti na Slovenskem, si najprej zastavljam vprašanje, ali je na prvi pogled metodološko tradicionalistično zasnovana raziskava, s katero poskušam odkrivati pomen, vlogo in celo morebitne vplive Platonovih naukov na slovenske književne ustvarjalce, smiselna in upravičena. Ali je Platonova filozofija pri nas sploh imela tako močne idejne, vsebinske, pa tudi formalno-strukturne učinke na domačo literaturo, kot je to za Nietzschejevo filozofijo v svoji doktorski raziskavi utemeljeno dokazal Matevž Kos?<sup>1</sup> Kaj ima pravzaprav slovenska literatura skupnega s Platonom in kako jo lahko izrazito historične raziskave, ki segajo skoraj dve tisočletji in pol v preteklost, obogatijo še danes? Nadalje je upravičena dilema, ali lahko v primeru Platona govorimo zgolj o posameznih idejnih, tematskih, motivnih ali stilističnih podobnostih med njegovimi dialogi in slovenskimi ustvarjalci ali pa je utemeljeno govoriti o platonizmu na Slovenskem kot bistveno širši bodisi historično zamejeni bodisi transhistorični duhovni perspektivi.

Če na Platona gledamo z vidika slovenske literarne zgodovine, je resda omenjen sorazmerno pogosto. A to dejstvo ne more biti hkratni argument za trditev, da je platonistično mišljenje »na delu« tudi v številnih slovenskih literarnih delih. Je potemtakem treba Platona kot razlagalca umetnosti, ki je s svojo teorijo *mimesis* pomembno oblikoval začetke zahodnoevropske poetike, ločiti od Platona-filozofa, ki bi s svojo pesniško govorico utegnil navdihniti slovenske ustvarjalce? In še nekaj: če ugotavljam, da je utemeljitelj Akademije deležen precejšnje pozornosti slovenskih literarnih zgodovinarjev, se moram zanesljivo vprašati, ali in kako lahko z novo raziskavo o Platonu in umetnosti sploh še dopolnim sorazmerno gosto prepredeno referenčno mrežo in vsebinsko dokaj jasno definirano razumevanje njegovega odnosa do poezije ter umetniškega ustvarjanja nasploh. Ali pa je v primeru raziskave o Platonu in slovenski literaturi enostavno bolje, da izhajam iz že obstoječih razlag ter stališča njihovih avtorjev zgolj apliciram na literarno dogajanje na Slovenskem od začetkov do danes.

V tem članku seveda ne bom ponudila natančnih odgovorov na vse, uvodoma izpostavljene dileme. Moj namen pa je, da na osnovi temeljnih vprašanj vsaj okvirno določim stanje raziskav o Platonu in slovenski literaturi ter opredelim nekatera metodološka in interpretativna izhodišča za morebitne nadaljnje študije omenjene problematike.

## Tuji viri o Platonu in umetnosti

Ob pregledu tujih raziskav o Platonu in umetnosti, ki so nastajale zlasti zadnjega pol stoletja, sem ugotovila, da se dajo strniti v nekaj interpretativnih jeder:

1) raziskave, v katerih se avtorji ne osredotočajo na Platonovo kritiko umetnosti, temveč izraziteje izpostavljajo njegov afirmativni odnos do poezije in umetnosti nasploh:

a) pri tem na filozofski ravni poudarjajo dialog med mitom, logosom in prakso v Platonovi filozofiji (npr. Sallis);

b) primerjajo Platona in grško literaturo ter opozarjajo na stične točke med njima (na primer, Helmut Kuhn v študiji »Die wahre Tragödie« opozarja na povezavo med antagonizmom življenjskih načinov v tragiških delih Ajshila in Sofokla ter liki Platonovih dialogov,<sup>2</sup> Bernard Freydberg pa odkriva simetrijo med Platonovo rabo Aristofanovih komičnih in Homerjevih tragičnih tem.<sup>3</sup>);

c) s klasičnofilološkega, literarnozgodovinskega ali tudi strukturalnofilozofskega gledišča raziskujejo rabo pesniških motivov, citatov in tém pri Platonu ter Platonovega odnosa do pesništva in umetnosti v celoti izrazi-teje ne problematizirajo (npr. Demos)<sup>4</sup>;

d) Platonovo filozofijo razlagajo razvojno, kot duhovno poglobljanje pogledov na svet in življenje, ki so bili predhodno prvič izpričani že v zgodnjem grškem pesništvu.<sup>5</sup>

2) Veliko več interpretov razume Platonov odnos do umetnosti kot kritiko umetnika in njegove ustvarjalnosti. Nekateri jo ovrednotijo zelo radikalno, in sicer kot izgon pesnikov oziroma umetnosti iz države (npr. Müller, Stanford,<sup>6</sup> Havelock ...). Spet drugi Platonovo kritično držo sprejemajo s pridržki:

a) zamejujejo jo zgolj na določeno umetniško panogo, ne na umetnost v celoti;<sup>7</sup>

b) zamejujejo jo na konkretno umetniško ustvarjalnost, zlasti na kritiko iluzionističnega slikarstva Apolodora, Zevksisa in drugih slikarskih mojstrov konec 5. stoletja pr. Kr.;<sup>8</sup>

c) govorijo o zavestno reduciranem pojmovanju umetnosti pri Platonu, npr. da ga ne zanima umetnost v celoti, temveč samo njen etični vidik in vpliv (Maguire 391);

d) Platonov odnos do umetnosti razumejo kot nadaljevanje starega boja med umetnostjo in filozofijo za posedovanje védenja oziroma modrosti, ki so ga sprožili že predsokratski filozofi;<sup>9</sup>

e) poudarjajo psihološke, celo psihoanalitične vzroke za njegovo kritiko umetnosti, in sicer jo razumejo kot rezultat njegove lastne neizživete

umetniške izkušnje, izdajalskega konvertitstva<sup>10</sup> ali celo umetniške samo-kastracije. Pri tem se opirajo na zgodbo, ki jo v *Življenjih in naukih znanih filozofov* povzema Diogen Laertski, da naj bi bil Platon v mladosti pisal drame, a jih je ob srečanju s Sokratom zažgal in se posvetil filozofiji.<sup>11</sup>

3) Zlasti od 20. stoletja dalje poskušajo interpreti vedno pogosteje soočiti Platonovo kritiko umetnosti z njegovo pesniško, metaforično govorigo. Argumenti, s katerimi poskušajo razložiti paradoksalnost omenjene situacije, pa so precej različni:

a) Penelope Murray, na primer, poudarja, da so Platonovi dialogi sicer pesniški, niso pa pesniške umetnine;<sup>12</sup>

b) Iris Murdoch priznava omenjeni paradoks, vendar ugiba, »ali morda ni treba razmišljati, da ga paradoks ni kaj prida vznemirjal. Učenjaki kasnejšega časa so združili moči in iznašli probleme. Platon se je ukvarjal z drugimi problemi, mnogimi med njimi politične narave.« (Murdoch 87);

c) omenjeni paradoks interpretirajo kot Platonovo filozofsko nekonsistentnost;<sup>13</sup>

d) menijo, da je Platon govorico podob rabil še kako zavestno, zato opozarjajo na potrebo po vnovični presoji omenjene dileme.<sup>14</sup>

Čprav je različnih tez o Platonovem razumevanju umetnosti ogromno, je iz zgornje analize razvidno, da jih lahko vsaj pogojno uvrstim v tri glavne skupine, ki jih poenostavljeno povzemam v nekakšno trojico: Platon-umetnik, Platon-kritik umetnosti ter Platonov paradoks.

## Razumevanje Platonovega odnosa do umetnosti in poezije na Slovenskem

V primerjavi z izredno obsežnim številom tujih bibliografskih enot, v katerih filozofi, literarni zgodovinarji in filologi obravnavajo Platonov odnos do umetnosti oziroma pesništva kot osrednji raziskovalni predmet, je ustanovitelj Akademije v slovenski literarni vedi tako rekoč brez izjeme predstavljen znotraj vsebinsko in časovno širše zasnovanih študij, ki niso osredotočene zgolj na njegovo delo in mišljenje. Tako je Platon v zvezi z vprašanji o umetnosti in pesništvu na Slovenskem »obsojen« na kratka učbeniška, večinoma tradicionalna povzemanja njegovih naukov in pogledov na umetniško ustvarjanje, tudi na književnost. Ključni pojmi, ki se v zvezi s tem omenjajo, so posnemanje (*mimesis*), resnica in resničnost, pa tudi vprašanja umetniškega genija in njegove entuziastične ustvarjalne sile. V luči tradicionalnih raziskovanj slovenski literarni zgodovinarji pogosto izpostavljajo protislovje med Platonom kot pesniškim mojstrom dialoške forme na eni strani in med njegovo teorijo o posnemanju resničnosti kot

ključu za izgon umetnikov iz njegove idealne države na drugi. Na osnovi citata iz *Države*, kjer Platon sam spregovori o »starem sporu med filozofijo in umetnostjo« (R. 607b), pa njegovo filozofijo, torej tudi njegov pogled na umetniško ustvarjanje, poskušajo razložiti v okviru omenjenega spora.

Kajetan Gantar je že leta 1963 v svoji predstavitvi antičnih razprav o pesništvu izbral iz Platonovih del njegov portret »od boga navdihnjenega« rapsoda v dialogu *Ion* ter odlomek iz 10. knjige *Države*, v kateri Platon spregovori o *mimesis* in Homerju kot posnemovalcu resničnih predmetov, zaradi česar so njegove podobe tri stopnje oddaljene od resnice. V spremnem besedilu na koncu omenjenega zbornika *O pesništvu* pa je Gantar Platonovo stališče tudi naslovno označil kot »obsodbo poezije«. Pri tem je poudaril Platonovo osebno izpričano muko, s katero je napadel pesništvo ter zagovarjal tezo o Platonovem spreobrnjenju, v katerem se je, »kot se v takih primerih rado dogodi, /.../ Platonova velika ljubezen sprevrgla v prav tako veliko nasprotovanje ...« (Gantar, *O pesništvu* 100). Platonovo omembo starodavnega spora med poezijo in filozofijo pa je razložil kot neke vrste filozofovo zavestno artikulirano, »vkljudnostno opravičilo« (102), s poudarjenim psihološko-osebnostnim komentarjem o Platonovem mišljenju, da »se torej Platon ob koncu svoje napadalne obtožnice s spretnim manevrom postavi v položaj pravične obrambe; kot dober psiholog ve, da nepristransko občinstvo veliko rajši deli svoje simpatije z nedolžnim in ogroženim branivcem, kot pa z izzivajočim, najsi tudi premaganim napadavcem.« (102–103). Podobna stališča in iste teme v zvezi s Platonovim razumevanjem umetnosti je Gantar povzel kasneje tudi v spremnem besedilu k prevodu Aristotelove *Poetike* leta 1982 ter v študiji *Antična poetika* (1985). V njej posebej poudarja: »Preseneča nas, da je tako ostro kritiko poezije izrekel ravno Platon, ki ni bil le filozof, temveč tudi sam pesnik, saj je v mladosti pisal tragedije, pozneje pa je pod močnim vplivom srečanja s Sokratom dal poeziji slovo in se oklenil filozofije. Toda tudi po 'spreobrnitvi' iz pesnika v filozofa je Platon nekje globoko v svojem bistvu še zmerom ostal pesnik.« (18). Prav iz zadnjega stavka se že da razbrati, da je svoje ostro branje Platonove obsodbe poezije dve desetletji kasneje nekoliko omilil ter se približal stališču o filozofovem osebnotnem protislovju med umetnikom in kritikom umetnosti.

Anton Ocvirk je Platonu priznal status umetnika, saj je njegovo dialoško formo navedel kot primer, »ki sprva obravnava filozofska vprašanja, a je hkrati tudi umetniška proza.« (7). Enako stališče je zavzel tudi Janko Kos, ko je Platona vključil v svoj *Pregled svetovne književnosti* ter tako posredno priznal literarni pomen njegovih spisov. Priznal mu je tudi vlogo »začetnika filozofskega razmišljanja o pesništvu.« (Kos, *Literatura* 32). Podobno kot Kajetan Gantar pa je v svoji kratki predstavitvi utemeljitelja

Akademije izpostavil na eni strani njegovo »pojmovanje, da je pesnik navdihnjen od božanskih sil,« s čimer je Platon »postavil temelj za vse poznejše teorije o posebnem izvoru pesniške umetnosti, ki da nastaja iz nadrazumske inspiracije,« ter na drugi teorijo posnemanja, zaradi česar naj bi bila umetnost po Platonu »manjvredna; iz države jo je treba odstraniti, kolikor posnema manjvredne strani človeškega življenja, s tem pa škodljivo vpliva na človekovo dušo.« (Kos, *Pregled* 68). V *Očrtu literarne teorije* je Platonovo kritiko umetnosti označil za poudarjeno gnoseološko vrednotenje pesništva (30–31). Opozoril pa je tudi na Platonov moralizem, ko je zapisal, da je obsodbo poezije izvršil »v imenu morale« (36), saj naj bi umetnost v človeku slabila njegov razum in poudarjala zgolj čutno-čustvene doživljaje.

Enega zadnjih prispevkov, ki poudarjajo Platonovo kritiko pesništva »s filozofskih, sprva zlasti teoloških, nato pa ontoloških in psihološko-moralnih izhodišč, je napisal Drago Šega v okviru študije o *Literarni kritiki* (2004). Tudi on je svojo razlago o vzrokih za Platonovo zavračanje umetnosti utemeljeval na dejstvu, da Platon poezijo in filozofijo razume »še vedno za tekmiči, delujoči na isti ravnini in obe na isti način zavezani kriteriju resnice.« (51)

Če strnem in povežem stališča tako tujih raziskovalcev kot nekaterih pomembnejših domačih literarnih zgodovinarjev in filologov, se pokaže, da razpravljanje o Platonu in umetnosti oziroma pesništvu tudi v slovenski literarni vedi poteka na treh glavnih ravneh:

- 1) odločitev za ali – pri nas bolj izrazito – proti Platonovemu kritičnemu odnosu do umetnosti, pri čemer je kot najpogostejši razlog njegove »obsodbe poezije« navedena tekma med filozofijo in umetnostjo za prevlado v modrosti in védenju,
- 2) razlaganje Platonove kritike umetnosti z izrazitejšim poudarjanjem njegovih osebnih, tudi psiholoških razlogov,
- 3) teza o paradoksu oziroma protislovju med njegovim umetniškim darom ter filozofsko kritiko umetnosti.

## Filozofsko, problemsko branje Platona

Platonov odnos do umetnosti kot paradoksalno nasprotje med Platonovo pesniško govorico na eni in njegovim zavračanjem umetnosti na drugi strani je v *Zgodovinskem razvoju estetskih problemov* (1928) omenila že »prva dama slovenske filozofije« Alma Sodnik. Razrešiti ga je poskušala s pripombo, »da nam razlaga to dejstvo močen Sokratov vpliv.« (Sodnik, *Zgodovinski* 29) S tem je najbrž mislila na Sokratov sloves družbenega

kritika ter njegov ironični odnos do dogajanja v atenski družbi, tudi do umetniškega ustvarjanja. Vendar je veliko bolj kot zaradi omenjene dileme Alma Sodnik v zgodovini razumevanja Platona na Slovenskem pomembna, ker je prva pri nas izpostavila problemsko branje Platonove filozofije, tudi njegovega odnosa do umetnosti.

V svojem predavanju *K Platonovi teoriji o idejah* (1955) je njegov nauk o idejah predstavila razvojnozgodovinsko, ko je zapisala, da je »Platon šel bistveno preko Sokrata, ko je začel prikazovati ideje kot neko posebno predmetnost, kot nekaj izven pojmov.« (Sodnik, *Izbrani* 29). Tako je tudi v individualno zasnovanih prispevkih iz zgodovine filozofije ohranjala metodologijo, ki jo je začrtala že v *Zgodovinskem razvoju estetskih problemov* (1928), za katerega, kot bomo videli v nadaljevanju, tudi v primeru Platona upravičeno velja, da »nihče, kdor se na Slovenskem ukvarja z estetiko, ne more mimo njega«. (Jerman, *Slovenska* 148).

V svojem zgodovinskem prikazu estetskih vprašanj je Platona označila »znanstveni oče estetike« (Sodnik, *Zgodovinski* 9) oziroma ga razglasila za »ustanovitelja estetike« (23). Po njenem prepričanju so temeljne mere lepega pri Platonu umerjenost (*metriotes*), simetrija (*simetria*) in proporc (*analogia*). Te prevevajo vse vesoljstvo, tudi dobroto in resnico, »le z razliko, da gre tu za mero, simetrijo in proporcijo notranjih psihičnih pojavov, pravičnosti, preudarnosti itd.« (24–25). S svojim kozmološkim razumevanjem lepega je Platon po prepričanju Alme Sodnik dedič predsokratskih naziranj. »Kakor tam, se uveljavlja tudi tu za Grka tipično pojmovanje vesoljstva z vidika estetičnosti.« (25).

Opozarja tudi na ločnico med absolutno in relativno lepoto pri Platonu. V absolutno lepoto je vložena ideja lepote, ki »se ne razlikuje od drugih v kraljestvu idej; posebno mesto ima le z ozirom na našo empirično sfero ... je dostopna že predstavnemu dojetanju.« (26). Razlika med idejo lepega in bistvom resnice torej ne poteka na ontološki ravni, temveč je zgolj v načinu, kako se razkrivata človekovemu dojetanju in spoznavanju sveta. Ob tem slovenska raziskovalka Platona iz sredine prejšnjega stoletja posebej opozarja na mesto v dialogu *Simpozij* (206–207a), iz katerega je razvidno, da je lepota pripomoček za rojstvo dobrote. V nasprotju z absolutno lepoto pa relativna lepota ne pripada pojavu samemu po sebi, temveč le z ozirom na druge dejavnike. Tako je po prepričanju Alme Sodnik Platon »prvi, ki izrecno loči med konstitutivno in konsekutivno določeno lepoto.« (27).

Platona je umestila v smer metafizično-spoznavnoteoretske estetske misli.<sup>15</sup> Med predstavnike te zgodovinske črte estetskih razlag in problemov na Slovenskem je štela še Antona Mahniča, Frančiška Lampeta, Aleša Ušeničnika, Ivana Bernika, Izidorja Cankarja, Iv. Derganca in Josipa Vidmarja (183). Čeprav je v platonistično linijo estetskih naziranj umestila

tudi Antona Mahničiča, je obenem že razvila dvom, »koliko se v istini strinjajo Mahničičevi tozadevni nazori s Platonovimi.« (186).<sup>16</sup>

Tako je Alma Sodnik prva artikulirala pojem platonizma v slovenski filozofiji, estetiki in tudi literarni vedi ter afirmirala razpravo o »platonistični estetiki« na Slovenskem, kar morajo vsi bodoči raziskovalci Platonove filozofije v slovenski književnosti vsekakor upoštevati. Spregledati pa ne smemo tudi njene argumentacije o vlogi in pomenu lepega v Platonovih dialogih, ki ga razume kot pogoj za razvitje dobrega.

## Poskus reinterpretacije Platonovega odnosa do umetnosti

Iz raziskav in razprav, ki sem jih povzela uvodoma, je razvidno, da tako rekoč vse temeljijo na stoletja ustaljenih in zgodovinsko pogojenih ter posredovanih interpretativnih izhodiščih. Gre za tradicionalni kritični model branja Platonovih dialogov, ki ga je zahodna Evropa prevzela prek Aristotelove kritike svojega učitelja. Njihovi avtorji Platonov odnos do umetnosti razbirajo dobesedno, torej zgolj na osnovi tistih odlomkov in tem, v katerih Platon dejansko spregovori o poeziji in umetnosti. Pri tem izgubijo iz vida njegovo filozofijo kot celoto in temeljno vprašanje slehernega literarnega, tudi filozofskega ustvarjanja, to je vprašanje, k čemu nas Platon od antike do danes nagovarja.

Na Slovenskem je ta tradicija še toliko bolj izrazita, saj je bila estetska misel konec 19. in v začetku 20. stoletja, kot se da razbrati tudi iz zgodovinskega očrta Alme Sodnik, pod zelo močnim vplivom krščanske, celo katoliške institucionalne misli. Ta je antično filozofijo posredovala v tomističnem duhu in jo rabila predvsem za zagovor lastne, krščansko utemeljene metafizike in estetike. Omenjena tradicija Platona ni brala, temveč ga je zavestno in zgolj posredovala.

Problem razumevanja Platona in njegovega odnosa do umetnosti na Slovenskem je torej zgodovinsko pogojen in utemeljen v nacionalni kulturni zgodovini. Platon je bil najprej posredovan ideološko in šele zatem filozofsko. Njegova specifična historična posredovanost pa v slovenski humanistiki še ni reflektirana, zato se o njegovi filozofiji, zlasti o njegovem odnosu do umetnosti, razpravlja bodisi izrazito afirmativno – kot priznanje tradicionalnih krščanskih pogledov na umetniško ustvarjanje – ali izrazito negativno – kot zavračanje tistih stališč, v katerih je estetsko lepo izenačeno z resničnim in etično dobrim. Obe navedeni usmeritvi pa pomenita predvsem temeljni odklon od tistega mišljenja, h kateremu nas Platon s svojimi dialogi napotuje.

Šele na osnovi zaobrnjenega spraševanja, ki ga je nakazala že Alma Sodnik, v spremnem besedilu k izdaji Platonovih *Zbranih del* pa dosledno

razvil Gorazd Kocijančič, je treba pri nas na novo premisliti in izpeljati razlago tudi nekaterih temeljnih pojmov, ki so bili doslej predmet literarnoteoretskega in literarnozgodovinskega diskurza o Platonu in umetnosti, o čemer sem spregovorila že v svoji doktorski disertaciji *Platonova teorija resnice z vidika lepega in umetnosti* (2006).

Neke vrste „odprta forma“ v branju in razumevanju Platona je osrednji prispevek, ki ga slovenska filozofija lahko nudi raziskovalcem platonizma v okviru posameznih družboslovnih ved. Literarna veda tega interpretativnega modela doslej ni dovolj izkoristila,<sup>17</sup> o čemer je kritično spregovoril tudi Tomo Virk v *Primerjalni književnosti na prelomu tisočletja*, ko je zapisal:

Filozofija se – tudi danes, pravzaprav v vseh obdobjih – rada vrača k svojim klasikom in v njih najdeva že formulirane povsem sodobne teme in spoznanja. Ko Heidegger bere predsokratike, mladi Žižek Hegla, Dolar Freuda, Kocijančič Platona ali krščanske apofatike, tega ne počnejo z nagibom arhivatorjev, dokumentalistov, historiografov – pa tudi ne v duhu zapovedanega spoštovanja avtoritet – ampak ravnaajo z njimi na nek način kot s sodobniki. Današnja primerjalna književnost je sicer še vedno zmožna takega ravnanja z literarnimi klasiki /.../ ne pa tudi /.../ s svojimi lastnimi, s 'klasiki primerjalne književnosti'. (Virk 83)

Povedano drugače: potreben je temeljit premislek o posredovanju Platonovega pogleda na umetnost pri »klasikih slovenske primerjalne književnosti«, tudi pri Dušanu Pirjevcu, čeprav je prvi izčrpejše opozarjal na nekatera izredno pomembna mesta iz Platonovih spisov ter v okviru svojih literarnih študij tako rekoč edini sistematično in celovito razlagal Platonovo filozofijo. Tudi njegovo branje Platona namreč izhaja iz določene zgodovinske predpostavke, in sicer posredovanosti Platonovega mišljenja v optiki Heideggrove filozofske misli. Naj navedem le primer iz razprave *Znanost o umetnosti* (1970), natančneje Pirjevčev interpretacijo odlomka iz *Simpozija*, v katerem Platon opozarja na pomensko ožanje izraza *poiesis*, ki v resnici označuje sleherno prehajanje iz nebivajočega v bivajoče, čeprav se rabi zgolj za označevanje enega dela ustvarjalnosti, in sicer zgolj za muzično umetnost in pesniške metre. Platon naj bi po Pirjevcu tako beležil fenomen zoževanja in zamejevanja umetniške ustvarjalnosti, ki je pri njem že dejstvo, to ožanje pa naj bi v *Državi* podprl tudi sam z zamejevanjem poezije na himne bogovom in hvalnice herojem oziroma na umetnost, ki je v skladu z idejo in razumom. »Usoda umetnosti« naj bi se po Pirjevčevem prepričanju pri Platonu odvijala v razmerju »med *aisthesis* in *idea*, kar je isto kot razmerje med *me on* in *on* ali med *fainomenon* in *on*, se pravi med lažjo in resnico, med nebivajočim in resnično bivajočim, med nerazumnim in razumnim.« (Pirjavec, *Filozofija* 27). Pirjevčev naveden odlomka iz *Simpozija* je vprašljivo, kolikor poskuša na njem osnovati

apologijo svojega nauka o Platonovi diferenci med umetnostjo in filozofijo-znanostjo, saj ne reflektira diskurzivne avtorefleksivnosti Platonove filozofije. Kot bom razvila v nadaljevanju, Platon namreč na primeru zožane rabe oznake za *poiesis* opozarja prav na to, na kar toliko stoletij za njim ponavlja Pirjevec – da se z onomatološko redukcijo celote na del dogaja sama ontološka in gnoseološka redukcija bivajočega na postajajoče, za katero se izgubljata uvid v celoto in človeška napotenost k enosti in njenem uresničevanju kot uvidevanju celote. Ker Pirjevec izhaja iz Heideggrove teze o ontološki diferenci v Platonovi filozofiji, navedeno dejstvo spregleda ali zamolči in Platonove filozofije tudi ne more uvideti kot najvišje umetnosti, torej kot prizadevanja za ono, nekoč izkušeno celovito, enovito *poiesis*, na katero Platon ne le spominja, temveč jo s svojo tematizacijo filozofije kot spominjanja poskuša tudi uresničiti. Znameniti slovenski literarni zgodovinar obenem vztraja na dualističnem branju Platonove filozofije kot razcepa med resničnim in neresničnim, bivajočim in nebivajočim, ne da bi v Platonovih spisih uzrl pomen posredovanosti in razprtosti bivajočega. Pirjevec pristaja na zgodovinsko-evolutivno branje filozofije, ki ga je v kritičnem odnosu do predhodnikov utemeljil Aristotel. V okviru takega branja Pirjevec govori o tako imenovani platonsko-heglovski tradiciji, samo zato lahko Platonu pripiše radikalna stališča, da »biti pomeni: biti ideja oziroma biti za idejo. Vse, kar ni ideja, je neresnično, je spričo tega, kakor bi rekel Platon: *me on*, nebivajoče, nič, in je zato po pravici izpostavljeno radikalni preobrazbi, likvidaciji in uničenju« (201).

S svojo kritiko normativnega, historično posredovanega in zgodovinsko pogojenega branja Platona seveda ne prisegam na iluzijo o možnosti rekonstrukcije t. i. Platonovega izvirnega mišljenja, temveč želim opozoriti vsaj na nekaj problematičnih točk iz dosedanjih razlag in razumevanj razmerja med Platonom in pesništvom oziroma umetnostjo ter hkrati odpreti vpogled v to, s čim nas njegovo mišljenje tako intenzivno nagovarja še danes.

Platon namreč o *mimesis* ne govori samo v omenjenih odlomkih iz *Države* in zgolj v povezavi z umetnostjo oziroma pesništvom. Pojem *mimesis* in njegove izpeljanke rabi sorazmerno pogosto in v precej različnih kontekstih, tako da je za vse primere težko najti skupni pomenski imenovalec. Naj naštejemo le nekatera, opaznejša mesta: »krožni tokovi našega razmišljanja« bi morali posnemati božja krožna gibanja, vidna na nebu (*Ti.* 47b-c); čas posnema vek in se skladno s številom giblje v krogu (38a); povezave zvokov posnemajo božansko harmonijo in zato v ljudeh vzbujajo veselje (80a-b). Besede, imena, so zgolj glasovni posnetki (*mimema fonē*) tega, kar označujejo, saj lahko gluhomem človek pomen besede izrazi tudi s telesnimi gibi (*Cra.* 422e–423c). Toda če bi lahko s črkami in zlogi kakor

muzična umetnost posnemali samo bitnost sleherne stvari, bi lahko razkri-  
li, kaj stvar je, poudarja kmalu zatem (423e).

Nadalje trdi, da so zakoni »posnetki resnice vsake posamezne (stvari)« (Plt. 300c) in da različne državne ureditve »samo posnemajo« idealno (pravo) ureditev, in sicer boljše ali slabše, odvisno od tega, kako dobre zakone imajo (293e). Zmožnost vida, ki se ozira najprej na vsa živa bitja, dokler ne uzre samega sonca, posnema proces razpravljanja (dialektiko), ki se brez zaznav ozira k temu, kaj vsaka stvar je, dokler »ne bo doumel, kaj je samo dobro« (R. 532a-b). In tudi odnos med človekom in bogom razlaga Platon s pomočjo pojma *mimesis* – nekajkrat namreč zapiše, da ljudje posnemajo bogove, v družbi katerih so bili (Pbdr. 252d; prim. še: Lg. 713e).

Platon z *mimesis* poimenuje odnos med resničnim, idealnim svetom in konkretno pojavnostjo v naravi. Še več, označuje razmerje med človekom in bogom. *Mimesis* potemtakem pri Platonu nedvomno ni zgolj estetski pojem, temveč izraža ontološko razsežnost, je način bivanja stvari oziroma način njihovega postajanja kot podob resničnosti. Tudi filozof je kot človek bivajoče, ki je v mimetičnem razmerju do božanskega, zato Platon svojih dialogov ne izključuje iz nauka o *mimesis* kot načinu bivanja konkretnih pojavnosti v svetu in jih ne identificira kot »božja dela«; njegov logos z vidika resnice ni absoluten. Šele iz take interpretacije postane razumljivo, zakaj Platon svojo filozofsko govorico zavestno prepušča vrsti drugih govorcev, zlasti učitelju Sokratu – s svojimi filozofskimi predhodniki vstopa v dialog in svoje filozofije za razliko od kasnejšega Aristotelovega historičnega modela ne konstituira kot kritiko, torej kot opredeljevanje za ali proti.

Platon se zaveda, da tudi sam živi v konkretnem prostoru in času, iz katerega ne more izstopiti, lahko pa uzre svojo pojavno minljivost in se ozira za tem, kar presega njegovo končnost. Kar torej filozofa ločuje od umetnika, je prepoznanje mimetičnosti človekove pojavnosti v konkretnem prostoru in času. Gre za reflektirano *mimesis*, ki je uvid v ontološko razprtost človeka med njegovo minljivostjo in večnostjo, med končnostjo in neskončnim, med konkretnim in občim. Uvid v mimetičnost pa po Platonu pomeni tudi razkrivanje, prepoznanje svojih lastnih mej. Ko sebe uzremo v hrepenenjski paradigmi po drugem, kot zgolj približek nekemu idealu, lahko šele določujemo samega sebe. Mera, po kateri se godi to razmerjanje med jaz in ti, med človeškim in božanskim, pa je Dobro. Človek se torej določuje in je določen po Dobrem – zgolj iz uvida v dobro lahko človek dejansko deluje kot človek. Tako tudi prava človekova svoboda ni v neskončnosti in avtarkičnosti lastnega jaza, kakor prividno začneta nakazovati umetnost in sofistika v Platonovem času, temveč v človekovem razmerjanju kot podobi njegove bitne razprtosti med biti človek in biti v kozmosu.

V človeku kot svoji lastni meri sveta je Platon zrl nevarnost za človeštvo in njegovo kulturo, saj se z usrediščenjem človeka dejansko razsredišča svet kot kozmos, to je njegova umerjenost kot biti svet. Platon je kot stari Grk stal na prelomu prestopa človeške civilizacije v zgodovinsko vladavino jaza, ki svoj skrajni ekstremizem doživlja v sodobnem svetu. Kot neposredni dedič starogrškega mitološkega izkustva je bil živa priča individualizacije sveta, ki jo narekuje diktat slave in z njo povezana logika boja in zmage. Oba imperativa, nekakšni antični variaciji na Nietzschejevo »voljo do moči«, imata korenine že v homerskem svetu – podrejeno jima je življenje in celo smrt se izrablja v njun zagovor, saj je smrt lepa le, kadar je slavna. Platon temu stališču ostro nasprotuje – tudi z ironijo, ki doseže vrhunec v prikazu Sokratovega umiranja. Sokrat se predaja vdano in ponižno, še več, z radostjo, brez boja in želje po zmagi. Tako lik filozofa postaja antihomerski junak *par excellence*, njegov pogled ni uprt vase in v lastno veličino, temveč samo v iz-stopanju izza mej jaza lahko zre čez, onstran minljivosti. V vladavini jaza pa se godi neobvladljivo in nedoumljivo ničenje človeštva, ki v skrajni točki vodi do njegove samodestrukcije.

Svet se pred Platonovimi očmi drobi in lomi v koščke zrcal, v katerih človek vidi le še svojo lastno podobo, iz vida pa izgublja njegovo celostnost in človekovo bitno danost kot biti v kozmosu. Šele v tem pogledu, ki ni razgledovanje oči po minljivih in spremenljivih dogodkih človeškega sveta, da bi v njem našel in iz njega določeval mero za človeško mišljenje in delovanje, temveč je pogled k božanskemu, proč od človeka, ravno zato, da bi šele na tak način uzrl sebe v svoji najbolj temeljni, to je bitnostni napotnosti, se razkriva človeška bit kot biti za drugega. Človekovo oziranje za lepim v svetu je manifestacija njegove eksistencialne razprtosti med jaz in ti, ki jo poveličevanje lepote jaza povsem zakrije. Hrepenenjska paradigma v pogledu po lepem je izkustveni izraz človeške danosti kot bitja ljubezni. V ljubezni se jaz kaže kot nepopoln, celo nepomemben, jaz je smiseln zgolj kot iskalec onega ti. Zato biti lep ni eksistencialna predpostavka jaza, v luči Lepega kot odnosa med zaznavno prezenco lepega predmeta in nadčutnega uvida v lepoto bivanja se razsvetljuje bitnostna razprtost človeka, ki se kaže bodisi kot razprtost med jaz in ti (lepo kot ljubezen), med avtorsko besedo, ki zgolj imenuje, in procesom pogovaranja kot razmerjanjem in določevanjem mere človekovega mišljenja in delovanja (lepo kot harmonija oziroma umerjenost), bitnostna razprtost med njegovo minljivo prisotnostjo v svetu in njegovo pristno modrostjo kot osvetljevanjem nadčasne, večne biti (Platonovega Dobrega) kot mere sveta (lepo kot svetenje). V svetlobi te modrosti dobiva bitna razprtost človeka svojo smotrnostno, bitnostno podobo – človekova bitnostna da(rova)nost za drugega se razkriva zgolj in samo kot biti za dobro.

Platonove kritike umetnosti kot nauka o *mimesis* torej ni moč razumeti kot poskus privilegiranja in boja za prevlado njegove lastne filozofske misli nad umetnostjo niti kot normiranje umetniškega ustvarjanja, temveč kot napotilo človeštvu in človeku, da sprevidi, kako se odmika od svoje bitne danosti ne le uvidevanja lepega, temveč tudi njegovega udejanjanja kot Dobrega (in to ne dobrega v zoženem pomenu moralne kategorije, temveč v pomenu prave mere oziranja za drugim). Platon ni v paradoksalnem nesoglasju s samim seboj, ko na eni strani opozarja na pesniško nevednost in nepravilnost in na drugi svojo govorico približuje pesništvu. Ni niti izganjalec ali sovražnik umetnosti niti njen zagovornik in privrženec. Taka branja in pogledi na Platona vztrajajo v absolutizmu Aristotelove filozofske logike kot opredeljevanja za in proti. Platon ne govori zoper umetnost, da bi pridobil legitimiteto lastnemu filozofskemu pogledu. Pogojno rečeno, kritike umetniškega ustvarjanja ne izreka s pozicije lastne Resnice, opozarja pa, da lahko umetnost z Resnico imenuje nekaj, kar je privid resničnosti. Pri tem se Platon ne postavi na točno določeno točko spoznanja in s tega izhodišča zre na dogajanje v družbi, temveč njegovo mišljenje nenehno samo hodi, njegovi pojmi se gibljejo, njegovo bivanje je izmerjanje pravilnosti mišljenja, ki je pogoj za pravilnost slehernega ustvarjanja. Določevanje pravilnosti kot mere biti se ne godi kot podajanje Resnice, torej kot točno definirana, logična pot, ki privede do pravega sklepa, temveč se godi kot dialektika, to je nenehno razkrivanje prividnosti resnice v mišljenju in s tem v življenjskih praksah človeštva ter na tak način umerjanje človekovega bivanja v svetu.

Sporočilo teorije o *mimesis* je spoznanje o človeški govorici kot posredujočem podajanju sveta, ki – in to je napotek tudi sodobnemu pojmovnemu načinu mišljenja – razbija iluzijo, da se da soglasje in strinjanje v govoru izenačiti z enim in obćim. Zaradi tradicionalnih razlag Platona v zgodovini filozofije se ustvarja napačni vtis, da je sam pojem *mimesis* imel že v starogrškem prostoru manjvrednost, slabšalen, celo žaljiv prizvok. Problem umetnosti torej ni v njeni posredujoči vlogi, kot so tradicionalno interpretirali Platonov nauk o *mimesis*, temveč v tem, da hoče z Resnico izenačevati nekaj, kar ne ustreza niti realnosti človeškega vsakdana, v imenu védenja in Resnice izreka, ne da bi to priznala in uzrla, zgolj prividnost sveta. Njen problem je, da ne spregovarja iz podobe lepega predmeta v razmerju do lepote bivanja, da ne govori iz izkustva človekove ontološke razprtosti, da mišljenja zaradi samozazrtosti v lastno govorico ne zmore odpreti drugemu, to je filozofiji, ki prebiva v njeni bližini. A umetnost je tega zmožna, zato Platon ob vsem svojem zavračanju umetniške resničnosti filozofijo označi za najvišjo umetnost (*Phd.* 61a: *megíste mousiké*). To ni še en v vrsti njegovih paradoksov, ki mu zaradi razcepljene osebnosti

med filozofskim egom in umetniškim libidom morebiti ne bi znal in ni zmožgal ubežati. Platon vztraja, da *mousikē* v najbolj pristnem pomenu uvidenja človekove bitne danosti ne more in ne sme zgolj zabavati, veselje, ki ga prinaša, ne more biti pogreznjenost v neskončnost lastnega užitka vase zaprtega in sebi zadostnega posameznika, temveč je radost razkrivanja poti med tabo in mano, je poskus nenehnega izmerjanja človekovega bivanja v svetu iz uvida v samo bitno danost človeka, ki je napotenost k Drugemu kot biti za Dobro.

## Kontekstualizacija Platonove filozofije v slovenski literaturi

Navedeni interpretativni premik v razumevanju Platonovega odnosa do umetnosti poskušam utemeljiti kot nujni pogoj za nadaljnjo raziskavo o Platonu in platonizmu v literarnem ustvarjanju Slovencev, in sicer ne zgolj zaradi potrebe po njeni afirmaciji, temveč predvsem zaradi zaobrnjene optike branja zgodovine slovenske književnosti. V raziskavah o Platonu in literaturi na Slovenskem namreč prevladuje iskanje »platonističnih referenc«, to je posameznih platonističnih elementov, ki so jih literarni zgodovinarji in filozofi (Priatelj, Vidmar, Kastelic, Slodnjak, Kos, Pogačnik, Hribar ...) že doslej razbirali v nekaterih slovenskih literarnih delih, in sicer so v zvezi s Platonom najpogosteje omenjani Prešeren, Stritar, Bartol, delno tudi Cankar. S svojo reinterpreteracijo Platonovega razumevanja umetnosti pa želim poudariti, da je treba v nadaljnjih raziskavah od izpričanih navezav na Platona in njegovo mišljenje preiti k evidentiranju t. i. »platonističnih umetnin«, to je tistih del oziroma avtorskih opusov, v katerih Platonova filozofija ne služi zgolj kot točno določena referenca. V takih delih avtorji avtorefleksivno prenašajo izkustvo ontološke razprtosti človeka v svoje lastne umetniške prakse, modele in svetove. To pomeni, da na narativni, strukturalni in vsebinski ravni opozarjajo na meje svoje lastne govorice in ustvarjanja ter na tak način določujejo mero svoji lastni umetnosti. Šele na osnovi take raziskave bom lahko argumentirala ali zavrgla relevantnost diskurza o platonizmu v slovenski književnosti.

### OPOMBE

<sup>1</sup> Gl. knjižno objavo njegove doktorske teze *Poskusi z Nietzschejem: Nietzsche in ničjanstvo v slovenski literaturi* (2003).

<sup>2</sup> Na strani 239 zapiše: »Tako v tragediji kot v platonskem dialogu so v dialektičnem protislovju soočene temeljne oblike človekovega bivanja.«

<sup>3</sup> Freydberg v razpravi »Retracing Homer and Aristophanes in the Platonic Text« ugotavlja, da tako Homer kot Aristofan »vplivata na Sokratovo prakso, kakor se kaže v obliki

dialoga – Homerjeva in Aristofanova poezija služita filozofski težnji, s tem ko vzpodbujata Sokrata, da ju s svojim spraševanjem premeri in jima tako dopušča, da imata svojo vlogo pri samem določevanju mere ...» (110).

<sup>4</sup> Marian Demos v »Uvodu« v svojo raziskavo načrtno izpostavlja zaobrnjen pogled na Platona, torej premik od spraševanja o Platonovem odnosu do pesništva in umetnosti nasploh k vprašanju o Platonovi rabi poezije in umeščenosti posameznih literarnih odlomkov v tematsko in dialoško strukturo nekaterih njegovih spisov.

<sup>5</sup> Gl. Werner Jäger, *Paideia* (1989), kjer na strani 310 govori o poti od Pindarja do Platona kot poti od aristokracije krvi k aristokraciji duha, ki lahko vodi le prek Ajshila.

<sup>6</sup> Stanford pri tem uporablja celo militaristično dikcijo o Platonu kot »sovražniku umetnosti«. V mislih imam njegovo delo *Enemies of Poetry*, ki ga je zaradi njegovega, na eni strani posmehljivega in apriorističnega odklanjanja kritikov umetnosti v zgodovini estetike ter na drugi zaradi neutemeljenega apologetstva umetnosti kot brezpogojno nujne in dobre, odklonilo že kar nekaj raziskovalcev. Prim. R. B. Rutherford, *The Art of Plato* (1995), ki govori o Stanfordovi knjigi kot o »zabavnem, a prejkone lahkotnem prikazu« (232).

<sup>7</sup> Alexander Nehamas, na primer, opozarja, da teza o Platonovem »izgonu umetnikov iz Države« ne drži, ker je njegov napad usmerjen izključno na poezijo (47). Prim. še Keuls, *Plato and Greek Painting* (43).

<sup>8</sup> Teza o Platonovi osredotočenosti na boj zoper iluzionistično slikarstvo je nastala že v prvi polovici 20. st. v okviru študij antičnih teorij umetniškega izražanja (Schuhl, Webster, Steven ...). V nasprotju z iluzionistično metodo senčenja, ki navidezno ustvarja vtis tridimenzionalnosti, naj pri Platonu ne bi bilo »dvoma o njegovi naklonjenosti do realističnih del zadnje četrtine petega stoletja.« Zagovorniki te teorije med drugim opirajo svoje trditve na odlomek iz *Sofista*, kjer naj bi Platon govoril o dveh konkretnih kiparskih šolah tistega časa (na eni strani o upodabljanju človeškega telesa, ki temelji na dejanskem sorazmerju, ter na drugi o večini, ki ustvarja privide, tako da pušča resničnost ob strani in ustvarja to, kar se zdi lepo). Tezi o historični pogojenosti Platonove kritike slikarstva nasprotuje zlasti Eva Keuls, ki izpostavlja dvoje: prvič, da Platon individualnih stilov in tehnik razen v primeru besednih iger sploh ne omenja, ter drugič, da so se glavne tehnične spremembe v slikarstvu zgodile vsaj eno generacijo pred Platonovim razcvetom. Poudariti velja še, da bi v primeru, če pristanemo na stališče o Platonovem odnosu do umetnosti kot kritiki konkretnih umetniških stilov, poti in metod, postala nesmiselna številna prizadevanja v zgodovini filozofije, estetike, klasične filologije in literarne vede, ki se že dolga stoletja na obči ravni ukvarjajo s Platonovim odnosom do umetnosti in njegovo teorijo *mimesis*. Glede na to, da poleg pesništva zlasti slikarstvo služi Platonu kot paradigma za utemeljitev njegovega stališča o umetniški resničnosti in njenem odmikanju od resnice, bi njegova teorija *mimesis* v takem primeru dobila izključno aktualistični in lokalni značaj ter bi z izgubo konkretnega časa in prostora izgubila tudi svoje sporočilo in pomen. Tako imenovana Platonova kritika umetnosti je v tem primeru zgolj historični fenomen ali kuriozitet, Platon pa je enak sodobnemu literarnemu ali likovnemu kritiku, ki se kritično opredeli do določene umetniške invencije ali nove umetniške smeri, brez težnje po razumevanju in opredelitvi vloge umetnosti v človeškem svetu.

<sup>9</sup> O starem sporu med umetnostjo in filozofijo spregovori sam Platon (R. 607b). Vendar Verdenius v razpravi *Platon et la poésie* opozarja, da v Platonovem času avtoriteta pesniške modrosti ni imela več neposrednega vpliva na oblikovanje družbene morale, »pač pa je, oborožena z racionalizmom in skepticizmom, ki sta začela pridobivati na vrednosti, napredovala kot izgovor za izmikajočo se brezbriznost in samovoljni individualizem.« (135).

<sup>10</sup> Gl. že omenjeno delo *Enemies of Poetry*: »Kot ambiciozni filozof in istočasno kot pesniški konvertit, če se naslanjam na kasnejše vire, je imel Platon globoke osebne razloge, da uniči tradicionalno veljavo pesnikov.« (30). Prim. še: »Če drži zgodba, da se je Platon nenadoma spreobrnil od želje, da bi postal pesnik, potem lahko prepoznamo pregovorno vneto spreobrnjenca zoper svojo staro vero.« (33).

<sup>11</sup> DL III 2–6: »Nekateri ... trdijo, da se je posvetil slikarstvu in pisal pesmi, sprva diti-rambe, kasneje tudi lirične in tragiške pesnitve ... Nato pa je, ko se je nameraval pomeriti v tragiški tekmi in je pred Dionizijevim gledališčem slišal Sokrata, zažgal pesnitev rekoč:

'Hefajst, prikaži se brž, te Platon zdej potrebuje.'  
Od tega klica dalje, pravijo, je bil dvajset let Sokratov učenc.

<sup>12</sup> Gl. Murray, »Introduction«: »Četudi so njegovi dialogi pesniški, niso poezija in poezija je njegova dejanska tarča.« (14).

<sup>13</sup> Na primer Richard Robinson, ki v znani razpravi *Plato's Earlier Dialectic* o Platonovi *Državi* ugotavlja: »Dialog, ki izrazito obsoja posnemanje (595–597e) in zahteva tako obliko spoznanja, ki bo prosto sleherne podobe ..., je sam obilno posut z izoblikovanimi podobami, ki jih tudi govorniki izrecno imenujejo 'podobe'.« In nadaljuje: »V Platonovih dialogih ni moč najti odlomka, v katerem bi bilo omenjeno protislovje vsaj okvirno pojasnjeno ali celo izpostavljeno.«

<sup>14</sup> Gl. Gallop, ki meni »da se je Platon tako v *Državi* kot v drugih spisih povsem zavedal odnosa med metodami, ki jih graja, in tistimi, ki jih rabi sam; in da vnovična presoja tega vprašanja lahko nekoliko osvetli njegov filozofski namen in politično držo pri ustvarjanju 'idealne države'.« (113–114).

<sup>15</sup> Pri tem opozarjam na napačno povzemanje usmeritve pri Jermanu, ki v predstavitvi stališč Alme Sodnik k njenim *Izbranim spisom* govori o metafizično-spekulativni liniji estetike (15).

<sup>16</sup> Že sam pojem ideje je Mahnič dejansko mislil v luči Aristotelove filozofije in srednjeveške tomistične tradicije, saj je zaznavi pripisoval objektivno oziroma spoznavno veljavnost. Tako v *Rimskem katoliku* zapiše, da »...zaznavajoč reči vesoljnega stvarstva spoznavamo ideje ter dobimo tako realno podlago idealizmu« (Mahnič, 23). Tudi umetnik ima vlogo spoznavanja idej, še več – in tu se že zdi, da je Mahnič zabredel v antagonizem s samim seboj – »Umetnik ima torej nalogo ostvarjati ideale. Kazati ima stvari, življenje, ne kakršno je, ampak kakršno bi imelo biti v svoji idealni popolnosti.« (212). Potem pa svojo misel zaključi kar s sklicevanjem na Platona, češ da ta zahteva, »naj umetnik naravo popravlja« (214). Ta imperativ se – četudi ne upoštevamo Mahničeve, dokaj neposrečene terminološke »mehanike« – prej kot s Platonom skoraj povsem sklada z mestom iz Aristotela o posnemanju kot *izpopolnitvi narave*.

<sup>17</sup> Eden redkih raziskovalcev, ki je v slovenski literarni vedi opozoril na pomensko večplastnost pojma *mimesis* pri Platonu, je bil Lado Kralj v svoji *Teoriji drame* (1998). Zabeležil je, da ga razume bodisi »kot retorično značilnost«, da ga obravnava »s stališča moralne upravičenosti ali primernosti za državo in ga zavrne« ali pa ga utemeljuje »kot metafizično kategorijo.« Omenjeno dejstvo je razlagal z argumentom, da je Platon »postopoma dograjeval in na ta način spreminjal svoj temeljni pojem, *mimesis* (posnemanje resničnosti)«. (23). Zaradi interpretativnega odklona od uveljavljenih razlag in namiga o potrebi po celovitejšem razumevanju Platonove filozofije je Kraljev prispevek še kako pomemben.

## BIBLIOGRAFIJA

- Demos, Marian. *Lyric Quotation in Plato*. New York – Oxford: Rowman – Littlefield Publishers, 1999. (Greek Studies).
- Diogenes Laertius. *Lives of the Eminent Philosophers I-II*. Prev. R. D. Hicks. London: Loeb, 1950.
- Freydberg, Bernard. »Retracing Homer and Aristophanes in the Platonic Text.« *Retracing the Platonic Text*. Ur. John Russon in John Sallis. Evanston: Northwestern University Press, 2000.

- Fridl, J. Ignacija. *Platonova teorija resnice z vidika lepega in umetnosti*. Doktorska disertacija. Ljubljana: FF, 2006.
- Gallop, D. »Image and Reality in Plato's Republic.« *Archiv für Geschichte der Philosophie* 47 (1965). 113–131.
- Gantar, Kajetan. *Antična poetika*. Ljubljana: ZRC SAZU – DZS, 1985. (Literarni leksikon 26).
- — — »Spremna beseda.« *O pesništvu*. Ur. Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1963. (Kondor 59). 91–110.
- Havelock, Eric A. *Preface to Plato*. Cambridge – Massachusetts: Belknap of Harvard University Press, 1963.
- Jäger, Werner. *Paideia: Die Formung des griechischen Menschen I–III*. Berlin: De Gruyter, 1989.
- Jerman, Frane. *Slovenska modroslovna pamet*. Ljubljana: Prešernova družba, 1987.
- Keuls, Eva. *Plato and Greek Painting*. Leiden: Brill, 1978. (Columbia Studies in the Classical Tradition 5).
- Kocijančič, Gorazd. »Uvod v Platona.« *Zbrana dela I–II*. Platon. Ljubljana: Mohorjeva družba, 2004. 779–1257.
- Kos, Janko. *Literatura*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1978. (Literarni leksikon 2.)
- — — *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1996.
- — — *Pregled svetovne književnosti*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 2005.
- Kos, Matevž. *Poskusi z Nietzschejem: Nietzsche in ničejanstvo v slovenski literaturi*. Ljubljana: Slovenska matica, 2003. (Razprave in eseji 51).
- Kralj, Lado. *Teorija drame*. Ljubljana: ZRC SAZU – DZS, 1998. (Literarni leksikon 44).
- Kuhn, Helmut. »Die wahre Tragödie. Platon als Nachfolger der Tragiker.« *Das Platonbild. Zehn Beiträge zum Platonverständnis*. Ur. Konrad Gaiser. Hildesheim – New York: Georg Olms, 1970. 231–323.
- Maguire, Joseph P. »The Differentiation of Art in Plato's Aesthetics.« *Harvard Studies in Classical Philology* 68 (1964): 389–410.
- Mahnič, Anton. *Več luči: iz Rimskega katoliške zbrani spisi*. Ljubljana – Nova Gorica: Jutro – Branko, faksimile 2000. (Prosvetna knjižnica).
- Müller, Gerhard. *Platonische Studien*. Heidelberg: C. Winter, 1986.
- Murdoch, Iris. *The Fire and the Sun: why Plato banished the Artists*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Murray, Penelope. »Introduction.« *Plato on Poetry*. Ur. Penelope Murray. Cambridge: University Press, 1996. 1–33.
- Nehamas, Alexander. »Plato on Imitation and Poetry in Republic 10.« *Plato on Beauty, Wisdom and the Arts*. Ur. Julius Moravcsik in Philip Temko. Totowa: Rowman – Allanheld, 1982. 47–78.
- Ocvirk, Anton. *Literarna teorija*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1978. (Literarni leksikon 1).
- Pirjevec, Dušan. *Filozofija in umetnost in drugi spisi*. Ljubljana: Aleph, 1991. (Aleph 35).
- Platon. *Zbrana dela I–II*. Prev. Gorazd Kocijančič. Celje: Mohorjeva družba, 2004.
- Robinson, Richard. *Plato's Earlier Dialectic*. Oxford: Oxford University Press, 1953.
- Rutherford, R. B. *The Art of Plato. Ten Essays in Platonic Interpretation*. London: Duckworth, 1995.
- Sallis, John. *Being and Logos: Reading the Platonic Dialogues*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- Schuhl, Pierre Maxim. *Platon et l'art de son temps*. Pariz: Alcan, 1933. (Arts plastiques.)
- Sodnik, Alma. »K Platonovi teoriji o idejah.« *Izbrane razprave*. Ljubljana: Slovenska matica, 1975. (Filozofska knjižnica 16).

- — — *Zgodovinski razvoj estetskih problemov*. Ljubljana: [s.n.], 1928. (Publikacije Znanstvenega društva za humanistične vede v Ljubljani. Filozofska sekcija 4).
- Stanford, William Bedell. *The Enemies of Poetry*. London: Routledge – Paul Kegan, 1980.
- Steven, R. G. »Plato and the Art of his Time.« *The Classical Quarterly* 27 (1933): 149–155.
- Šega, Drago. *Literarna kritika: termin, geneza, teorija*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004. (Studia litteraria).
- Verdenius, W. J. »Platon et la poésie.« *Mnemosyne* 12 (1945): 118–150.
- Virk, Tomo. *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja: kritični pregled*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2007. (Studia litteraria).
- Webster, T. B. L. »Greek Theories of Art and Literature down to 400 B.C.« *The Classical Quarterly* 33.3–4 (1939): 166–179.

## Plato's Philosophy of Art and Slovene Literature

Keywords: aesthetics / philosophy of art / Plato / platonism / mimesis / Slovene literature

The article starts with the ascertainment that Slovenia has not yet seen a publication of a research monograph on Plato and Platonism in Slovene literature. Arguably, the reason for this lies in the fact that Plato was traditionally understood as a critic of art, his influence on literary creativity therefore being of a rather limited scope. The prevalence of this outlook in Slovenia is undeniable, and greater than in the studies found in other countries. A detailed analysis of both foreign and local treatises on Plato's stance on art has shown that the research material can be divided into three basic categories: view of Plato as an art critic, view of Plato as an artist and the thesis on Plato's paradox.

The fact that Plato's doctrine on art evokes such radically opposing viewpoints calls for a new interpretation of his notions of mimesis, the beautiful and truth, which are the cornerstones of any treatise on Plato and art. The existing debates have concentrated solely on those excerpts from Plato which address individual artistic practices, without paying sufficient attention to his philosophy as a whole, which he himself understood as »greatest art of all«. Furthermore, his stance on art has been handed down to us through Aristotle's critique and the later Thomistic tradition, which was strongly present in Slovene aesthetics at the break of the 19th century. So far, Slovene literary theory has failed to grasp the importance of this fact.

Plato's mimesis does not imply only artistic creation. The relationship between human beings and god can also be understood as mimetic. The human being – philosophers included – is thus revealed in its mimetic



quality. And the task of philosophy is to acknowledge it. It is only from its ontological disclosedness (from the need to approach the other) that the human being can and has to bring itself in attunement with its being in the world, which can be understood as being for the other, with the good as the only relevant criterion. Art proves to be neglectful of this insight exactly in its bringing to the forefront the human being as the sole measure of the world.

On the ground of this understanding, instead of looking for »Platonic references« (in Prešern, Stritar, Bartol, Cankar as well), the research on Plato and literature in Slovenia can shift its attention to seeking evidence of the so-called »Platonic works of art«, *i.e.* those works and authorial oeuvres which are not only a mere appropriation of Plato by way of referencing, but also and primarily a self-reflective incorporation of ontological disclosedness of the human being into artistic practices, models and worlds. It is but on this ground, and as with Alma Sodnik, who affirmed the concept of Platonism in Slovene aesthetics, that the debate on Platonism in Slovene literature can take its full swing.

Maj 2009





# Literarna zgodovina in koncept literarnega polja

DejanKos

Filozofska fakulteta, Oddelek za germanistiko, Koroška 160, SI-2000 Maribor  
dejan.kos@uni-mb.si

*Družbene in kulturne spremembe na prelomu tisočletja postavljajo literarno zgodovinopisje pred značilne dileme diferenciranega in globaliziranega sveta. Razpad nekaterih starejših tradicij in dinamičnost novih okolij privedeta do razmaha kreativnih pristopov. Med obetavnimi koncepti sta tudi iz sociologije prevzeta pojma literarni sistem in literarno polje. Razprava ju skuša sistematično približati še kulturološkim, medijskim in hermenevtičnim študijam, uporabnost preoblikovanega modela pa ponazoriti s kratkim opisom literarnozgodovinskih procesov v evropskem kulturnem prostoru od srednjega veka do danes.*

Ključne besede: sociologija literature / literarna zgodovina / literarni sistem / literarno polje / literatura in mediji / literarne konvencije

## Literarna polja in literarni sistemi

Literarna veda je od začetka 20. stoletja v fazi nenehnega preizpraševanja izhodišč in utemeljenosti lastnega početja. To težnjo, ki izvira iz samorefleksivne narave discipline, pogosto okrepijo še zunanji dejavniki. V drugi polovici stoletja so to politične spremembe poznih šestdesetih let (kritika konzervativizma), protest proti kulturnemu elitizmu, razvoj avdio-vizualnih medijev in prestrukturiranje znanstvenih paradigem.

Na izoblikovanje konceptov literarnega polja in literarnega sistema, ki ju lahko brez večjih zadržkov obravnavamo kot sinonima, vplivajo zlasti spremenjena razmerja med znanstvenimi paradigmami v osemdesetih letih. Z vzponom družboslovja in naravoslovja prevlada enostranski pogled na pojem znanstvenosti: intersubjektivna preverljivost rezultatov, ponovljivost eksperimentov in uporaba empiričnih metod so le nekateri od kriterijev, ki jih tedanja »hermenevtična humanistična literarna veda« (Hladnik, *Količinske* 329) le težka izpolni. S svojo pretežno intuitivno, individualizirano, elitistično in samorefleksivno razlagalno prakso se zato pogosto znajde na vrednostnem, institucionalnem in ekonomskem obrobju družbenega sistema znanosti. Prevzemanje socioloških pojmov *polje* in *sistem* lahko v tej zvezi razumemo kot odziv literarne vede na krizo univerzalnofilozofske in

literarnoznanstvene hermenevtike in kot eno od očitnih znamenj njene (pogosto pretirane) preusmeritve k družboslovju. Najopaznejša značilnost tega premika je sprememba predmetnega področja: namesto literarnih besedil so zdaj v ospredju konteksti in mehanizmi literarne komunikacije. V nasprotju s tovrstno polarizacijo družboslovja in humanistike v osemdesetih letih, se zadnji dve desetletji krepita spoznanje o nujnosti povezovanja empirične in hermenevtične paradigme. Zagovorniki prve priznavajo, da tudi vrednotenje s sociološkimi metodami pridobljenih podatkov ni neodvisno od hermenevtičnih postopkov, teoretiki druge pa se obračajo od univerzalnofilozofske k znanstvenometodološki smeri in tehtajo vlogo empiričnih postopkov v hermenevtični literarni vedi (Dolinar, *Hermenevtika* 129).

Koncepta *literarni sistem* in *literarno polje* razvijajo predvsem literarnovedne tradicije sociološke provenience.<sup>1</sup> Čeprav izhajajo iz nekaterih skupnih izhodišč, je literarnosociološki diskurz vse prej kot homogen. Posamezni modeli se razlikujejo zlasti glede domnev o stopnji literarne avtonomije (od heteronomnih diskurzov do samoreferencialnih sistemov) in glede na tip kontekstualizacije (od popolnega zavračanja tekstne hermenevtike do poskusov njene integracije). V literarnem zgodovinopisju je spričo nezmožnosti neposrednega proučevanja komunikacijskih dejanj nabor socioloških metod seveda neprimerno ožji kot v sinhronih modelih. Nekatere temeljne značilnosti pa kajpada ostajajo: osredotočenost na literarnozgodovinska »dejstva«,<sup>2</sup> sistematizacija literarnozgodovinskega védenja in teoretična utemeljitev raziskovalnih postopkov. V grobih obrisih lahko značilnosti najbolj razširjenih sistemskih in njim sorodnih pristopov opišemo takole:

– *teorijo literarnega polja* od srede šestdesetih let razvija P. Bourdieu, najobsežneje v delu *Zakoni umetnosti* (1992). Odlikujeta ga relacijsko mišljenje in historizem, ki presegata kavzalno logiko mehanicistične determiniranosti. Organizacijo literarnega polja proučuje francoski sociolog v njeni povezanosti s simbolnimi sistemi različnih (predvsem ekonomskih) družbenih pozicij. Osrednji teoretični pojem opredeli kot splet dveh sistemov – družbenih položajev in simbolnih vrednosti. V tem kontekstu razvije koncepte habitusa (vzorec družbenega ravnanja, ki strukturira življenjski slog posameznikov in družbenih skupin), kulturnega kapitala (družinsko ozadje, izobrazba, znanje, kulturni produkti v zasebni lasti, akademski nazivi) in družbenega kapitala (družbene mreže, medsebojno poznavanje in priznavanje). Izhaja iz premise o avtonomiji (moderne) literarnega polja, ki jo razume kot strukturno in funkcijsko sorodnost komercialnih in nekomercialnih dejavnikov.

– Začetki *sistemske teorije* segajo v prvo polovico 20. stoletja, ko kibernetika in sorodne discipline razvijejo pojme metodičnega holizma, samonašanja, povratne zveze, krožnosti, samoregulacije, ravnovesja ipd. Pojem

sistema v kratkem času v svoj terminološki repertoar sprejmejo domala vse znanstvene discipline. V družboslovje prodre teorija s T. Parsonsovim strukturnim funkcionalizmom in N. Luhmannovim konceptom komunikacijskih sistemov. Luhmannov model, ki med drugim postane izhodišče novega tipa literarnega zgodovinopisja, temelji na domnevi o avtopoetičnosti komunikacijskih dejanj, zaznamujejo pa ga še spoznavnoteoretične predpostavke o konstrukcijski naravi resničnosti, pojmi samoorganizacije in samo-regulacije in teze o ločenosti kognicije in komunikacije, binarnem kodiranju in različnih ravneh systemske kompleksnosti. V literarni vedi te premise v večji ali manjši meri prevzemajo in nadgrajujejo N. Werber (*Literatura kot sistem*, 1992; *Geopolitika književnosti*, 2007), G. Plumpe (*Obdobja moderne književnosti*, 1995) in D. Schwanitz (*Sistemska teorija in književnost*, 1990).

– *Empirično literarno znanost* od poznih sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, kamor segajo njeni začetki na univerzah v Bielefeldu in Siegnu, zaznamujejo domišljena spoznavno- in znanstvenoteoretična refleksija, utemeljitev raziskovalnega dela v sistemskih konceptih, uporaba sociološke metodologije in zahteva po upoštevanju kriterijev preverljivosti in uporabnosti. Za zgodnjo fazo je razen tega značilna še ostra razmejitev med udeležbo v literarni komunikaciji in njeno empirično analizo, vendar to deklarativno protihermenavtično držo postopno nadomeščajo težnje po povezovanju socioloških postopkov s kulturološkimi, komunikološkimi in interpretativnimi praksami. Konceptualizacije raziskovalnega področja so seveda raznovrstne – segajo od samoorganizacijskih literarnih sistemov do modelov večdimenzionalnih in odprtih omrežij literarnih pojavov. Čeprav prevladujejo študije na sinhroni ravni, sta pogosti tudi literarnozgodovinska refleksija in aplikacija, kjer sta od temeljnih premis ohranjeni predvsem eksplicitnost teoretične strukture in sistemski pristop. Reprezentativne razprave nastanejo v osemdesetih letih: S. J. Schmidtovi *O pisanju literarnih zgodovin* (1985) in *Samoorganizacija literature kot družbenega sistema v 18. stoletju* (1989) ter G. Ruscheva *Spoznanje, znanost, zgodovina* (1987).

– *Strukturno-funkcijska teorija* književnosti izhaja – podobno kot teorija literarnih sistemov – iz socioloških konceptov T. Parsonsa. Od začetka osemdesetih let jo razvija münchenska raziskovalna skupina »Socialna zgodovina nemške književnosti 1770 – 1900« (R. Heydebrand, G. Jäger, J. Schönert, C.-M. Ort idr.). Podlaga modelu je Parsonsova shema funkcij družbenega sistema (adaptacija, doseganje ciljev, integracija in latentno vzdrževanje vzorcev), kjer vsaka funkcija vzpostavlja značilne podsisteme (npr. gospodarstvo, politika, družbene skupnosti, pravo) z ustreznimi semantičnimi polji in generaliziranimi mediji (npr. denar, moč, pripadnost, argument). Strukturno-funkcijska zgodovina književnosti skuša omrežja literarnih pojavov umestiti v tovrsten splet sistemov in podsistemov, pri

tem pa izhaja iz razlikovanja med tremi ravnmi kompleksnosti (individualne interakcije, institucionalni oz. konvencijski okvirji, makrostrukture) in tremi interpretativnimi osmi: semiotičnimi referencami (semantične značilnosti, besedila, diskurzi), sociološkimi referencami (vrednostni in normativni sistemi) in strukturami védenja (od afektov do znanosti). Koncept ponuja razčlenjen terminološki aparat, ki je primeren predvsem za sistematično klasifikacijo obravnavanih pojavov, manj pa se posveča mehanizmom in zakonitostim organizacije literarnih sistemov.

– *Polisistemska teorija* utemelji v sedemdesetih letih I. Even-Zohar s skupino znanstvenikov na univerzi v Tel Avivu. Na podlagi ruskega formalizma in semiotike nastane funkcionalen in pragmatičen koncept povezanih sistemov, ki v ospredje postavlja omrežja odnosov med družbenimi in kulturnimi dejavniki in zakonitosti njihovega delovanja na sinhroni, predvsem pa tudi na diahroni ravni. Odprtost in povezanost polisistemov omogočata obravnavo širokega spektra dejavnikov (proizvajalci, besedila, sprejemniki, institucije, trg, kolektivno védenje), predvsem z vidika razlikovanj med kanoniziranimi in nekanoniziranimi, osrednjimi in obrobniimi, inovativnimi in konzervativnimi ter izvornimi in prevedenimi plastmi sistemov. Even-Zohar se na literarnozgodovinski ravni posveča predvsem rusko-hebrejskim odnosom od leta 1820, temeljne razprave pa je objavil v zbornikih *Spisi o historični poetiki* (1978), *Polisistemske študije* (1990) in *Kulturološki spisi* (2005).

Kot je deloma razvidno iz zgornjih opisov, prinaša sistematična kontekstualizacija literarnega zgodovinopisja ob prednostih tudi precej težav. Rešiti mora predvsem problem integracije različnih sistemskih ravni in odgovoriti na vprašanje o njihovi (ne)povezanosti z tradicionalnimi literarnozgodovinskimi področji. Nabor relevantnih dejavnikov obsega denimo biografije literarnih producentov, mehanizme literarne socializacije, pričakovanja bralcev, delovanje literarnih institucij in literarnega trga, razvoj medijskih tehnologij, vlogo družbenih elit, normativne in vrednostne sisteme, značilnosti kulturnih in osebnih identitet itd. Heterogenost obravnavanih pojavov privede med drugim do konceptualne, metodološke in funkcijske raznovrstnosti literarnozgodovinskih pristopov, ki jih je večinoma le s težavo mogoče povezati v skladno celoto. Odprta ostajajo predvsem vprašanja o možnostih koherentnega in procesnega modeliranja kognitivnih, komunikacijskih, strukturnih in kulturnih razsežnosti literarnega zgodovinopisja. Problem se najbolj zaostri ob dilemah v zvezi z integracijo semiotičnih oz. hermenevtičnih dejavnikov v sistemske koncepte.<sup>3</sup> Sporna postane celo identiteta discipline: vprašanje je, ali gre v primeru kontekstualizacije sploh še za zgodovine *književnosti* ali pa morda bolj za socialne zgodovine, zgodovine tiska, kulturne zgodovine, zgodovine mentalitet itd.

## Težišča literarnozgodovinskih razprav na Slovenskem

Razprave slovenskih literarnih zgodovinarjev se od začetka devetdesetih let ukvarjajo z vsestransko refleksijo o izhodiščih in perspektivah discipline. V nadaljevanju bodo obravnavani prispevki, ki se dotikajo tukaj obravnavanih problemov.<sup>4</sup> Njihova prevladujoča značilnost je težnja po povezovanju novih trendov s tradicionalnimi, kar je znamenje visoke stopnje razvitosti literarnozgodovinskega diskurza.

Sredi devetdesetih let M. Hladnik s tremi študijami (»Evropa in Amerika pa slovenska literarna veda«, »Količinske in empirične raziskave literature«, »Elektronski literarnovedni viri in računalniško pisanje«) vpelje diskurz empirične literarne znanosti v slovenski prostor in v nadaljevanju s številnimi primeri ponazori njegovo uporabnost. Kljub naklonjenosti novim metodam in tehnologijam ter kritiki tradicionalnih pristopov poudarja tudi omejitve prvih in prednosti drugih. Pri tem ugotavlja, da se literarna veda socialnim znanostim sicer lahko približa, ne more pa se z njimi poistovetiti – v nasprotju z iskanjem enoznačnih odgovorov jo namreč zaznamuje težnja po postavljanju vedno novih vprašanj oziroma evidentiranju alternativnih odgovorov nanja. Razlika je spričo kompleksnosti in nemerljivosti literarnih sistemov očitna zlasti na diahroni ravni. Razvidno postane, da literarni vedi (še zlasti pa literarni zgodovini) »ne daje statusa znanstvenosti eksperiment, ampak uporaba kvantitativnih metod in tehnologije ter sistematizacija literarnega znanja.« (»Količinske« 320) Bistvo Hladnikovega pogleda je v daljnosežni ugotovitvi, da so rezultati uporabe kvantitativnih metod »le zanesljiva osnova za provokativno, špekulativno, skratka ponovno humanistično interpretacijo.« (»Evropa« 120)

Zahteva po prepletenosti tradicionalnih in novih pristopov je tudi temeljna poteza T. Virkovega razumevanja literarne zgodovine. Virk (npr. v študijah *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja*, »Aporije literarne zgodovine danes«, »Comparative literature versus comparative cultural studies«) ne izhaja le iz spoznanja o preseženosti t. i. modernih, nacional(istič)nih modelov literarne zgodovine, temveč tudi iz kritike radikalnih prenov discipline. Natančno branje namreč razkrije, da so nekatere literarne zgodovine pod vplivom kulturnih študij, poststrukturalizma in dekonstrukcije problematične v več pogledih: a) z nasprotovanjem tradicionalnim načelom literarnega zgodovinopisja (kontinuiteta, linearnost, teleološkost, narativnost<sup>5</sup>) prenovitelji po eni strani pogosto polemizirajo s tezami, ki jih nihče več ne zagovarja, po drugi pa njihova radikalnost privede do konceptualnih protislovij (na diskontinuitete »je mogoče opozarjati le na podlagi poprejšnjega kontinuitetnega modela« (*Aporije* 819), b) načelom, ki jih na teoretični ravni zavračajo, se prenovljeni modeli v praksi ne

morejo izogniti in c) novi pristopi so nekonsistentni tudi v svoji »teoretski konici«, saj denimo niso zmožni relativizirati lastnega relativizma. Virk zato zavest o prenovi literarne zgodovine dosledno razume kot »zavest o pluralizmu perspektiv« (829), kjer je cilj »osvetlitev vsakokratnega izbranega predmeta literarne zgodovine s čim več metodami in iz čim več zornih kotov« (*Primerjalna* 172) in kjer se kontinuitetni in diskontinuitetni pristopi dopolnjujejo. Literarna zgodovina se lahko po njegovem mnenju s svojo pluralistično držo učinkovito odzove na izzive multikulturalnega in globaliziranega okolja, h katerim sodi tudi koncipiranje svetovne književnosti.

Z nekoliko večjo naklonjenostjo, seveda pa ne brez kritične distance, obravnava nove razvojne trende v literarnem zgodovinopisju M. Juvan (med drugim v študijah »O usodi 'velikega' žanra«, *Literarna veda v rekonstrukciji*, »Towards a history of intertextuality in literary and culture studies«). Diagnoza aktualnega stanja (kritična samorefleksija discipline, nadomestitev velike zgodbe z večperspektivnostjo in kolažiranjem, redefiniranje razmerja literarnega teksta z neliterarnim kontekstom, problem ohranitve žanrske identitete) ga privede do predloga terapije, ki je hkrati prototip postmodernih možnosti integracije: hipertekstnega literarnozgodovinskega arhiva. Ta ne zmore le povezati obeh velikih oblik, »ki sta prevladovali v zgodovini žanra literarne zgodovine – pripoved in enciklopedijo« (»O usodi« 43), temveč ustreza tudi intertekstualnosti, palimpsestnosti, nelinearnosti, intersubjektivnosti, historičnosti in kontekstualnosti literarnozgodovinske naracije ter ireduktibilni kompleksnosti zgodovinskih epizod. Juvan torej sintezo tradicionalnega in postmodernega vgradi v konceptualne temelje žanrske prenovne literarne zgodovine.

Neizključujoča drža je slednjič značilna tudi za literarnozgodovinske prispevke, ki izhajajo iz sistemsko-socioloških tradicij. Tako denimo M. Dovič te pogosto protihermenevitično naravnane usmeritve sicer sprejema kot učinkovit model reševanja literarnozgodovinskih problemov, vendar se hkrati zavzema tudi za odprtost do drugih raziskovalnih tradicij. V več razpravah, zlasti pa v izčrpni študiji *Sistemske in empirične obravnave literature* pokaže, da je razdalja med sociološko in hermenevitično paradigmo celo pri največjih nasprotnikih interpretacije bistveno manjša, kot bi bilo mogoče sklepati na podlagi njihovih deklarativnih stališč. Bližina obeh paradigem zaznamuje tudi Dovičeve aplikativne raziskave (npr. *Slovenski pisatelj: razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu*; »Zgodnje literarne reprezentacije nacionalne zgodovine in 'slovenski kulturni sindrom'«), kjer obravnavo literarnih vlog in institucij, knjižnega trga, medijev in ostalih elementov literarnega sistema spremlja proučevanje literarnih besedil in zavze-manje za kombinacijo empiričnih metod z ostalimi raziskovalnimi pristopi.

Kompleksen model literarnega sistema, ki ga razvija U. Perenič (*Konstrukcija nacionalnega literarnega sistema z vidika empirične systemske teorije*, »Perspektive empirične systemske teorije z vidika mlajše generacije«) nekoliko izraziteje prenaša težišče literarne zgodovine na proučevanje socio-kulturnih razsežnosti (družbene vloge, institucije, mediji, vpliv neliterarnih okolij), vendar besedilnih vidikov ne odriva povsem na obrobje: t. i. komunikatne baze so postavljene v središče sistema, nalogo literarnega zgodovinopisja pa avtorica vidi v proučevanju sistemskih dejavnosti in zunajliterarnih dejavnikov, ki te baze osmišljajo. Odprtost modela se kaže tudi v hermenevtičnem uvidu v relativnost sleherne »systemske produkcije smisla.« (*Perspektive* 129)

## Nov prispevek h konceptu literarnega polja

Pričujoča razprava je odziv na aktualno diskusijo o možnostih oblikovanja literarnozgodovinskih sintez na način, ki bi bil v spremenjenih družbenih okoliščinah sprejemljiv v konceptualnem in funkcionalnem pogledu. Podobno kot zgornje študije se zavzema za teoretično utemeljeno kontekstualizacijo discipline, pri tem pa teoretične modele razume tudi kot okvir za opise funkcij in pomenov literarnih besedil. Prav kakor obravnavani prispevki išče tudi ustrezno razmerje med potrebo po vzpostavljanju koherence na eni strani in odprtostjo oz. ireduktibilno kompleksnostjo raziskovalnega področja na drugi. Oblikuje pa svoj predlog v zvezi z integracijskimi potenciali, ki bi lahko v okviru diferenciranega, koherentnega in procesnega modela okrepili sinergijo med najznačilnejšimi konteksti literarne zgodovine. V ospredje postavlja naslednje vidike: a) tipologizacijo literarnozgodovinskih tradicij glede na fokuse njihovih obravnav, b) razlikovanje med ključnimi področji literarnega zgodovinopisja glede na omenjene tipe literarnozgodovinskega diskurza in c) teoretično refleksijo in uporabo tako pridobljenih pojmov z vidika njihove soodnosnosti.

V nadaljevanju razlikujemo med štirimi tipi literarnozgodovinskih tradicij s paradigmatičnim statusom. Temeljno značilnost prve paradigme je mogoče prepoznati v problematiki (de)konstrukcije osebnih in kolektivnih identitet. Začenja se z duhovno zgodovino, nadaljuje pa s produkcijskimi in recepcijskimi estetikami, zgodovino mentalitet, študijami spolov, novim historizmom, dekonstrukcijo, poststrukturalizmom, literarno antropologijo in kulturološkimi študijami. Drugo podzvrst literarnega zgodovinopisja zaznamuje težnja po »objektivizaciji« pogleda na literarne pojave. Izhaja iz pozitivizma, nato pa preko materialističnih, psihologističnih in strukturno-funkcijskih konceptov preide k sociološkim in empiričnim obravnavam

književnosti. Tretja paradigma obsega razprave o tehnoloških vidikih literarnega sporazumevanja. Njena osnova so komunikacijske teorije, ki v zadnjem času pridobivajo težo v okviru medijskih študij oziroma zgodovine medijev. Slednjič je tu še tip literarnozgodovinskega diskurza, ki ga širša, pa tudi velik del strokovne javnosti dojema kot primarnega: gre za povezavo literarne vede s tekstno hermenevtiko. Meje med posameznimi paradigmi so seveda vse prej kot ostre, saj so v literarnozgodovinskih konceptih praviloma prepletene v različnih konstelacijah. Kljub temu pa je mogoče fokus njihovega zanimanja v večini primerov precej določno pripisati kateremu od predlaganih tipov.

Prispevek povezuje zgornje diskurze tako, da – izhajajoč iz domneve o njihovem paradigmatičnem statusu – razlikuje tudi med štirimi temeljnimi razsežnostmi literarnega polja, ki jih te literarnozgodovinske tradicije konstituira: prva obsega pojave na ravneh kolektivnih in individualnih identitet, druga družbene strukture, ki iz teh pojavov izhajajo in jih hkrati pogojujejo, tretja medijske tehnologije, ki vplivajo tako na konstrukcije identitete, kot tudi na strukture družbenega prostora in četrta družbene konvencije, ki literarne pojave na prej omenjenih ravneh razločujejo od neliterarnih.<sup>6</sup> Avtonomija literarnega polja je potemtakem odvisna od prepleta dejavnikov na vsaki od obravnavanih ravni: stopnje individualizacije, izoblikovanosti literarnih vlog in institucij, položaja pisne kulture in specifičnosti literarnih konvencij. Nekoliko podrobneje lahko te pojme opišemo takole:

– *koncepti identitete* se nanašajo na stopnjo avtonomije posameznikov v razmerju do vsakokratnih družbeno sprejetih vzorcev kolektivne zavesti. Za razumevanje procesov v literarnem polju so ključnega pomena, vsaj če sprejmemo predpostavko, da literarne diskurze zaznamuje visoka stopnja individualizacije in samorefleksije. Izoblikovanost osebnih identitet se s tega vidika kaže kot pogoj literarne avtonomije. V nadaljevanju bomo izhajali iz domneve, da je stopnja individualizacije neposredno odvisna od kompleksnosti družbenega okolja: kolikor večja je diferenciranost in dinamičnost družbeno sprejetih verzij resničnosti, toliko izrazitejša je potreba posameznika, da se zapletenemu družbenemu okolju prilagodi z dinamično konstrukcijo samorefleksivne identitete. Šele z možnostjo ali celo nujnostjo izbire se posamezniku zastavljajo vprašanja o ustroju lastnih (tudi literarnih) motivacij, pričakovanj, zmožnosti, potreb in preferenc.

– Pojem *družbenih struktur* označuje bolj ali manj stabilne interakcijske vzorce v literarnih poljih. Njihov profil je odvisen od izoblikovanosti značilnih družbenih vlog (avtorji, bralci, kritiki, založniki itd.) in institucij (založbe, knjižnice, knjigarne, društva, šole, univerze itd.).<sup>7</sup> Gre za pretežno sociološko obravnavo književnosti, ki se v povezavi z zgornjimi pojmi

ukvarja še z vprašanji družbene diferenciacije, literarne socializacije, kulturnega kapitala in literarnega trga. V ospredju so torej mehanizmi literarne komunikacije, kakor se kažejo iz zornega kota metodoloških pristopov družboslovnih znanosti. Organizacija in avtonomija literarnega polja sta na tej ravni neposredno povezani s procesi diferenciacije, profesionalizacije in institucionalizacije družbenih vlog.

– Pojem *medijev* stopa v zadnjem desetletju v ospredje večine humanističnih in družboslovnih znanosti, med njimi tudi literarne vede.<sup>8</sup> Razloge za to gre najbrž iskati v širjenju novih komunikacijskih tehnologij, ki so izostrile zavest o družbenih učinkih medijev v vseh (literarno)zgodovinskih obdobjih. Tehnološki vidiki sporazumevanja (od pisave do medmrežja) imajo neposreden vpliv na delovanje kognitivnih mehanizmov in na spremembe družbenih struktur, s tem pa tudi na organizacijo literarnega polja. V tej zvezi so najpogosteje uporabljeni pojmi: dekontekstualizacija, individualizacija, linearnost, racionalizacija, kanonizacija, fikcionalnost, ekonomizacija, diferenciacija, množičnost, demokratizacija, fragmentarnost, dinamizacija, komercializacija, sinhronost, decentralizacija, digitalizacija in virtualnost. Zgodovina književnosti je seveda tesno povezana predvsem z medijem pisave. Literarni diskurz se z njim pravzaprav šele vzpostavi – najprej v najsplošnejšem pomenu pisne kulture, nato pa z izoblikovanjem specifičnih značilnosti, ki jih v veliki meri lahko opišemo prav kot stopnjevanje potencialov, imanentnih pisni komunikaciji (npr. v primerih racionalizacije, individualizacije in dekontekstualizacije). Vsaj od pojava avdiovizualnih tehnologij pa so za delovanje literarnega polja pomembna tudi vprašanja o interakciji med pisnimi tradicijami (t. i. »Gutenbergovo galaksijo«) in drugimi mediji.

– Pojem *literarnih konvencij* se nanaša na skupek norm in pravil, ki so v vsakokratnem družbenem okolju podlaga za izoblikovanje pojma literarnosti. Konvencij tukaj ne razumemo kot »zunanjega« pojava v razmerju do besedil, temveč kot tip komunikacijskih strategij, ki se izoblikuje (tudi) v odvisnosti od tipa besedil.<sup>9</sup> Nabor besedilnih značilnosti, ki v odvisnosti od značilnih konceptov identitete, družbenih struktur in medijskih tehnologij aktivirajo bolj ali manj specifične mehanizme literarne komunikacije, sega od pisnosti preko verzifikacijskih, retoričnih, stilističnih in pripovednih prvin do različnih oblik fikcionalnosti in večpomenskosti.

Kot je razvidno iz zgornjih opisov, predlog sistematizacije različnih tipov literarnozgodovinskih diskurzov in z njimi povezanih dimenzij literarnega polja ni edina značilnost skiciranega modela. Enako težo ima načelo soodnosnosti, v katerem vsaka od razsežnosti dobi svoj pomen in funkcionalni okvir izključno v odnosu do ostalih treh. Na ta način se skuša model izogniti konceptualnim skrajnostim: z vztrajanjem pri ireduktibilni heterogenosti obravnavanih pojavov se odmika od velikozgodbarske ideje

organske totalitete, s poudarjanjem kohezijskih potencialov zavrača radikalno odprtost poststrukturalističnih konceptov, s premiso o soodnosnosti paradigmatičnih razsežnosti literarnega polja pa se distancira od družbenozgodovinskih katalogizacij empiričnih podatkov.<sup>10</sup>

V nadaljevanju sledi kratka ponazoritev uporabnosti konceptualnih izhodišč. Predmet obravnave so literarna polja v evropskem prostoru od srednjega veka do danes. Okvir razprave dopušča le skico osnovnih potez literarnozgodovinskih procesov.

## Koncept literarnega polja: uporabni vidiki

### Srednji vek (450–1450)

*Koncepti identitete* so v srednjem veku zaznamovani s stanovsko hierarhijo na eni strani in naraščajočimi težnjami po družbeni mobilnosti na drugi. Plemiške in duhovniške elite si prizadevajo ohraniti na krščanski metafiziki utemeljen ideološki monopol, vendar jim to spričo naraščajoče dinamike družbenega prestrukturiranja le stežka uspeva. Kljub krepitvi totalitarnih mehanizmov vladanja je opazno širjenje nabora simbolnih redov: investiturni spor zaostri zavest o neenotnosti in nestabilnosti vladajočih ideologij, stiki z nekrščanskimi kulturami (arabsko, antično, judovsko) razkrajajo univerzalizem krščanske metafizike, naraščajoče število heretičnih gibanj krha avtoriteto cerkvenih dogem, razvoj dvorske in mestne kulture pa privede do izoblikovanja posvetnih in pragmatičnih vrednostnih orientacij. Dinamičnost srednjeveških družb se razen tega kaže še v naraščajoči horizontalni (romanja, križarski pohodi, beg s podeželja, trgovske poti) in vertikalni mobilnosti (nižje plemstvo oz. ministeriali). Tovrstna diferenciacija privede do krepitve samorefleksivne identitete, ki postane eno od osrednjih problemskih žarišč srednjeveških literarnih besedil. Kljub prevladujoči težnji po utrjevanju kolektivnih (zlasti stanovskih) identitet, narašča število literarnih zvrsti (dvorski roman, trubadurska lirika), ki ne širijo le stanovskih ideologij, temveč preskušajo tudi razpon komunikacijskih možnosti, izhajajočih iz obravnave kontrastnih razmerij med notranjim in zunanjim svetom. Šele na ta način se vzpostavijo pogoji, ki privedejo do izoblikovanja literarnega profila komunikacijskih procesov.

*Strukture* srednjeveških literarnih polj so dokaj neizrazite. Nekatere spremembe na področjih identitete, medijev (pisne kulture) in literarnih konvencij sicer izrišejo obrise literarnih vlog in institucij, vendar te ostajajo podrejene neliterarnim komunikacijskim mehanizmom: kolektivni identifikacijski vzorci so v nasprotju z idejo svobodne ustvarjalne volje, ome-

jen dostop do pisne kulture zavira procese dekontekstualizacije, neizrazite literarne konvencije pa so šibka podlaga konceptu avtorstva. Literarni producenti so praviloma v finančnem in ideološkem pogledu neposredno podrejeni (plemiškimi oz. duhovniškimi) elitam, ki ne odločajo le izboru tem, temveč pogosto tudi o načinu njihove obravnave. Vloga producentov je razen tega večkrat neločljivo povezana z vlogama posrednikov in interpretov: avtorji se neredko sklicujejo na viro in poudarjajo svoj pasivni položaj, morebitni kritični odzivi na druga literarna dela so vključeni v literarne diskurze.

Pojem *medijev* se v okviru srednjeveške literarne zgodovine nanaša na pomen rokopisne kulture v razmerju do ustnih tradicij. Ta pomen je od petega do petnajstega stoletja naraščal – pisna kultura se od zgodnjersrednjeveških samostanov razširi na visokosrednjeveške dvore in v mestno kulturo poznega srednjega veka – vendar dostop do pisnih virov in pismenost vseskozi ostajata zelo omejena. Razlogi za to so vsaj trije: a) izdelava rokopisov je zamudna in draga (do občutnejših pocenitev pride šele v 14. stoletju, ko papir nadomešča pergament), b) laične družbene skupine se pogosto ne identificirajo z izobraževalnim programom duhovščine (celo pripadniki visokega plemstva še v 13. stoletju literarno izobrazbo neredko pojmujejo kot življenjski slog, neskladen z njihovo častjo) in c) nekatere družbene elite pisno kulturo prepoznajo kot vir diferenciacije in s tem kot potencialno nevarnost za homogenost hierarhičnih struktur. Kognitivni in družbeni vidiki pisne komunikacije se tako v srednjem veku neposredno prepletajo z mehanizmi oralne kulture – tako na ravni produkcije, zlasti pa tudi na ravneh posredovanja in recepcije literarnih besedil. Značilni položaj pisne kulture ima daljnosežne posledice na vseh področjih literarnega polja, saj se prepletenost obeh tipov komunikacije odraža v stopnji izoblikovanosti literarnih vlog in institucij, stopnji individualizacije in stopnji elaboriranosti literarnega diskurza.

*Literarne konvencije* se izoblikujejo v neposredni soodvisnosti od ostalih razsežnosti literarnega polja. V srednjem veku imamo opravka s širokim naborom njihovih pojavnih oblik. Nekatere ključne elemente literarnosti srednjeveška književnost deloma podeduje še od starejših, izključno ustnih tradicij, vendar te zdaj nadgradi in jih umesti v nov funkcionalni okvir: verz, ritem, rima, paralelizmi in dramatičnost izgubijo mnemotehnično funkcijo, pridobivajo pa estetsko. Že v najzgodnejših obdobjih se izhodiščni kriterij literarnosti – pisnost – pojavlja v dokaj elaboriranih oblikah, zlasti v povezavi z recepcijo antičnih in krščanskih poetik, retorik in hermenevtik. Najizraziteje pa se literarnost srednjeveških besedil kaže tam, kjer so vsi doslej omenjeni potenciali izraženi hkrati in so povezane a) pisna kultura s svojimi »arhitektonskimi kompozicijami«, razbremenitvijo

spomina, dekontekstualizacijo in analitičnim tipom racionalnosti, b) antične teorije in krščanska hermenevtika s slogovno in retorično dorečenostjo izraza in c) posvetne kulture plemstva in meščanstva s spodbujanjem fikcionalnega in individualiziranega diskurza. Vendar je celo v takšnih primerih potrebno ugotoviti, da literatura ni osvobodjena pragmatičnih interesov njenih nosilcev. Tudi najbolj individualizirana fikcija (npr. tista v dvorskih romanih) je torej v srednjem veku ideološka nosilka vrednostih orientacij družbenega stanu, iz katerega izhaja.

## Zgodnji novi vek (1450–1750)

*Koncepti identitete* so v zgodnjem novem veku zaznamovani z zaostritvijo napetosti med težnjami po centraliziranem družbenem nadzoru in ohranjanju monopoliziranih modelov resničnosti na eni strani in procesi družbene diferenciacije oz. pluralizacije simbolnih redov na drugi. Nosilci teženj po homogenizaciji so predvsem tradicionalni centri moči (plemstvo in duhovščina), sčasoma pa – zlasti od 16. stoletja – tudi predstavniki nastajajočih državnih institucij. Mehanizmi družbenega nadzora se krepijo sorazmerno z zahtevami političnih javnosti po preseganju stanovske hierarhije, ta proces pa doseže vrhunec v absolutističnih načelih vladanja na prehodu od predmoderne k moderni družbi. Težnje po diferenciaciji in pluralizaciji imajo več žarišč. Odločilen je nedvomno vzpon urbane mentalitete, okrepljene z razvojem zgodnjega kapitalizma (ki že po svoji notranji, pragmatični logiki stremi k povečevanju družbene mobilnosti in fleksibilnosti) in nadgrajene s kritično držo humanistično-renesančnih tradicij. Humanistično izobraženstvo postavi »znanstveno« utemeljen dvom v cerkveno avtoriteto v središče javnih razprav. S tem ne pripravi le podlage za razvoj predmodernih znanosti, za demokratizacijo izobraževalnega sistema in za problematizacijo dihotomije med védenjem in verovanjem, temveč spodbudi tudi procese diferenciacije in individualizacije v okviru religioznega diskurza (konfesionalizacija). Koncepte identitete v zgodnjem novem veku potemtakem zaznamuje izrazito nasprotje med krepitevijo osebnih identitet in mehanizmi kolektivizacije, kakršno propagirajo stanovske in druge korporativne elite. Protislovno razmerje med emancipacijsko samorefleksijo in veljavnostjo monopoliziranih, metafizično utemeljenih modelov sveta prežema literarna polja zgodnjega novega veka na vseh ravneh.

V *strukturnem* pogledu so literarna polja zgodnjega novega veka podvržena dinamiki, ki jo po eni strani usmerja razvoj tehnologije tiska, po drugi pa zgoraj omenjeni procesi individualizacije. Tisk ima neposreden vpliv zlasti na diferenciacijo, institucionalizacijo in profesionalizacijo posredni-

ških literarnih vlog – nove so denimo vloge tiskarjev, stavcev, knjigotržcev in založnikov. Na vseh omenjenih področjih (izdelava, distribucija in prodaja knjig) so opazni elementi komercializacije, s tem pa prvi obrisi literarnega trga. Po drugi strani se procesi individualizacije izraziteje kažejo v preoblikovanju vlog literarnih producentov in recipientov. Pesniški (oz. pisateljski) poklic postaja prototip novega razumevanja posameznikove svobode – ustrezno pa se spreminjajo tudi pričakovanja in ravnanja na strani publike. Spremembe napoveduje že Scaligerjeva vzporednica med dejanjema pesniške in božje kreacije (pesnik kot *alter deus*), v podobno smer je naravnana tudi baročna interpretacija antičnega pojma *ingenium*. Družbeni status literarnega avtorja nekatere poetike že utemeljujejo v individualnih zmožnostih, izobrazbi in kompetencah – na ta način zariše težnja po emancipaciji pesniškega poklica (*poeta laureatus*) obrise družbenega reda, ki posameznikovega družbenega položaja ne povezuje več izključno z njegovim poreklom. Seveda pa tovrstne svobode ne gre precenjevati: avtorji in bralci (oz. poslušalci) svoje literarne kompetence praviloma še vedno funkcionalno podprejajo ideološkim, vrednostnim in moral(istič)nim prepričanjem družbenih skupin, ki jim pripadajo.

*Medij* pisave doživi v zgodnjem novem veku tehnološko revolucijo: razvoj tiska ima globoke in daljnosežne posledice na družbo v celoti, seveda pa še zlasti na organizacijo literarnih polj. Najprej se z ekonomičnostjo nove tehnologije pomnožijo vsi kognitivni in komunikacijski potenciali, imanentni že pisavi sami: vizualizacija, racionalizacija, dekontekstualizacija itd. Kot že omenjeno, ima tisk nadalje neposredne učinke na profesionalizacijo, diferenciacijo in institucionalizacijo literarnih vlog. Dostopnost, razširjenost in priljubljenost besedil postajajo ob tem pomembni dejavniki kanonizacije. Na preoblikovanje literarnih polj vpliva slednjič tudi dejstvo, da tehnologija tiska s svojo decentraliziranostjo odločilno prispeva k razpršenosti kolektivnih identitet, s tem pa k procesom individualizacije, ki so pogoj za izostritev pojma literarnosti.

*Literarne konvencije* prevzamejo v zgodnjem novem veku v primerjavi s srednjim vekom nekoliko izrazitejši profil. Spremembe so seveda neposredno povezane z novimi koncepti identitete, s strukturnimi spremembami literarnega polja in z razvojem tiska. Na tem ozadju pridobijo osrednji literarni tokovi – recepcija antičnih virov (humanistična in baročna drama), prilagajanje srednjeveških tradicij novoveški mentaliteti (duhovne igre, mojstri pevci, roman v prozi), konfesionalizacija (pamfleti, satira, cerkvene pesmi) in razvoj ljudskega izročila – novo estetsko utemeljitev. V luči novega tipa individualnosti in samorefleksije prevzame preplet tradicionalnih pojmov čustvene doživetosti (*movere*), verjetnosti oz. fikcionalnosti in metaforične rabe jezika ponekod že kar značaj razločevalne značilnosti

literarnega diskurza. Še izrazitejša je ta poteza v baročni razširitvi nabora literarnih konvencij, kamor zdaj sodijo: inovativno poigravanje z jezikovnim materialom (»alkimija jezika«), združevanje različnega, potujitev sorodnega, svobodna kombinatorika, preseganje zvrstnih omejitev, relativizacija pojma *mimesis* ipd. Seveda pa ima tudi tukaj – podobno kot v primeru individualizacije – svoboda literarnih inovacij svoje meje: estetski učinki literarnih besedil so praviloma vpeti v enoznačne ideološke okvirje družbeno sprejetih, večinoma metafizično utemeljenih modelov resničnosti.

## Moderne družbe (1750–1950)

*Koncepti identitete* so v modernih družbah zaznamovani s procesom funkcionalne diferenciacije. Tradicionalni mehanizmi družbenega nadzora popustijo pod pritiskom doslej zapostavljenih političnih javnosti, stanovska hierarhija izgubi veljavo, temeljno organizacijsko načelo pa postane program družbene mobilnosti, kakršnega zagovarja meščanstvo. Ključne interesne sfere se osamosvojijo kot nehierarhično organizirani družbeni sistemi, ki pogosto razvijajo tudi značilne različice resničnosti (npr. znanost vs. religija). Posameznik ima dostop do raznovrstnih simbolnih redov, ne da bi bil ob tem zavezan obvezujočim metafizičnim, teološkim in ontološkim korespondencam. Dinamično se spreminjajoči nabor modelov resničnosti, ki jih je moderni subjekt primoran izoblikovati v svoji zavesti, da bi obdržal orientacijsko zmožnost v zapletenem družbenem okolju, ohranja eno samo točko legitimacije: lastno subjektiviteto. Diferencirano in pluralizirano družbeno okolje torej posameznika preusmeri k refleksiji o značilnostih lastne identitete. Idealiziran koncept samorefleksivne subjektivitete ne vzpostavi le samopodobe modernega človeka, temveč tudi pogoje za radikalno individualizacijo literarnega diskurza. Emfatični pojem subjekta postane na ta način izhodišče strukturne in funkcionalne reorganizacije literarnega polja.

*Strukturne* spremembe literarnih polj sledijo v modernih družbah dinamiki funkcionalne diferenciacije. Literarne vloge se ne preoblikujejo le v skladu z novim konceptom subjektivitete, temveč se prilagajajo tudi tržni logiki množičnih medijev in izoblikovanim literarnim konvencijam. Procesi diferenciacije, institucionalizacije in profesionalizacije so na tem področju izrazitejši kot kadarkoli doslej. Tradicionalnim vlogam literarnega avtorja se pridruži tip svobodnega umetnika (od tržno usmerjenih piscev do hipertrofirane genija, zavezanega le aktu lastne ustvarjalnosti), ki svoje izdelke na literarnem trgu ponuja anonimni publiki. Publika je diferencirana in enako kot avtorji po eni strani zavezana idealiziranemu tipu subjektivitete (branje »visoke literature« kot »samouresničitev«), po

drugi pa tržnim mehanizmom popularne kulture (branje kot zabava in kratkočasje). Mehanizmi literarnega trga privedejo do podobne dinamike tudi na področjih proizvodnje, distribucije, založništva, trženja, prodaje, obdavčitve, subvencioniranja, oblikovanja, uprizarjanja, interpretacije, analize, vrednotenja in prevajanja literarnih besedil. Če k temu prištejemo še širjenje mreže javnih in zasebnih institucij (društva, knjižnice, šole, univerze, gledališča, kulturnopolitične ustanove itd.), ki imajo na tak ali drugačen način opravka s književnostjo, se v grobih obrisih pokaže podoba notranje razčlenjenega, zapletenega, dinamičnega in večplastnega literarnega polja. Organizacijski mehanizmi tega polja so v bistveno manjši meri, kot je bilo to značilno za predmoderne razmere, povezani z neliterarnimi interesnimi sferami, vendar še zdaleč ne moremo reči, da so od njih neodvisni. Značilen primer je denimo kanonizacija, na katero poleg literarnih kriterijev (slogovne in retorične prvine, fikcionalnost, večpomenskost itd.) pogosto odločilno vplivajo vsaj še politični, ekonomski, znanstveni, izobraževalni in medijski družbeni sistemi.

S stališča *medijskih tehnologij* moderne družbe najprej zaznamuje skokovit porast tiska, s katerim se t. i. Gutenbergova galaksija vzpostavi kot prevladujoče medijsko polje. Ob povečanju naklad knjižnih izdaj (posebno vlogo ima tukaj poceni žepni format), se pojavi tudi periodični tisk. Vpliv tega procesa na preoblikovanje literarnega polja je večplasten: a) okrepijo se kognitivni in komunikacijski mehanizmi, imanentni pisni kulturi (individualizacija, racionalizacija, dekontekstualizacija), b) vzpostavi se razlikovanje med visoko in popularno kulturo oz. literaturo, c) pojavi se tip ekstenzivnega branja v privatnem okolju, kar privede do individualizacije recepcijskih strategij, d) razvoj tržnih mehanizmov zmanjšuje odvisnost od finančnih, političnih in drugih elit. Privilegirani status pisne kulture, izhajajoč iz razvoja tiskarskih tehnologij, se tako kaže kot eden ključnih dejavnikov avtonomizacije modernih literarnih sistemov. V modernih družbah pa se ne širi le tisk, temveč tudi vpliv novih medijskih tehnologij. V povezavi z literarnim poljem je potrebno omeniti vsaj radio in film. Medtem ko prvi prenaša težišče izključno na akustično razsežnost literarnega diskurza in ob tem privede do nastanka nove literarne zvrsti (radijska igra), je vpliv drugega daljnosežnejši: a) film je pomemben dejavnik širjenja t. i. zabavne industrije, s čimer se spreminja odnos publike do kulturnih dobrin v celoti (t. i. »konzum«), b) filmska govorica (kadriranje, montaža, kot in gibanje kamere itd.) vpliva tudi na strategije literarne produkcije in recepcije in c) filmske predelave literarnih besedil imajo učinke na procese literarne kanonizacije.

Redefinicija *literarnih konvencij* je tudi v modernih družbah neposreden odraz sprememb na področjih osebnih in kolektivnih identitet, prestrukturu-

riranja literarnega polja in razvoja medijskih tehnologij. Šele emfatični koncept avtonomne subjektivitete, nov profil literarnih producentov oz. recipientov in samoregulacijski mehanizmi literarnega trga ustvarjajo pogoje za nastanek koncepta estetske avtonomije, tako značilnega za literarna polja v 19. in 20. stoletju. Globalni okvir tega procesa je vzpostavljen z logiko funkcionalne diferenciacije: samo v družbah, v katerih metafizično utemeljeni modeli resničnosti izgubljajo svojo občo veljavnost in jih nadomešča ireduktibilni pluralizem konkurenčnih razlag sveta, je konstruiranje svetov lahko utemeljeno v kreativnih potencialih posameznikove domišljije (konvencija fikcionalnosti) in so posameznikom dopuščene konstrukcije pomenov, neodvisne od logike konsenzualnosti (konvencija večpomenskosti). Z obema konvencijama pridobi literarno polje identiteto, ki je podlaga osvobajanja od instrumentalne navezanosti na ideološke, politične, religiozne in druge diskurze. Vendar je koncept estetske avtonomije utopičen, kolikor izhaja iz predpostavke o popolni odsotnosti pragmatičnih funkcij v literarnem diskurzu. Vzpostavljanje fikcionalnih in večpomenskih prostorov je namreč v svojem jedru pragmatično: prispeva k ohranjanju kognitivne fleksibilnosti, nujne za ohranjanje orientacijskih zmožnosti v zapletenem, dinamičnem in diferenciranem družbenem okolju.

## Družbe pozne moderne (1950–)

*Koncepti identitete* so v družbah pozne moderne še vedno v znamenju funkcionalne diferenciacije, vendar so spremembe v primerjavi s klasično moderno očitne. Po eni strani postane družbeno okolje – predvsem po zaslugi novih medijskih tehnologij – neprimerno bolj razčlenjeno in fragmentirano, po drugi pa tradicionalni mehanizmi družbene integracije izgubljajo svojo moč. Na ta način so hkrati s pomnožitvijo medijsko proizvedenih resničnosti oslABLJENE tiste silnice, ki so modernemu subjektu olajšale vzpostavljanje koherentne biografije in identitete: trg delovne sile je vse manj standardiziran in vse bolj fleksibilen, lojalnost političnim strankam ne igra več posebne vloge, strukture socialne države se pogosto umikajo liberalni logiki kapitalskega trga, enovit pravni red prehaja v fazo transnacionalnega pravnega pluralizma, tradicionalne veroizpovedi konkurirajo globalni verski ponudbi in novodobni religioznosti, v zasebni sferi patriarhalne vzorce nadomeščajo nove delitve vlog in nekonvencionalne (zunaj)zakonske skupnosti itd. Posameznik se na tovrstno kompleksnost odziva na različne načine: a) kljub skorajda neobvladljivi razpršenosti simbolnih redov vztraja pri modernističnem konceptu koherentne identitete (t. i. »patchwork identity«), b) umika se v zasebnost in odpoveduje obvladovanju razdrobljenih

resničnosti, c) izhod iz zapletenosti išče v privilegiranju enega samega identifikacijskega vzorca (fundamentalizem), d) opušča težnjo po koherenci in se nekritično prilagaja modnim smernicam. Različnost teh strategij se odraža tudi v različnih tipih literarne komunikacije.

*Družbene strukture* se v pozni moderni preoblikujejo v luči novih konceptov identitete in novih medijskih tehnologij. Tradicionalistično usmerjen tip »skrpene samopodobe« razume literarno produkcijo in recepcijo kot instrument »samouresničitve« (tj. kot uravnoteženo sintezo razumskih, čustvenih in etičnih potencialov avtonomnega subjekta), le da ta pojem – enako kot moderna subjektiviteta nasploh – zdaj izgublja svojo emfatično razsežnost. Podobna »degradacija« literarnih vlog je opazna tudi v kontekstu vzpona novih medijev in s tem popularne kulture. Množična industrija zabave in kratkočasja je vzpostavljena kot prevladujoča kulturna paradigma, ki kanonizirano literaturo izriva na obrobje družbenega prostora in od njenih nosilcev zahteva nove legitimacijske strategije. V postmodernih literarnih poljih se torej spremeni osnovna struktura vrednostnih hierarhij, pri tem pa sčasoma postane problematično tudi hierarhično razmerje med uradnim in neuradnim kanonom samo. V obeh primerih so procesi kanonizacije v družbah pozne moderne zavezani logiki delovanja množičnih medijev. Ta ugotovitev pravzaprav ne velja le za vrednotenje literarnih pojavov, temveč za celoten nabor družbenih vlog in institucij v literarnih poljih.

*Mediji* so ključen dejavnik prehoda od modernih k postmodernim družbam. Tehnologija tiska se sicer še vedno razvija, vendar ji avdiovizualne tehnologije odvzemajo položaj vodilnega medija. Status literarnega polja, neposredno zavezanega mediju pisave, se že v tem pogledu neizogibno spremeni. Med mediji, ki v največji meri prevzemajo, nadomeščajo, slabiyo, dopolnjujejo ali preoblikujejo funkcije literarnega polja, je ob radiu in filmu potrebno omeniti predvsem še televizijo, medmrežje in virtualne svetove zabavne elektronike. Učinki teh medijev so globalne narave: novi tipi komunikacijske logike, ki se z njimi vzpostavljajo, imajo neposreden vpliv na mehanizme družbenega konstruiranja resničnosti, spreminja pa se – kot že omenjeno – tudi tehnika vizualizacije in dojemanje pisne kulture. Novi mediji po eni strani privedejo do radikalne razdrobljenosti sveta, po drugi pa krepijo procese medkulturne in transnacionalne družbene integracije. Medializacija postmoderne družbe se naposled kaže tudi v brisanju meje med resničnostjo in fikcijo. Avdiovizualne tehnologije ne omogočajo le konstruiranja svetov, katerih recepcija zahteva podobno kompleksnost zaznavnih oz. spoznavnih procesov kot orientacija v siceršnjem okolju, temveč mejo med medijskimi izdelki z resničnostno funkcijo (informativne, dokumentarne, družbenokritične oddaje) in fiktivnimi zvrstmi pogosto brišejo

tudi v konceptualnem pogledu. Spremenjena ontologija fikcije se seveda že dotika problematike, ki je bistvena tudi za delovanje literarnega polja.

*Literarne konvencije* se v pozni moderni odzivajo na spremenjene koncepte identitete in na medializacijo družbenega prostora. Fikcionalnost in večpomenskost, ki sta še vedno podlaga literarne komunikacije, torej v razmerah razpršenih simbolnih redov in ontološke nestabilnosti modelov sveta prevzemata nove funkcije. Temeljna značilnost teh procesov se kaže v stopnjevanju dekontekstualizacije: literarni postopki, ki so v času tradicionalne moderne sicer že širili komunikacijski prostor, vendar le v okviru koherentne in avtonomne literarne fikcije, zdaj pogosto prevzamejo vlogo globalne komunikacijske strategije, s katero sintaktična in semantična urejenost besedil postaneta način organizacije razsrediščene sveta. Metafikcijski postopki medbesedilnosti, protislovja, permutacije, naključja, diskontinuitete, odprtosti, udeležbe, samorefleksivnosti, ekscesa ipd. ne izostrijo le zavesti o poljubnosti sleherne kontekstualizacije, temveč problematizirajo tako fikcionalno razsežnost literature, kot tudi ontološki status resničnosti. Metafikcija je torej s spodbujanjem vpogledov v skonstruiranost sveta tipičen odziv pozne moderne na nestabilno razmerje med fiktivnimi in ontološkimi resničnostmi.

## Sklep

Članek je prispevek k aktualni razpravi o perspektivah literarnega zgodovinarstva. Najti skuša ravnotežje med obvladovanjem raznovrstnosti svojega predmetnega področja in ohranjanjem diferenciranosti literarnozgodovinskih paradigem (oziroma z njo povezane kompleksnosti literarnega polja). Po tej poti oblikuje model, ki posamezne pojave opiše iz štirih zornih kotov (teorija kulture, sociologija, medijska teorija, literarna teorija), rezultate teh opisov (koncepti identitete, družbene strukture, mediji in literarne konvencije) pa definira z vidika njihovih vzajemnih razmerij. Uporabnost modela je ponazorjena s skicami štirih obdobjev v evropski literarni zgodovini – srednjega veka, zgodnjega novega veka, moderne in pozne moderne.

Evropski kulturni prostor je od 12. stoletja dalje v znamenju bolj ali manj kontinuiranega stopnjevanja diferenciranosti, dinamičnosti, kompleksnosti in mobilnosti družbenih struktur in kulturnih tradicij. Najprej se zdi, da je ta način ustvarjena tudi podlaga za kontinuirane spremembe na paradigmatičnih ravneh literarnega polja, vendar podrobnejši pogled pokaže, da izkazujejo ti procesi lastno dinamiko, odvisno tudi od logike njihovih vzajemnih razmerij. Šele ta logika vzpostavi specifičen tip organiziranosti in avtonomije literarnega polja, ki je odvisen od prepleta naslednjih dejav-

nikov: stopnje individualizacije, izoblikovanosti literarnih vlog in institucij, položaja pisne kulture in selektivnosti literarnih konvencij. Na najsplošnejši ravni lahko ob primerjavi obravnavanih obdobj ugotovimo, da je avtonomija literarnega polja najmanj izrazita v srednjem veku (prevladujoča težnja po utrjevanju kolektivnih identitet, neizrazite literarne vloge in institucije, obroben položaj pisne kulture, pragmatičnost literarnih konvencij), nekoliko izrazitejša v zgodnjem novem veku (napetosti med krepitvijo osebnih identitet in mehanizmi kolektivizacije, nasprotja med diferenciacijo in instrumentalizacijo družbenih vlog, vzpon pisne kulture, širok nabor literarnih konvencij), najizrazitejša v moderni (emfatični pojem subjekta, formiranje literarnega trga na podlagi distinkcije kanonizirana / popularna kultura, prevladujoč položaj pisne kulture, selektivnost literarnih konvencij fikcionalnosti in večpomenskosti), spet oslABLJENA pa v pozni moderni (»skrpane identitete«, nestabilnost vrednostnih hierarhij, vodilna vloga novih medijev, omejena selektivnost konvencije fikcionalnosti).

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Podrobno to problematiko obravnava M. Dovič (*Sistemske in empirične obravnave literature*), v kontekstu splošnih sprememb literarne vede pa T. Virk (*Primerjalna književnost na prelomu tisočletja*). Prim. tudi D. Kos, »Literarna zgodovina« 75-79.

<sup>2</sup> Pojem »dejstvo« se v tem kontekstu nanaša na tiste elemente kolektivnega vedenja, ki jih relevantna znanstvena skupnost v družbenem, logičnem in pragmatičnem smislu sprejema kot stabilne strukture (prim. npr. P. Kruse, »Stabilität«, 38; S. J. Schmidt, *Kognitive* 135).

<sup>3</sup> Prim. A. Nassehi, »Die Zeit« 49, M. Dovič, *Sistemske obravnave* 170-184.

<sup>4</sup> O razponu slovenske literarnozgodovinske misli priča monografija *Kako pisati literarno zgodovino danes* (2003, angleška različica, *Writing Literary History*, 2006). Tam je objavljena tudi bibliografija izbranih spisov o (slovenski) literarni zgodovini.

<sup>5</sup> O pripovednih vidikih zgodovino pisja prim. tudi L. Kralj, »Literarna zgodovina« in M. Štuhec, »Naratološki vidiki«.

<sup>6</sup> Teoretična podlaga tega modela je obravnavana v D. Kos, »Literarna zgodovina«.

<sup>7</sup> Družbene vloge v literarnem sistemu podrobno razčlenjuje G. Rusch, »Literatur« 324.

<sup>8</sup> Prim. npr. R. Lüdeke, E. Greder, *Intermedium Literatur*.

<sup>9</sup> Prim. R. A. Zwaan, *Literary Comprehension*, B. Smith, *Belief and Resistance*.

<sup>10</sup> Upoštevanje hermenevitične perspektive in poskus obvladovanja kompleksnosti sta v funkciji približevanja literarne zgodovine pričakovanjem potencialnih bralcev. O tem prim. D. Dolinar, »Literarna zgodovina«.

#### LITERATURA

Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Prevod Susan Emanuel. Stanford: Stanford University Press, 2000.

Dolinar, Darko; Juvan, Marko (ur.). *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ljubljana: ZRC SAZU, 2003.

- Dolinar, Darko. *Hermenvtika in literarna veda*. Ljubljana: DZS, 1991
- . »Literarna zgodovina in njeni bralci.« *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ur. Darko Dolinar in Marko Juvan. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003. 123–138.
- Dović, Marijan. »Pisanje literarnih zgodovin in empirična literarna znanost.« *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ur. Darko Dolinar in Marko Juvan. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003. 193–209.
- . *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC, 2004.
- . *Slovenski pisatelj: razpovj vloga literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu*. Ljubljana: Založba ZRC, 2007.
- . »Zgodnje literarne reprezentacije nacionalne zgodovine in 'slovenski kulturni sindrom.'« *Primerjalna književnost*. 30. Posebna številka (2007): 71–90.
- Even-Zohar, Itamar. *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: The Porter Chair of Semiotics, Tel Aviv University, 2005.
- . *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv: Porter Institute, 1978.
- . *Polysystem Studies*. Durham: Duke University Press, 1990.
- Heydebrand, Renate von; Pfau, Dieter, Schönert, Jörg idr. *Zur theoretischen Grundlegung einer Sozialgeschichte der Literatur: ein struktural-funktionaler Entwurf*. Tübingen: Niemeyer, 1988.
- Hladnik, Miran. »Elektronski literarnovedni viri in računalniško pisanje.« *Jezik in slovnost*. 40.7 (1994/95): 243–254.
- . »Evropa in Amerika pa slovenska literarna veda.« *XXXI Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Zbornik predavanj*. Ur. Marina Orožen Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1995. 111–121.
- . »Količinske in empirične raziskave literature.« *Slavistična revija*. 43.3 (1995): 319–40.
- Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji: uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: Literatura, 2006.
- . »O usodi 'velikega' žanra.« *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ur. Darko Dolinar in Marko Juvan. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003. 17–49.
- . »Towards a history of intertextuality in literary and culture studies.« *CLCWeb (Edmont)*. 10.3 (2008). <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol10/iss3/1/>.
- Kos, Dejan. »Literarna zgodovina med narativnostjo in interdisciplinarnostjo.« *Primerjalna književnost*. 31.1 (2008): 75–100.
- . *System- und Sozialtheorie als Komponenten empirischer Literaturwissenschaft*. Siegen: Lumis Schriften, 2000.
- Kralj, Lado. »Literarna zgodovina: bolj fikcija kot znanost.« *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ur. Darko Dolinar in Marko Juvan. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003. 61–70.
- Kruse, Peter. »Stabilität-Instabilität-Multistabilität. Selbstorganisation und Selbstreferentialität in kognitiven Systemen.« *DELFIN XI*, Frankfurt: Suhrkamp, 1988. 35–57.
- Lüdeke, Roger; Greber, Erika. *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Göttingen: Wallstein, 2004.
- Luhmann, Niklas. *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt./M.: Suhrkamp, 1984.
- Nassehi, Armin. »Die Zeit des Textes. Zum Verhältnis von Kommunikation und Text. Systemtheorie und Hermeneutik. Ur. Henk de Berg in Matthias Prangel. Tübingen: Francke Verlag, 1997. 47–68.
- Parsons, Talcott. *The System of Modern Societies*. Engelwood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1971.
- Perenič, Urška. *Konstrukcija nacionalnega literarnega sistema z vidika empirične sistemske teorije: kulturno-politična društva in čitalnice. Doktorska disertacija*. Ljubljana: FF, 2008.
- . »Perspektive empirične sistemske teorije z vidika mlajše generacije – doslednost, odprtost, zanesljivost.« *Primerjalna književnost*. 31.2 (2008): 113–135.

- Plumpe, Gerhard. *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1995.
- Rusch, Gebhard. *Erkenntnis, Wissenschaft, Geschichte: von einem konstruktivistischen Standpunkt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987.
- . »Literatur in der Gesellschaft.« *Literaturwissenschaft und Systemtheorie*. Ur. Siegfried J. Schmidt. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993. 170–193.
- . *Systemtheorien in der germanistischen Literaturgeschichtsschreibung*. Siegen: LUMIS-Schriften Bd. 38., 1994.
- Schmidt, Siegfried J. »On writing histories of literature. Some remarks from a constructivist point of view.« *Poetics* 14.3–4 (1985): 279–303.
- . *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989.
- Schwanitz, Dietrich. *Systemtheorie und Literatur: ein neues Paradigma*. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990.
- Smith, Barbara. *Belief and Resistance: Dynamics of Contemporary Intellectual Controversy*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- Štuhec, Miran. »Naratološki vidik sodobnega slovenskega zgodovinopisja.« *Razprave, Razpr. filol. lit. vede, SAZU*, 1997. 211–226.
- Virk, Tomo. »Comparative literature versus comparative cultural studies.« *CLCWeb (Edmont)*. Online ed., 5.4, (2003), 12 str.
- Virk, Tomo. »Aporije literarne zgodovine danes.« *Slavistična revija* 54.4 (2006): 811–831.
- . *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja: kritični pregled*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2007.
- Werber, Niels. *Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung*. München, Carl Hanser, 2007..
- . *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1992
- Zwaan, Rolf A. *Literary Comprehension: A Cognitive Approach*. Amsterdam in Philadelphia, John Benjamin, 1993 .

## Literary History and the Concept of Literary Field

Keywords: sociology of literature / literary history / literary system / literary field / literature and media / literary conventions

The article is a contribution to the current debate on the prospects of literary history. It seeks a balance between control over the diversity of its subject area and preservation of various literary historical paradigms (and the complexity of the literary field arising from this diversity). It proposes a model that describes individual phenomena from four different viewpoints (cultural studies, sociology, media theory, and literary theory), and it defines the results of these descriptions (concepts of identity, social structures, media, and literary conventions) with regard to their interrelatedness. The applicability of the model is exemplified through sketches of

four periods from European literary history: the Middle Ages, the early modern period, modernism, and late modernism.

Since the twelfth century, European cultural space has been marked by continuing intensification of the diversity, dynamism, complexity, and mobility of social structures and cultural traditions. At first sight it seems that the basis for the continuing changes in the paradigmatic levels of the literary field is created in a similar way. However, closer analysis shows that these processes have their own dynamics, dependent on the logic of their interrelatedness. It is this logic that shapes the typical organization and autonomy of the literary field, which are dependent on the interplay of the following factors: the degree of individualization, the formation of literary roles and institutions, the situation of written culture, and the selectivity of literary conventions. At the most general level, a comparison of the periods presented shows that the autonomy of the literary field was the weakest in the Middle Ages (due to the predominant tendency towards the formation of collective identities, weak literary roles and institutions, the marginal situation of written culture, and the pragmatic nature of literary conventions). It was slightly stronger in the early modern period (due to tensions between the strengthening of personal identities and the mechanisms of collectivization, the rise of written culture, and a wide range of literary conventions), the strongest in modernism (due to the emphatic concept of the subject, the formation of the literary market on the basis of the distinction between canonized and popular culture, the predominant status of written culture, and the selectivity of literary conventions of fictionality and polysemy), and it weakened again in postmodernism (due to “patchwork identities,” the instability of value hierarchies, the leading role of the new media, and limited selectivity of the convention of fictionality).

Maj 2009



# Tatlin, El Lisicki in Kosovel

Janez Vrečko

Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, FF, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana  
janez.vrecko@guest.arnes.si

*Razprava najprej analizira pojem in oznako kons in jo poveže z značilnim sovjetskim krajsanjem besed (loks, vešč), ki so ga prevzeli tudi nekateri evropski avantgardisti (merz, mont). V manifestu Mehanikom Kosovel ne polemizira le z Marinettijevim »mehaničnim človekom«, ampak tudi z ideološko opredeljenim Tatlinovim »človekom-strojem«, kot so Tatlinovo umetnost napačno razumeli berlinski dadaisti. Kosovel je, sledeč Elu Lisickemu, v konsih uveljavil praznino, ki se spreminja v plankonveksni in plankonkavni prostor, v črke v prostoru, kjer ni več ne perspektive ne gravitacije. Uporaba inženirskih skic, geometrijskega materiala in prostorske opredeljenosti kosov je vsebino in obliko učinkovito združevala v novo organsko celoto, kar potrjuje, da je Kosovel poznal ruski in evropski konstruktivizem.*

Ključne besede: literarna avantgarda / konstruktivizem / literatura in mehanika / človek-stroj / Tatlin, Vladimir / El Lisicki / Kosovel, Srečko

Ko je pred desetletji Ocvirk prvi povezal Kosovela s konstruktivizmom in pri tem navedel kar nekaj dokazov, ki pa za nekatere niso bili dovolj prepričljivi, je doživel več napadov in polemičnih odzivov. Zanimivo je, da Ocvirk v svoji študiji o Kosovelovih *Integralih* omenja Tatlina, ki je po njegovem mnenju ustvaril konstruktivizem. »Pot je torej peljala od Tatlina prek Lisickega, Moholy-Nagyja in 'Bauhausa' do Černigoja in Kosovela« (Bajt 79). Omenja pa še druga imena; poleg Picassa in Kandinskega se sklicuje še na Gaba in Pevsnerja, ki sta 1920. konstruktivizem teoretično »obrazložila« v njunem *Realističnem manifestu* (Ocvirk 94).

Pokazati in dokazati želimo, da je bila Ocvirkova odločitev za konstruktivizem kot celovito oznako Kosovelovih prizadevanj v letu 1924/25 pravilna. Ob tem bomo upoštevali tako sovjetski kot tudi zahodni konstruktivizem. Kosovel je poznal oba.

Besedico *kons* srečamo pri Kosovelu v več kot dvajsetih primerih in od trenutka, ko so bili ob izidu *Zbranih del* konsi v celoti predstavljeni slovenski javnosti, se jih drži ocena, »da jih je večina vredna bolj kot časovni dokument, kot glosa k raznim aktualnim dogodkom, kakor pa kot polnokrvna, trajno živa umetnina« (Gspan 98). Takšna ocena je seveda v popolnem nasprotju s samim Kosovelovim hotenjem, ki je želel z njimi zavestno ustvariti dela zunaj estetike in tradicionalnega estetskega kanona,



dela zunaj muzejev in profesorske doktrinarnosti in jih verjetno tudi publicirati, najprej v reviji *Konstrukter*, pozneje v reviji KONS, še najbolj zanesljivo pa v pesniški zbirki z naslovom *Ikarov sen*.

Danes vemo, da je literarni konstruktivizem zrasel »iz likovnega avantgardizma med prvo svetovno vojno. Začetki likovnega konstruktivizma so v reliefih in 'kontrareliefih' Vladimirja Tatlina po letu 1913, ki rezultirajo v njegovem *Spomeniku III. internacionali* (1919–20). Organizirano se je konstruktivizem začel šele v 'Društvu mladih umetnikov' ali 'Obmohu' (Obščestvo molodyh hudožnikov); ti so leta 1920 v Moskvi prvič razstavljali svoja dela« (Bajt 68). Konstruktivizem je vsekakor bil »pojav, ki je sredi dvajsetih let za nekaj časa postal središčni votek v teoriji in praksi slovenske umetnosti« (Pogačnik 155). To pa ni nič nenavadnega, saj je bil dominantna tudi znotraj ruske avantgarde, na Zahod pa se je prebil z Erenburgovo in Lisickijevo konstruktivistično revijo *Vešč – Gegenstand – Objekt*, ki je od leta 1922 izhajala v Berlinu.

Pokazali bomo, da je konstruktivizem enega evropskih vrhuncev doživel prav v Kosovelovih konsih, saj je zunaj Sovjetske zveze prav Kosovel dal temu gibanju polet in živost, ki bi mu v tem času težko našli primero drugje v Evropi. In Kosovel se je tega tudi zavedal, saj je s tem v zvezi pisal o dogodkih, ki so se dogodili najprej v Sloveniji (gl. manifest *Mehanikom*), svoje življenje pa je razumel kot »slovensko, sodobno, evropsko in večno« (ZD 3, 321). Za Kosovela povsem specifična pojma konstruktivnost in kons to nedvomno potrjujeta.

Okrajšava kons ima za Kosovela več pomenov: iz nje izpeljuje besede konstrukter, konstruktivnost, konstrukcija, konstruktivni princip (*Int.* 84). Seveda pa je postopek tudi obraten; beseda kons je tudi okrajšavnica, narejena po zgledih ruskih in drugih avantgardistov. Ustvarjanje novih pojmov, ki so poimenovali nove pojave v letih 1910–1930, je bil bistven del razvojnega procesa avantgardistične pojmovne misli. Pri tem je značilno, da so bili ne glede na ekstravagantnost avantgarde ti novi pojmi v večini primerov ustvarjeni v skladu s splošnimi jezikovnimi normami ustvarjanja (novih) besed v tedanji Sovjetski zvezi. Eden najbolj razširjenih načinov je bilo krajšanje besed. Prvi način je ustvarjal kratice iz začetnih zlogov niza besed, ki se izgovarjajo (eReSeFeSeR). Drugi je bil bolj svoboden in je kombiniral različna skrajšanja; šlo je za eno ali dve črki, za en zlog itd. Takšne zvočne oblike so InHuK (Institut konstruktivističnih umetnikov), LeF (Leva fronta) itd. To je ustrezalo tako težnji po ustvarjanju novega kot tudi funkcionalizaciji novega, pa tudi praksi revolucionarnega vsakdanjega jezika, tako da je bila tudi na tem področju poudarjena avantgardistična težnja po »zlitju umetnosti in življenja« (Strigalev).

Besedico kons srečamo pri Kosovelu v več kot dvajsetih primerih kot del naslova konstruktivne, včasih pa tudi tradicionalne pesmi. Naslovi Kons: ABC, Kons 2, Kons 5, Kons XY itd. so ustrezali praksi likovne avantgarde, saj je ta z numeričnimi znaki naslavljala Improvizacije in Kompozicije (Kandinski), Supremuse (Malevič) PROUN-e (Lisicki), MERZe (Schwitters), da bi na ta način »poudarila abstraktnost upodobljenega« (Flaker, *Nomadi* 249). K okrajšavi kons je Kosovel zelo pogosto dodal desni neujemalni prilastek, kot denimo Prostor št. 461, Pesem št. 1, Čevlji št. 40, Detektiv št. 16 itd.

Vnaprej pa naj opozorimo, da je sama realizacija pesmi pri Kosovelu ponudila povsem drugačno rešitev, kot smo je bili vajeni v abstraktnem avantgardističnem slikarstvu. In v tem je v okvirih evropskega konstruktivizma njegova specifičnost. Zanimivo je namreč, da so glede na Kosovelove zahteve po pomenskosti konsov naslovi njegovih konstruktivnih konsov v večini primerov ohranili temeljno in izhodiščno težnjo po »abstraktni obliki pesmi« (ZD 3, 705), po pesmi, ki bo »brez besed« (ZD 3, 604). Tega očitno ni želel spreminjati, ker je bilo za njegov koncept »moderne« poezije nemoteče. V tem je treba videti nekakšen »mehak« prehod med njegovim zenitističnim in konstruktivnim konstruktivizmom. Res pa je, da so v nekaterih primerih abstraktni in »nerazumljivi« naslovi dobili osvetlitev v fokusiranih koncih konsov kot npr. v Pesmi št. X. Ostaja pa dejstvo, da pri Kosovelu ni omenjene in predvsem za evropske likovne avantgardiste značilne skladnosti med abstraktnim naslovom in »ne-vsebinsko« umetniškega dela. Celo več: v nekaterih koncih se pomenska razvidnost konsa in naslov dopolnjujeta, kot npr. v Konsu IKARUS.

Na Kosovelovo poznavanje tedanjega dogajanja v evropskem slikarstvu opozarjajo sklicevanja na Marcove Modre konje in na »Picassove obraze / knjige novih lic«, ki se rimajo z »novih resnic« (Jetniki, ZD 2, 136), na Malevičev Črn kvadrat na črnem ozadju in na njegov Bel kvadrat na belem ozadju. »Črno barvo narišem poleg bele, ker vzbuja kontrast in ker ta kontrast nekaj pomeni, rjavo narišem, ker ločim od nje lahko zeleno« (ZD 3, 705). Očitno je moral poznati tudi znameniti Duchampov »scalnik«, saj ga omenja v *Latrine, Pissoir* (*Int.* 170) in v *EVROPA LATRINE* (ZD 3, 771).

Vsekakor se je treba strinjati s Flakerjevo ugotovitvijo, da je med konsi in likovno ustvarjalnostjo zelo tesna povezanost, da so bili konsi kot sinteza besednega gradiva in likovne forme od vsega začetka namenjeni tudi gledanju in ne le branju. Res je sicer, da so vsi pisani teksti tudi vidni, pri konsih pa je tako, da je vidnost njihov nujni sestavni del, ki dominira in se mu zato kratko in malo ni mogoče ogniti. Res je tudi, da je »konstruktivistično pesem prav tako mogoče 'gledati' kot je mogoče 'brati' kakšno

Magrittovo platno« (Weisgerber 401). Brez likovnih »čutov« konsov kratko in malo ni mogoče ugledati v celoti. Če hočemo konse dojeti celostno, jih moramo potemtakem opazovati kot verbalne tekste z izrazitim nagnjenjem k ikoničnosti. Flaker govori o Kosovelu – avtorju literarnih tekstov – tudi kot o slikarju in pri tem izhaja iz spoznanja, da je znotraj avantgarde literatura neločljiva od slikarstva (Flaker, *Nomadi* 255). Kot bomo videli, pa to še zdaleč ne pokrije konsov v celoti, ki jih določa tudi prostorskost in »gibljiva filozofija«.

Barvna razsežnost njegovih podob je redukcioniistična: reducirana je na temeljne barve: ni nenaravnih barv simbolistov in dekorativnih secesijskih barv, ni tudi impresionističnih oziroma verlainovskih nians. V njegovih podobah dominira bela barva: »belo morje pomladnih noči / se razliva po poljih, vrtovih« (*Int.* 115), 'beli' so zidovi 'ulic', 'norišnic' (*Int.* 135), 'bele' so celo 'barikade'. Po zakonih kontrasta se mora pojaviti črna barva, tako da včasih dobimo vtis grafičnih listov: ... 'Črni konji na belem snegu'» (Flaker, *Nomadi* 257).

V pesmi Klic lirski subjekt ukazuje človeku na »belem stopnišču« ob »črnem stebru«, naj dvigne oči k »rdeči zastavi« (*Int.*, 267; ZD 2, 150). Številnih tekstov torej ni več gradil na impresionističnem niansiranju, ampak na »kromatskih kontrastih temeljnih barv, ki so jih uporabljali 'konstruktivisti'« (Flaker, *Nomadi* 249). Konstruktivistični kromatični kontrasti postanejo v njegovih konsih vizualno nadvse izrazito kompozicijsko sredstvo.

V zvezi z besedico kons ne gre spregledati dadaističnih Heartfieldovih montiranih kolažnih postopkov, ki jih je sam imenoval *mont*. Za Kosovela so morda pomembne Čičerinove tvorbe, imenovane *loks* (iz lokalna semantika) (Grübel 121), pa Schwittersovi *Merzji* itd. Še prej pa bi lahko Kosovelovo oznako kons primerjali z Lisickijevim pojmom večč, saj gre tudi v tem primeru kot pri Merzu, loks in montu za štiri črke, ki razkrivajo avtorski pomen in Kosovelov osebni prispevek v zakladnico evropskega konstruktivizma in na ta način povečujejo Kosovelovo programsko in ustvarjalno samozavest. Kosovel je edini med evropskimi konstruktivisti uporabil etimološko zanimivo in avtorsko originalno oznako za svoje pesniške podvige.

Seveda pa smemo imeti Kosovelovo oznako kons ne le za izjemno originalen prispevek k poimenovanju lastnih *konstruemov*, ki izkazuje avtorjevo antiestetsko pozicijo, ampak tudi za oznako, ki hkrati aludira na njegov priimek. S tem K kot začetnica priimka postane pomemben likovno inženirski element v njegovih »prostorskih« konsih. Morda lahko v tej črki vidimo tudi namig na prozni cikel Hlebnikova z naslovom KA, pa tudi na Lisickijevo delo K. und Pangeometrie.

V tem duhu se je Kosovel z besedo kons že po njeni zunanji podobi in zvočnosti postavljaj po robu tradicionalnim estetskim formam, »muzejem estetikov«, »papirnati literarni kulturi« itd. (ZD 3, 703). Preskok iz zamejenega polja umetnosti v Lisickijeve »forme življenja« je Kosovel odlično izrazil v naslednji misli: »Da je umetnost gibalno življenja, ne pa uspalno sredstvo za uživanje, marveč sredstvo za duševno gibanje, ki se bo nadaljevalo v življenju« (ZD 3, 656). Pri obeh, pri Lisickem in pri Kosovelu pa lahko te težnje razumemo tudi kot korenit spopad s Kantovim pojmovanjem estetskega doživljanja, njegove brezinteresnosti, s katerim se je Kosovel v svojih konsih soočil na prav poseben, za evropski konstruktivizem specifičen način.

Naslov Lisickijevega in Erenburgovega avantgardističnega časopisa *Vešč* – *Gegenstand* – *Objet* je v ruščini pomenil več kot le »predmet«, saj je bilo območje »stvarnosti« prvotnejše, izvirnejše, prvobitnejše, božansko, medtem ko je bila »predmetnost« drugotna, nerealna in relativna. Je tako mogoče razumeti tudi Kosovelovo oznako za kons in v njih prikazano stvarnost? Kosovelu se je zdelo potrebno razmejiti konstrukcije od tradicionalnega pojmovanja umetniškega izdelka kot dela, kot *Kunstwerka*, ki pripada le še muzeju estetikov. El Lisicki je delo raje kot *Kunstwerk* imenoval vešč, čemur je v celoti ustrezal tudi Kosovelov povsem samosvoj pojem kons. Kot bomo videli, je bila na ta način tudi za Kosovela filozofsko utemeljena razlika med tradicionalnim pojmovanjem kompozicije in moderno konstrukcijo.

Kosovelova prostorska poezija je postala »arhitektura«, kot je to veljalo za Tatlinovo in Lisickijevo delo, za PROUN-e in vešče. V dnevniških zapiskih je Kosovel zapisal: »Vse je arhitektura / pesništvo, muzika / slikarstva ni več« (ZD 3, 718). Je Kosovel po naključju svoje tovrstne »pesmi« označil s kratico kons, sestavljeno iz štirih črk in se s tem postavil ob bok stvaritvam, kot so Merz, mont, vešč, loks, itd., katerih imena so tudi iz štirih črk? Očitno je s tem pojmom želel označiti nov pojav in mu ob povsem svojski etimologiji dati hkrati tudi avtorski pomen. Hkrati pa je z njim naznačil prehod od destrukcije h konstrukciji, kar je med vsemi avantgardističnimi gibanji dvajsetih let najbolj radikalno izpeljal prav ruski konstruktivizem.

Kosovel je potemtakem moral vedeti za te metode preprostega in zapletenega skrajševanja besed, ki jih je uveljavila ruska avantgarda – temu pa so sledili tudi evropski avantgardisti – da bi na ta način funkcionalizirala in racionalizirala novo za razliko od starega, »stvari« namesto »predmetov«, kons namesto pesmi, konstrukcijo namesto kompozicije. Tudi v tem se je kazala težnja po prežemanju umetnosti in življenja.

## Kosovel in Tatlin

Kosovel je v svoje dnevniške zapiske zapisal na prvi pogled nerazumljivo misel: »Dadaisti (konstruktivisti vzporedno)« (ZD 3, 763). Ali lahko iz tega sklepamo, da je poznal dogajanje okrog berlinske razstave na Prvem mednarodnem Dada-sejmu junija leta 1920, kjer se je ruski konstruktivist Tatlin prvič pojavil na Zahodu? Zasluga za to gre berlinskim dadaistom in organizatorjem te razstave R. Hausmannu, G. Groszu in J. Heartfieldu. Tatlina so vključili na razstavo z dadaistično provokacijo: »Umetnost je mrtva. Živela nova Tatlinova strojna umetnost!« Kako je sploh prišlo do berlinske dade, zakaj so si za svoj »ideal« izbrali prav Tatlina in ga pri tem napačno razumeli? In kako je mogoče s tem povezati Kosovela? Ugotovili bomo, da se v manifestu *Mehanikom* skriva še marsikaj, na kar doslej ni bilo opozorjeno.

1917. je dadaist Richard Huelsenbeck odpotoval iz Züricha v Berlin in se povezal s sodelavci napredne revije *Neue Jugend*, Wielandom Herzfeldom in njegovim bratom Johnom Heartfieldom, z Raulom Hausmannom in G. Groszom.

A dadaistična skušnja, ki jo je prinesel s züriških nastopov, je bila zanje le delno zanimiva, saj so se manj ogrevali za provokacijo, ki bi bila sama sebi namen in se bolj vnemali za možnost, da bi razdiralnost v literaturi in umetnosti izrabili kot orodje v osmišljeni revolucionarni akciji. Duh dada, katerega apolitičnost je bila v nevtralnem Zürichu samoumevna in dosledna, je v berlinskih manifestacijah – v vihri novembrske revolucije v Nemčiji – še ohranjal nekatere, predvsem zunanje izvorne značilnosti, a se hkrati politiziral, saj je svojo izzivalnost in napadalnost utemeljeval v socialnem protestu in se iz neangažiranosti in hotene kaotičnosti premaknil v zavestno propagiranje revolucionarnih (skrajno levih, anarhokomunističnih) idej. Berlinsko obdobje dadaizma je torej pomenilo bistven odmik od züriških izhodišč, zato ni čudno, da se nekateri raziskovalci (npr. Lionel Richard) sprašujejo, ali se ni beseda dada le po naključju zapisala na prapor skupinice ljudi s povsem razvidnim političnim prepričanjem in z razločno deklariranimi cilji, in zato opažajo v njeni dejavnosti jasne zametke kasnejše proletarske umetnosti (Berger 19).

Nesporazum okrog Tatlinove recepcije v Berlinu in sploh na Zahodu je zakrivila tedanja žurnalistika, ko je Tatlinovo umetnost razglasila za »strojno umetnost«. Ruski novinar K. Umanski je namreč leta 1920 v članku *Der Tatlinismus oder die Maschinenkunst* v časopisu *Der Ararat*, pa tudi v knjigi *Neue Kunst in Russland 1914–1919* uporabil pojem »tatlinizem« kot oznako za inovativne ustvarjalne tendence po letu 1915 v Rusiji, ko je v kubofuturizmu s trodimenzionalnimi slikarskimi sredstvi prihajalo do prevladanja dvodimenzionalnih površinskih slik. Te postopke je z uporabo neslikarskih materialov, kot so les, steklo, pločevina, železo itd., v svojem

abstraktnem brezpredmetnem ustvarjanju, s tridimenzionalnimi konstrukcijami, reliefi in kontrareliefi, uvedel prav Tatlin. Umanski je prepoznal njegovo epohalno vlogo pri ukinjanju površine slike in uvajanju novih materialov. Zato je omenjeni novinar sprejel tezo o »smrti umetnosti« na slikarskih površinah (slikah) in reinterpretiral Tatlinovo estetiko brezpredmetne ustvarjalnosti kot strojno umetnost. »Ta poenostavljena razlaga Umanskega je izhajala iz dejstva, da ni razumel ideje in pomena radikalne tridimenzionalne koncepcije Tatlinove brezpredmetnosti in je zato poudarjal tehnično plat Tatlinovega dela, pri tem pa izpostavil slikarski material pred umetniškim postopkom« (Golubovič 262). V članku Umanskega o Tatlinu najdemo misel, ki so jo na razstavi citirali R. Hausmann, G. Grosz in J. Heartfield: »Umetnost je mrtva – živela nova Tatlinova strojna umetnost!« (Umanski 12–13). Umanski je posebej poudarjal, da je Tatlin pri svojem ustvarjanju kontrareliefov uporabljal vse vrste materialov, od lesa, stekla, steklenih drobcev, žebeljev, električnih armatur, gibljivih delov itd. Tatlinova »nova gramatika in estetika zahtevata od umetnika nadaljnje obrtniško-tehnično izobraževanje in pristnejšo zvezo z njegovim močnim zaveznikom, prevladujočim strojem« (isto). Pri tem Umanski ni upošteval Tatlinovega razvoja od tridimenzionalnih kontrareliefov k arhitektonskemu konstruktivizmu v *Spomeniku III. internacionali*, ker je njegovo popreproščeno razumevanje izhajalo iz koncepcij zgodnjega Proletkulta, ta pa je absolutiziral pomen stroja in aparatov na področju estetskega in zunajestetskega (Hansen-Löve 481).

Zato je Umanski postavil pod vprašaj umetniška izhodišča Tatlinove ustvarjalnosti. Pri berlinskih dadaistih je to izzvalo reakcijo, da so »tatlinizem« razumeli kot oznako za proces mehanizacije, kar je, denimo, konkretno pri R. Hausmannu pripeljalo do tega, da je svojo poezijo imenoval »avtomobili-duše« (Seelen-Automobile). (Je naključje, če Kosovel z notranjeliterarno polemiko omenja, da »avtomobil nima duše« in s tem znova potrjuje, da pozna dogodke v berlinski dadi?) Tudi svoje pesmi je Hausmann imenoval »mehanična umetniška dela«. G. Grosz pa je poimenoval človeka »kolektivni, mehanični pojem«. Tako grobega taylorističnega razumevanja mehaničnega človeka in moderne tehnike ne bi srečali niti pri italijanskih futuristih.

Vrhunec je nesporazum med Tatinom in berlinskimi dadaisti dosegel v Hausmannovem kolažu *Tatlin doma* (1920), kjer sploh ni šlo za upodobitev Tatlina, ampak za neznanega človeka, katerega možgani so zapolnjeni z deli strojev in motorjev. Poleg enačenja Tatlina z »mašinizmom« je šlo torej še za estetsko provokacijo, saj se naslov in upodobitev ne pokrivata več.

Černigoj je leta 1926 na podoben način, s strojem v glavi, upodobil arhitekta Rada Kregarja, kar je nova potrditev tega, da je bil Kosovel s

svojimi prijatelji kar najbližje dogajanju v berlinski dadi, saj je Kosovel natančno vedel, da se je ta dogajala sočasno s konstruktivizmom: »Dadaisti (konstruktivisti vzporedno)« (ZD 3, 763).

Na popačeno razumevanje Tatlina in s tem ruskega konstruktivizma se je prvi polemično odzval El Lisicki s fotomontažo *Tatlin pri delu na Spomeniku III. internacionali* (s katerega je morda Kosovel v Konsu 5 citiral matematična znaka za neskončno in ničlo in dobil idejo za naslov pesniškega cikla *Integrali*), ki je bila objavljena v Erenburgovem delu *Šest pripovedi o labkem koncu*. Tu je Tatlin upodobljen po fotografiji, njegov pogled na stolp je metaforično predstavljen s šestilom, obkrožata ga PROUN 6 in PROUN 6 B, ki ustvarjata prostorskost na dvodimenzionalni površini. Ob zgornjem robu tega dela pa je položena ženska glava z močnim ličilom, ki ima s trakom preplepljena usta. Bi to lahko razumeli, kot da Tatlinovi muzi ni bilo dano spregovoriti? In je bila zato napačno razumljena? Ga je zato v manifestu *Mehanikom* vzel v bran tudi Kosovel, ki je dobro vedel, da tega velikega ruskega konstruktivista ni mogoče enačiti z »mašinizmom«, z golim oboževanjem tehnike, kot je to v veliki meri veljalo za italijanske futuriste?

Leta 1921 je na »primer Tatlin« reagiral tudi zenitist Aleksić, ki je v imenu tatlinizma, izenačenega z dadaizmom in s tem s pojmovanjem človeka kot stroja, zavračal mistični ekspresionizem: »Rusija daje Kandinskega, sodobnega genija, mi Chagala in Tatlina. (*Va imja otca ...*) Tatlin in tatlinizem. Dol z vso estetiko in oboževanjem umetnosti do danes« (Aleksić 8–9). Kot je videti, je Aleksić kot sodelavec zagrebškega *Zenita* dejansko nadaljeval berlinsko dadaistično razumevanje Tatlinove ustvarjalnosti, zaradi česar ga je urednik Micić izgnal iz zenitističnega gibanja. Ker je Kosovel vsaj dvakrat citiral zvezo »HP« (*Int.* 161, 292), smemo sklepati, da je tudi po tej plati spoznaval probleme, ki so se zaradi popolne blokade Rusije nabirali okrog Tatlina.

Dragan Aleksić je v tekstu Tatlin HP/s + človek izhajal iz berlinskih dadaistov, ki so videli v Tatlinu predstavnika »strojne« umetnosti (*Maschinenkunst*), ni pa omenjal stolpa (*Spomenika III. internacionali*). Ga je pa marca 1922 v *Zenitu* omenil urednik *Zenita* Micić v svoji montaži z naslovom *Šimi na pokopališču latinske četrti*, kjer je globalna vizija dogajanj in projektov evropske avantgarde motivirana prav s pogledom s Tatlinovega stolpa: »Polje pri Petrogradu. Tatlinov spomenik razbija ledene oblake. Na vrhu Radio Centrala + 400 m. Požira poplavo trzajev Azije, Evrope, Balkana, Amerike, Kitajske in Japonske ... Tatlin Radio Centrala sprejema POSLEDNJE NOVICE« (*Flaker, »Spirala«* 176).

Pri Aleksiću se v tem primeru HP veže na konjsko silo, HP/4 pa je četrtnina konjske sile, pomeni torej človeka.

Tem bolj je zato razumljivo, da se je Kosovel na vse to odzval leta 1925, ko je bila problematika konstruktivizma na Zahodu nadvse aktualna, še posebej, ker je Kosovel s svojimi konsi prinašal v Evropo izčiščeno varianto konstruktivizma, zunaj zablodelih ideoloških konstruktov in površinskih interpretacij. Kosovel je začel oster boj za »rehabilitacijo« Tatlina, ker je bil njegov boj za Tatlina hkrati tudi spopad za prostor pod soncem, ki ga je pričakoval za lasten konstruktivizem. Sicer se mu v zgoraj navedenih primerih: z manifestom *Mehanikom*, z navedki HP, s citiranjem matematičnih znamenj iz Lisickijeve fotomontaže *Tatlin pri delu*, z ugotovitvijo, da avtomobil nima duše, in z omembo povezave berlinske dade in konstruktivizma v Dnevnikih, ne bi posvečal tako intenzivno. Ne smemo pozabiti, da se je v svojem prvem javnem nastopu s predavanjem *Križa* javno deklariral kot konstruktivist (ZD 3, 13).

Kosovel z omembami sintagme HP tudi v svojih pesmih polemizira z deviantnim razumevanjem Tatlina, verjetno tudi z Aleksičevim pojmovanjem, zato njegovega zapisa HP ni mogoče povezati z omembo zveze HP pri Vladimirju Levstiku, saj se Levstikova izjava nanaša na zgodnjefuturistično, čeprav tudi deloma popačeno glorifikacijo strojev in moderne tehnike. Prav tako se zdi skoraj nemogoče, da bi Kosovel s sintagmo HP le citiral naslov romunske futuristične revije *75 H P* (Troha 85–96).

Danes so stvari okrog Tatlinovega konstruktivizma veliko jasnejše. Vse do 1922. leta je ostajala ruska avantgarda blokirana, omejena le na nacionalne okvire. Vrata v svet ji je odprla šele Erenburgova in Lisickijeva revija *Vešč – Gegenstand – Objekt*, ki je izšla marca/aprila tega leta. Lisicki je začel oster boj za »rehabilitacijo« Tatlina in s tem tudi vseh drugih ruskih konstruktivistov. Poslej ruska avantgarda ni bila več reducirana le na »mehanomanijo« in na Tatlinovo »strojno umetnost«. Revija *Merz*, ki jo je v Hannoveru izdajal Kurt Schwitters v letih 1923–32, je jasno povedala: »Es ist schon genug immer Maschine« (73).

Kosovel se je lahko seznanil z Lisickijevo in Erenburgovo polemiko o Tatlinovem »mašinizmu« tudi v ruski številki *Zenita*, kjer so bila njuna stališča zelo jasna. Tako Erenburg kot Lisicki sta pojasnjevala, da so Tatlinove kontrareliefe »na zahodu napačno poimenovali »strojna umetnost« zaradi površinske podobnosti in pri tem pozabljali, da tu ne gre za tehnično, ampak za plastično reševanje problema.« Posebej sta opozorila, da »Tatlinov arhitektonski projekt ni delo arhitekta, ampak umetnika. Zasluga Tatlina in drugih umetnikov je v tem, da so umetnika priučili za delo v realnem prostoru in z modernimi materiali. Tako so prišli do konstruktivizma« (Erenburg in Lisicki, 51). Reprodukcijska slovitost Tatlinovega *Spomenika III. internacionali* v *Zenitu* grafično ni bila najboljša, a je prav s tega mesta »vstopila v svet, v evropski prostor in postala simbol optimalne

projekcije 'nove ruske umetnosti'. Flaker je pri tem uporabil sijajno prisposodbo: »Duh spirale straši po Evropi!« (Flaker, »Spirala« 177).

Z Lisickijevim opozorilom na napačno razumevanje mašinizma pri Tatlinu, kot se je dogodilo berlinskim dadaistom, se je tudi v evropskih okvirih vzpostavilo novo pojmovanje in novo razumevanje ruske avantgarde. V ta spor je posegel tudi Tatlin sam, ko je izjavil, da so ga sicer v reviji *Vesť* razglasili za očeta konstruktivizma, kar pa nikoli ni bil. In nadaljeval svojo misel: »Rad bi ustvaril stroj s pomočjo umetnosti, ne pa umetnosti mehaniziral – gre za razliko v razumevanju« (Lodder 213).

V pogovorih med Avgustom in Theo Černigoj s Kosovelom, ki jih je le-ta 1926. povzela v članku »Ruska nova umetnost«, je lepo videti, da je tudi Thea Černigoj sprejemala polemična in negativna stališča Ela Lisickega do tatlinizma kot »mašinizma«. Kdo je tu na koga vplival, pa ni težko ugotoviti, saj je Černigoj sam izjavil, da ga je ob prihodu z Bauhauza v Ljubljano Kosovel presenetil s svojim poznavanjem konstruktivizma in pobijal Černigojev produktivizem. Zato je Černigoj šele v Trstu prešel s produktivističnih na konstruktivistična stališča, kar se je pri Kosovelu zgodilo že pomladi 1925. Znano je namreč, da je Černigoj svojo prvo konstruktivistično razstavo v telovadnici Tehniške šole zasnoval na produktivističnih izhodiščih, s čimer se Kosovel absolutno ni strinjal in to tudi pokazal, ker razstave ni obiskal. Znano pa je tudi, da je Černigoj šele v Trstu prešel k samim izvorom konstruktivizma, k njegovi časovno prostorski opredeljenosti, česar pa Kosovel ni več doživel.

Ko je Kosovel v manifestu *Mehanikom* protestiral proti mehničnemu človeku, je potemtakem protestiral tudi proti tedaj na Zahodu uveljavljenemu naziranju o Tatlinovi »strojni umetnosti« (Maschinenkunst), s tem pa tudi proti temu, da naj bi bil konstruktivizem le nov umetnostni stil, ne pa tudi način življenja. V resnici pa je med vsemi avantgardističnimi gibanji dvajsetih let samo ruski konstruktivizem predlagal preseženje pojma umetnosti in njenega avtonomnega statusa znotraj meščanske družbe.

Po svojih močeh je v manifestu *Mehanikom* k temu prispeval tudi Kosovel s svojo kvalificirano polemiko ne le z italijanskim futurizmom, ampak tudi z berlinskim dadaizmom, saj je bil Tatlin zanj eden osrednjih zglede, njegov ikarski dvojček, s katerim sta skupaj sanjala o »poletu« v PROSTOR, ki ga je Kosovel večkrat zapisal z velikimi črkami. Žal Kosovel ni mogel objaviti nič od tega, kot tudi Tatlinu ni bilo dano realizirati ne *Spomenika III. internacionali* ne *Letatlina*.

V manifestu *Mehanikom* je bil zanikan Tatlin, človek-stroj, kot sta ga razumela Grosz in Heartfield. Zato je treba posebej poudariti, da Kosovel tu ne govori le o Marinettijevem »mehaničnem človeku«, ampak v skladu z umetnostjo-strojem (Maschinenkunst), tudi o človeku-stroju. Poleg tega Kosovel omenja **plakatiranje**. »Plakatirajte: človek stroj bo uničen!«

Kosovel z omembo plakatiranja in ne česa drugega detektira dvojce dejstev. Naj ju osvetlimo. Vemo, da sta Grosz in Heartfield za razstavo berlinske dade ustvarila velikanski plakat z napisom: »Umetnost je mrtva. Živela nova strojna Tatlinova umetnost!« Z berlinske dadaistične razstave obstajata dve različni fotografiji plakata s tem napisom. Na eni je plakat, nalepljen na izložbeno okno, na drugi pa gre za reklamni plakat, ki naj bi služil v propagandne namene, bil naj bi nekakšen Groszov in Heartfieldov program. R. Huelsenbeck je ta plakat pospremil z zapisom, češ da Grosz in Heartfield demonstrirata proti umetnosti v korist lastnih tatlinističnih teorij. Ocvirk se spominja, da so omenjeni plakat in z njim povezano dogajanje »v Kosovelovem krogu dobro poznali« (*Int.* 92). Poleg tega tudi Kosovel v Zapisniku za krožkove sestanke omenja, da »ob 8 uri / Predava tovariš Ocvirk« in poleg simbolizma, verizma, suprematizma, neoromantike, impresionizma omenja tudi dadaizem in konstruktivizem (ZD 3, 741).

Lisickemu in Kosovelu se je posrečilo stopiti v bran Tatlina in tudi ubraniti njegova stališča. Poslej je Tatlin bil in ostal konstruktivist, Rus, človek z Vzhoda. Tako kot berlinski dadaisti, je želel tudi Kosovel najprej s plakatiranjem oznanjati svoj program, potem pa z napisom na tem plakatu demantirati Groszovo in Heartfieldovo programsko izjavo in uveljaviti svojo: »Plakatirajte: človek stroj bo uničen!« Kosovel je nasproti Groszovemu plakatu ustvaril v svojem manifestu *Mehanikom* nekakšen antiplakat in s tem ponovil aktualno misel: »Es ist schon genug immer Maschine.« Zato Kosovel govori v skladu z umetnostjo-strojem (Maschinenkunst), tudi o človeku-stroju, kar je nekaj drugega kot Marinettijev mehanični človek.

Vse navedeno kaže med drugim tudi na to, da je imel Kosovel do plakatne umetnosti prav poseben odnos, da je razumel njen izjemen pozitiven in negativen pomen v moderni družbi, zato je v svoje dnevniške zapiske z velikimi črkami in z obžalovanjem ali z odobravanjem zapisal stavek: »NEKDO TRŽE PLAKATE« (ZD 3, 632). Kosovelova omemba plakatiranja in človeka stroja končno pojasni misel iz njegovih dnevniških zapiskov o sočasnosti dadaizma in konstruktivizma (ZD 3, 763) in znova pokaže osupljivo informiranost ter osebni pesniški in politični angažma tega dvaindvajsetletnega mladeniča, ki je trdno verjel v svoje »prostorske« konse in v svoj konstruktivizem.

## **Kosovel in El Lisicki**

O tem, kako močan in pomemben je bil vpliv Ela Lisickega na slovensko avantgardo, priča kar nekaj dejstev. Danes vemo, da je v dvajsetih letih na srednjeevropska gibanja najmočneje deloval prav El Lisicki, ki je leta 1922

prišel v Berlin, da bi tu vzpostavil stike s predstavniki evropske avantgarde in tako odigral posredniško vlogo med rusko avantgardo in umetniškimi gibanji v Weimarski republiki. Podobno kot pri nas Grahor, pri Hrvatih pa Cesarec in Krleža, za ves Balkan pa Micić. Najmočneje je Lisicki deloval na srednjeevropska avantgardistična gibanja, posebej na Bauhaus. Tu je bil tesen sodelavec Moholy Nagya, ki se je pri Lisickem »vzoroval« in to prenašal »v svojo izrazno tehniko« (Ocvirk, *Int.* 91). Sredi dvajsetih let je bilo posebej pomembno Lisickijevo sodelovanje pri časopisu švicarskih abstraktistov z naslovom ABC. Uspelo mu je združiti Malevičevo novo razumevanje prostora in Tatlinovo novo logiko konstruiranja prostora.

Malevič je v svojem tekstu o suprematizmu 1919. leta pisal, da so slikarji na področju posnemanja ustvarili revolucijo in v nekem trenutku prišli do brezpredmetnega slikarstva. S tem so iznašli nove elemente, ki predstavljajo probleme bodoče arhitekture. Na tej točki je njegovo delo nadaljeval Lisicki, ki je uveljavil prehod »od suprematizma h konstruktivizmu« (Zadova). Njegovi Proun-i so s svojimi prostorsko-časovnimi predstavami presegli slikarstvo, postali so nekakšne »celice na poti iz slikarstva v arhitekturo« (Lisicki Arhiv, Nr. 58. PRA, 2,116).

V tem duhu je uredil naslovnico prve številke revije *Vešč – Gegenstand – Objekt*, kjer na rdeče-oranžni podlagi »črke letijo v prostoru«. Tipografske linije in tisk kot temeljni konstruktivistični material ustvarjata temeljno arhitektoniko knjige, kar pomeni, da je *Vešč* urejen po arhitektonskih zakonih. Semantično vlogo imajo tudi interpunkcijska znamenja, masten tisk, navpično in diagonalno razporejanje naslovov, uporaba števil, elementi, ki jih je tudi Kosovel s pridom uporabljal v svojih konsih, posebej v t. i. zrcalnih pesmih, kjer besede zunaj določil evklidskega prostora zares lahko lebdijo v prostoru. Upošteval pa je tudi arhitekturo kot izhodišče: »Vse je arhitektura /pesništvo, muzika/ slikarstva ni več« (ZD 3, 718).

*Vešč* se je zavzemal »za konstruktivno umetnost, ki življenja ne bo več krasila, ampak ga organizirala. Za nas je umetnost ustvarjanje novih stvari,« beremo v eni od parol, ki sta jih v *Vešču* zapisala Erenburg in Lisicki. Hkrati s tem sta zavračala ekstremni utilitarizem nekaterih konstruktivistov in težnje Majakovskega po negaciji umetnosti, se pravi, odrekla sta se načelom produktivizma in zahtevi po odpovedi poeziji.

Lisicki torej ni želel več ustvarjati »vizije sveta, ampak realnost sveta«, kjer je jasno vidna razlika med »stvarjo«, ki jo zaznamuje ruska beseda večš, in »predmetom«, ki ga imamo v naslovu v besedah *Gegenstand*, *Objekt*. Revija *Vešč* torej že v naslovu izpostavlja skitsko, barbarogenijsko zavest, ki se mora spopasti s popredmetenim Zahodom. Te besede o »realnosti sveta«, o njegovi »veščosti« najdemo kot moto njegovega članka Proun leta 1922 v 6. številki revije *De STIJL*. Lisickega torej ni več zanimala

uokvirjena, v vseh smereh zamejena slika, ampak oblikovanje novega prostora, konstrukcija prostora-sveta. PROUN je bil zanj oblikovanje zunaj prostora in ga je izenačil z ničlo, in zunaj materiala, kar je bilo tudi izenačeno z ničlo. Oblika, s katero PROUN napada prostor, je material zunaj estetike, in ta material je barva. Vse nekonstruktivne forme ostajajo statične, se ne gibljejo. Gibanje je torej tudi pri Elu Lisickem temeljno izhodišče konstruktivizma. Skoraj dobesedno je gornje Lisickijeve misli ponovil Kosovel v svojem Dnevniku XVI: »Človek pa ne more več najti prostora v sliki. Išče prostor globino v sliki ... Razvoj k prostoru« (ZD 3, 769).

Ideja PROUN prostora je bila zasnovana na zametovanju pasivnega in kontemplativnega in uvedbi dinamičnega in aktivnega odnosa do prostora, ki ga je že 1914–15 formuliral Tatlin. Pri Lisickem se notranja vizualna konfiguracija še dodatno spreminja glede na gibanje opazovalca. »Prostor ne obstaja za oči, ni slika: v njem se živi.« »Zid ni krsta za slike,« pravi El Lisicki. Razstavnici prostor tudi ni »semenj, kjer z zidov na prestrašene obiskovalce skačejo slike kot strahovi.« Nasproti temu morajo obiskovalca skozi prostor voditi in ga spodbujati jasno konstruirani odnosi, ki ustvarjajo nek znakovni prostorski sklop, poln napetosti in dinamike.

Lisicki je določil vlogo umetnika v kulturno-umetniški revoluciji. Zato dobi osrednji pomen pojem proizvodnje, ki ga je Lisicki določil kot proces obvladovanja prostora »s pomočjo ekonomske konstrukcije prevrednotenega materiala«. Praznina se spremeni v prostor. S tem je vanj vključen opazovalec, ki te forme opazuje z več različnih točk in tako tudi sebe razume v gibanju. Zato se je Lisicki odločil opustiti dvodimenzionalni prostor in ustvarjal s PROUNi resničen fizični prostor.

Tu nas že spet preseneča Kosovel. V že omenjenem Dnevniku je zabeležil izjemno pomembno misel: »Vsaka beseda je svet zase. Gibanje med temi svetovi. Predavanje o besedi« (ZD 3, 769). Potemtakem je o vsem tem Kosovel vedel tako veliko, da bi si o tem želel imeti predavanje. Vse to pa pomeni, da t. i. vizualni elementi v Kosovelovih konsih niso več namenjeni kontemplativnemu uživanju, ampak silijo h gibanju, dinamiki, akciji. Pesem kot preplet literature in slikarstva postane prostor življenja, je v nenehni korelaciji z njim. Pesem-kons ni več mrtva površina verbalnih znamenj, je prostor življenja, kjer celota vizualnega teksta vodi bralca v dinamične odnose in s tem tudi v kritičen odnos do okolice in sveta. Bralec, ki je hkrati tudi gledalec, je v nenehnem dialogu s pesmijo, saj ga ta sili v to s svojo dinamiko.

Kosovelovo relativiziranje pojma perspektive »2000 metrov v zraku«, razumevanje neba kot Prostora (pisanega z veliko začetnico), izenačevanje prostora in kozmosa, omenjanje Einsteinove teorije relativnosti: »Boston obsoja Einsteina. / Einstein je prepovedan. / Relativiteta nevarna? (Kons:

4; *Int.* 152) itd. kaže na to, da je moral poznati delo Ela Lisickega *K. und Pangeometrie* iz leta 1925. Lisicki v tem delu povzema celotno avantgardistično misel o prostoru in pri tem izhaja iz Lobačevskega, Gaussa in Riemanna, da je evklidski prostor le ena od možnosti v brezštevlnem nizu prostorov. Lisicki je poznal tudi Einsteinovo dognanje, da so merila prostora in časa odvisna od gibanja ustreznega sistema. Naši čuti tega niso sposobni zaznati, sposobnost matematike pa je v tem, da je neodvisna od naših predstavnih sposobnosti. Kljub temu pa je ta odkritja poskušal vključiti v dinamični ekspanzivni prostor svojih PROUN-ov in pri tem razlikoval planimetrični, perspektivični, iracionalni in imaginarni (suprematistični) prostor. Lisicki je poskušal rekonstruirati globalno zgodovino umetnosti vse od renesanse do 20. st. s pomočjo nove semantizacije matematičnih številčnih sistemov kot pomenskih analogij različno razumljenega pojma prostorskega. Kategorija prostora je tako postala osrednja kategorija, dominantna slikarskih form, ki so odvisne od načina, kako te forme sugerirajo ali uresničujejo nove prostorske sisteme.

Po mnenju Lisickega je v fizičnem smislu prostor plastičnega oblikovanja dvodimenzionalna ravna površina, začena pa se z odštevanjem. »Ritmika tega prostora je elementarna harmonija naravnega zaporedja števil 1, 2, 3, 4 ... To je planimetrični prostor, v katerem je spoštovana integriteta dvodimenzionalne razsežnosti slike, kjer edinole prekrivanje oblik sugerira prisotnost tretje dimenzije. S tem pa ta dvodimenzionalna površina preneha biti samo ravnina. Površina začne graditi prostor in nastane zaporedje števil  $1, 1\frac{1}{2}, 2, 2\frac{1}{2}$ « (Lisicki 350). Tako grajen prostor se po Lisickem površinsko pogloblja in prerašča v nov sistem, sistem perspektivnega prostora, karakterističnega za renesančno slikarstvo, ki temelječ na načelih evklidske geometrije ustvarja »negiblivo tridimenzionalnost« (podč. J. V.) Perspektiva je svet vgradila v kocko, ki se na površini kaže kot piramida, s čimer je prostor omejen, končen, zaprt. V perspektivnem prostoru obstaja novo geometrično zaporedje, predmeti so tu v razmerju: 1, 2, 4, 8, 16, 32 itd. Planimetrični in perspektivični prostor sta vezana na čas pred renesanso in na samo renesanso, imata pa širok razpon in se kaže ta še v impresionističnih, kubističnih in futurističnih »prekoračitvah«. Nič nenavadnega ni torej, če so imeli avantgardisti Picassa za nekoga, ki stoji na koncu stare umetnosti, kot že leta 1914 denimo Berdjajev, za nekoga, ki s futurističnim drobljenjem nadaljuje fotografski postopek posnemanja narave. Picasso torej ni bil začetek, ampak prej konec neke poti, ki se je v pozni gotiki začela z Giottom in se nadaljevala v zgodnjo renesanso. Statičnost je temeljna in najbolj bistvena oznaka obdobja evropske umetnosti.

Z razpadom perspektivnega prostora pa po mnenju Lisickega nastane nov koncept prostora: iracionalni, imaginarni, suprematistični prostor, ka-

terega bistveni sestavni del je gibanje. Ti dve obliki prostora dobita izrazito emancipatorične funkcije v moderni umetnosti 20. stol. To je dinamični prostor, v katerega je vgrajen tudi element časa in s tem – četrta dimenzija. Lisicki razlikuje torej tridimenzionalni fizični prostor in večdimenzionalni matematični prostor. Čas ima eno samo dimenzijo, večnost, saj ga ni mogoče razstavljati na elemente, kot je to primer s prostorom in s predmeti v njem. Za iracionalni, imaginarni, suprematistični prostor je torej bistvena kvaliteta gibanje, ob tem pa tudi poskus uničevanja starega pojma umetniške monumentalnosti, zanikanje umetniškega dela, ki naj bi trajalo večno. Večna je le umetniška imaginacija, ki je usmerjena v gradnjo imaginarnega prostora, v to, da se praznina spremeni v prostor. »Prostor ni le za oči, ni le podoba, v njem se da živeti,« pravi Lisicki. Opazovalca skoz prostor vodijo jasno konstruirani odnosi, ki ustvarjajo znakovni prostorski sklop, poln napetosti in dinamizma. Opazovalec je prisiljen vzpostaviti dialog z razstavljenimi objekti. Na ta način pa je potrjena vloga umetnika v kulturno umetniški revoluciji in njegovo iskanje optimalne projekcije sveta.

Je mogoče, da Lisickijeva dejavnost med leti 1923 in 1925, ko je ustanovil skupino švicarskih abstraktistov ABC in sodeloval pri izdaji časopisa ABC, ne bi vplivala na Kosovelovo zelo pogosto uporabo kratice ABC v poimenovanjih pokret ABC, Članek ABC, Kons ABC itd.? Seveda pri tem ne zanemarjamo dela Buharina in Preobraženskega *ABC des Komunismus*, ki ga je Kosovelu v drugi polovici oktobra posredoval Bratko Kreft (Zadravec 434).

Tudi Delakova revija *Tank* prepriča, da je konstruktivistična logika slovenske avantgarde asimilirala princip perspektivnega prostora Ela Lisickega, in sicer kot element teksta v funkcionalni konstruktivistični tipografiji in v verbalnem jeziku (Černigoj, »Moderni« 1). Če se je to lahko dogodilo leta 1927, je tem bolj verjetno, da se je dotaknilo Kosovela v letu 1925, ko so bile Lisickijeve ideje v zraku.

Zakaj sta se Černigoj in Delak odločila, da bosta prvo številko *Tanka* numerirala z  $1 \frac{1}{2}$ , drugo pa s številko 3, postane jasno samo iz poznavanja dela Ela Lisickega. Tako je treba imeti oštevilčenje obeh števil *Tanka*, kljub konstruktivistični likovni zasnovi obeh naslovnih, za tipično »estetsko provokacijo«, kjer avtorja na isti strani združujeta načelo renesančnega perspektivnega prostora z modernim planimetričnim. Zamisel, ki jo v taki radikalni in čisti obliki težko najdemo še kje drugje. Numeracija pa med drugim nasprotuje tudi temeljnemu načelu vse zahodne porenesančne umetnosti, načelu mimesis. Dve leti pred tem, torej sočasno z izidom dela *K. und Pangeometrie*, pa je Kosovel Lisickijeva načela udejanil v svojih konsih.

V svojih delih je Lisicki skušal sintetizirati tridimenzionalne oblike z dvodimenzionalnimi. Kosovelova misel iz Dnevnika XVI se navezuje

prav na to: »Iskanje globine in lomljene ploskve, slikarstvo = <sup>(trojni enačaj)</sup> arhitektura (ZD 3, 769). Kosovel je v Dnevniku XVII z mislijo: »Med menoj in svetom prostor, prazen prostor« (ZD 3, 779) sledil Lisickijevi misli, da se mora praznina spremeniti v prostor, in to tako, da se nedoločeni, neomejeni prostor okrog nas spremeni v dojemljivo, našim čutom dostopno enotnost, da se prostor »na sebi« zgradi v »prostor za nas«. Opazovalca skoz prostor vodijo jasno konstruirani odnosi, ki ustvarjajo znakovni prostorski sklop, poln napetosti in dinamizma. Opazovalec je prisiljen vzpostaviti dialog z razstavljenimi objekti. Na ta način pa je potrjena vloga umetnika v kulturno umetniški revoluciji in njegovo iskanje optimalne projekcije sveta.

Medtem ko so ekspresionisti bežali v kozmos in se odmikali problemom tega sveta, so se konstruktivisti v svetu udomili tako, da so metakozmične dimenzije prenašali na mikrokozmične in ustvarjali za človeka svet, v katerem bo mogel živeti in ki bo v celoti svet zanj.

Je mogoče, da se Kosovelova misel iz Dnevnika XVI: »dvodimenzionalni predmet na 2 dim plosk. / Trodimenzionalni predmet na 2 dim plosk. / Iskanje globine« in predvsem »lomljene ploskve« (ZD 3, 769) ne bi nanašali na Lisickijevo planimetrijo?<sup>1</sup>

Prav tako ni presenetljivo, če Kosovel uporablja pojma *plankonveksno*, *plankonkavno*, ki bi hotela biti njegova konstruktivistična pojma, v duhu katerih očitno napiše svoje »zrcalne pesmi« in v Sferičnem zrcalu uveljavi svojo filozofijo zrcalnosti. Pojma plankonveksno, plankonkavno postavlja v opozicijo z »naturalistično subjektivističnima« pojmomoma konveksno, konkavno (ZD 3, 749). Slednja pomenita le naturalistično hipertrofranje sveta, ne pa tudi njegove prostorsko časovne paraboličnosti, kot dvodimenzionalne ali večdimenzionalne konstelacije gibanja.

Če torej v Lisickijevo teorijo namesto pojma »barve« vstavimo pojem »besede«, dobimo Kosovelove »črke, ki rastejo v prostor«, njihovo gibanje je v »svetlikanju prostora«, v »magiji prostora« (ZD 2, 166), celo v »mistiki prostora«. Nenavadno je zato, da v *Zbranem delu* Srečka Kosovela ob pesmi Refleksi s podstrešja (ZD 2, 101) manjka omenjeni napis »Mistika prostora« in da je odličen kons z naslovom Kons: Mistika prostora urednik natisnil v dodatku na str. 475. Prav tako se Kosovel dotika prostora v pesmi Evakuacija duha: »Duh v prostoru ... / Duh gori v prostoru« in »vsi ljudje spijo ponoči / in ne čutijo magičnih razodetij« (ZD 2, 12); v pesmi Jesen (ZD 2, 161), kjer »2000 metrov v zraku / perspektive ni več ... / nebo ni mistika, / ampak PROSTOR.« V pesmi Veseli, dinamični, relativni (ZD 2, 169) pesnik zapiše, da »vsak dan / jadramo v veliki Prostor«. V pesmi Smrt (ZD 2, 183) govori o umiku v »veliki Prostor«. Govori o poti proti Kozmosu. »Povsod je Kozmos: / v vsaki duši, / v vsakem srcu.«

Ob tem je treba opozoriti še na problem »pesmi kot slike«, »slikanja s črkami in besedami«, na kar je večkrat opozoril tudi Kosovel sam, ko je denimo sredi leta 1925 konstruktivizem prepustil slikarstvu, medtem ko je literaturo povezoval s konstruktivnostjo. Tu ni šlo le za nasprotje med izrazito poetološko razumljenim konstruktivizmom in ideološko oznako konstruktivnosti, ki naj bi ji zdaj pripadala njegova literatura, ampak tudi za prastar problem, povezana s Horacijjevo *ut pictura poiesis*, z njegovo prostorsko in časovno razlago umetnosti, ki jo je pozneje znova obudil in povzel tudi Lessing v svojem znamenitem *Laokontu ali o poeziji in slikarstvu*. Kosovel je v Dnevniku XVI jasno povedal, da »človek ne more več najti prostora v sliki,« (podč. S. K.), zato išče »globine in lomljene ploskve: slikarstvo=arhitektura.« To pa doseže tako, da ustvari »trodimenzionalni predmet na 2 dim. ploskvi«, ne pa tako kot v futurizmu, ki je ustvarjal »dvodimenzionalni predmet na 2 dim. plosk.« (ZD 3, 769).

Ali je na temelju gornje miselne skice Kosovel kdaj imel »predavanje o besedi«, seveda ne vemo, da pa bi to predavanje izzvenelo v skladu z njegovo »gibljivo filozofijo« (ZD 3, 650), je popolnoma jasno. Kosovel je torej dinamiziral in kinetiziral svojo poezijo, da bi z njo znova dosegel recipienta, v nobenem primeru pa ji ni odvzel njene semantične note, saj je pisal za znanega »socialnega naročnika«, ki je, komajda pismen, še zmeraj živel sredi »slamnatih streh«, v industrijsko popolnoma nerazviti deželi. V enakih razmerah sta delal tudi Tatlin in Malevič. Podobno velja za Erenburga in Ela Lisickega, ki sta v letih 1919 in 1920 v Sovjetski zvezi sodelovala z Malevičem, pozneje pa bila z *Vesšem* glavna predstavnika berlinskega kroga konstruktivistov in verjela v umetniško in »človečansko« (Kosovelov izraz) silo konstruktivizma.

Predvsem je Kosovel z uporabo inženirskih skic, geometrijskega materiala, vizualnega poudarjanja in prostorskega prenašanja teže pesmi zdaj v spodnji del (Predmeti brez duše, Kons 5, Pesem št. X), zdaj na desno stran pesmi (Srce v alkoholu, Sferično zrcalo), zdaj v njeno sredino, v poeziji uveljavljal temeljno, prostorsko zahtevo literarnega konstruktivizma, ki je pesnika izenačeval z inženirjem, umetnost pa z življenjem, kar je Kosovel jasno povedal na več mestih, posebej jasno v obeh uvodnih člankih, ki ju je pripravil za revijo *Konstrukter*, v *Članku ABC* in v *Psihologiji pokretov*. Vsebina in forma sta tu združeni v učinkovito dopolnjujočo se celoto in ustrežata Kosovelovi znameniti definiciji konstruktivizma v predavanju *Križa*. Z njo in s kosi je Kosovel postal »sodoben, evropski in večen«, sčasoma pa tudi »slovenski«.

## OPOMBE

<sup>1</sup> V ZD se citirani tekst glasi: »dvodimenzionalni predmet m 2 dim plosk. / Trodimenzionalni predmet m 2 dim plosk.« Rokopisno gradivo pokaže, da je mogoče »m 2« brati kot: »na 2 dim plosk.«, s čimer tekst dobi smisel.

## LITERATURA

- Aleksić, Dragan. »Tatlin. HP/s+Človek«. *Zenit* (1921): 8-9.
- Bajt, Drago. *Ruski literarni avantgardizem: futurizem, konstruktivizem, absurdizem*. (Literarni leksikon 27). Ljubljana: ZRC SAZU in DZS, 1985.
- Berger, Aleš. *Dadaizem. Nadrealizem*. (Literarni leksikon 14). Ljubljana: ZRC SAZU in DZS, 1981.
- Černigoj, Avgust. »Moderni oder«. *Mladina* (1927): 1.
- Černigoj, Thea. »Ruska nova umetnost«. *Naš glas* (1926): 5-7.
- Erenburg, Ilja in El Lisicki. »Ruska nova umetnost«. *Zenit* 17/18 (1922): 51.
- Flaker, Aleksandar. *Nomadi ljepote. Intermedijalne studije*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1988.
- — —. »Spirala/optimalna projekcija.« *Pojmovnik ruske avangarde* 9. Ur. Aleksander Flaker in Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1984. 176.
- Golubović, Vida. »Berlinska dada/Tatlin.« *Pojmovnik ruske avangarde* 6. Ur. Aleksander Flaker in Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1989. 262.
- Grübel, Rainer. »Lokalni princip.« *Pojmovnik ruske avangarde* 6. Ur. Aleksander Flaker in Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1989. 121.
- Gspan, Alfonz. »Neznani Srečko Kosovel.« *Prostor in čas* 8-12 (1973).
- Hansen-Löve, Aage. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien, 1978.
- Kosovel, Srečko. *Integrali* '26. Ur. in uvod napisal Anton Ocvirk. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967; 1984 (2. izd.); 1992 (3. izd.).
- — —. *Zbrano delo*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1964-1977.
- Lisicki, El. »K. und Pangeometrie.« *Europa Almanach*. Potsdam, 1925.
- Lodder, Christian. *Russian Constructivism*. New Haven/London, 1985.
- Merz* 8/9 (1924): 73.
- Ocvirk, Anton. »Uvodna beseda; Srečko Kosovel in konstruktivizem.« Srečko Kosovel. *Integrali* '26. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967; 1984 (2. izd.), 1995 (3. izd.).
- Pogačnik, Jože. »Slovenski konstruktivizem.« *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. (Obdobja 5). Ur. Franc Zadravec idr. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1984. 155-171.
- Strigalev, V. *O nekatoryh novyh terminah v ruskom iskuстве XX*. Moskva, 1976.
- Troha, Vera. *Futurizem*. (Literarni leksikon 40). Ljubljana: ZRC SAZU in DZS, 1993.
- Umanski, Konstantin. »Der Tatlinismus oder die Maschinenkunst.« *Der Ararat* (1920).
- Weisgerber, Jean. *Les avant-gardes litteraires au XX. siècle*. I. *Histoire*, II. *Theorie*. (A comparative History of Literatures in European Languages 4, 5). Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984 (I), 1986 (II).
- Zadova, Larisa Aleksejevna. *Suche und Eksperiment: aus der Geschichte der Russischen und Sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930*. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1978.

Zadavec, Franc. *Srečko Kosovel 1904–1926*. Koper: Lipa; Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1986.

Ziegler, Rosemarie. »Kručonih Aleksej.« *Pojmovnik ruske avangarde* 3. Ur. Aleksander Flaker in Dubravka Ugrešić. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1985.

## Tatlin, El Lisicki, and Kosovel

Keywords: literary avant-garde / constructivism / literature and mechanics / man machine / Tatlin, Vladimir / El Lisicki / Kosovel, Srečko

This paper begins by analyzing the concept and term *cons* and connecting it with the typical Soviet practice of shortening words (*loks*, *veshch'*), which was also adopted by some European avantgardists (*merz*, *mont*). Kosovel used the original word *cons* to denote his own contribution to European constructivism; it denotes a “thing” (*veshch'*) in transition from composition to construction, or from a poem to *cons*.

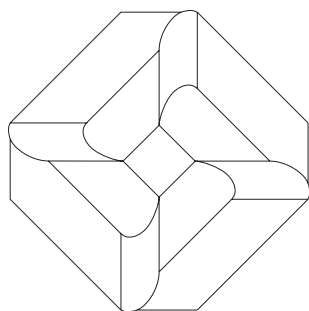
Among other things, the Tatlin-Kosovel relationship can also be discerned from the manifesto *Mehanikom* (*To the Mechanics*), in which Kosovel reacts to the polemic regarding Tatlin’s “machine art” and, like Lisicki and Erenburg, tries to rehabilitate Tatlin and thus also his own constructivism. Kosovel thus talks about the “human machine” and demands a poster campaign to destroy the “human machine.” At this level, Kosovel also perceives the difference between Marinetti’s “mechanical human being” and Tatlin’s ideologically manipulated “human machine,” as understood by the Berlin Dadaists.

El Lisicki had an impact on Kosovel through his “mobile philosophy” and understanding of imaginary space. *Conses* are thus beyond contemplation, and urge movement, action, and a critical attitude towards the world. Following Lisicki’s example, Kosovel introduced emptiness in his *conses*, which changes into a plano-convex and plano-concave space, into letters in space, where there is no more perspective and gravitation. In his spatially conceptualized *conses*, Kosovel made his poetry dynamic and kinetic in order to reach the reader again. The use of engineering sketches, geometric material, and spatial definitions of *conses* effectively combined the content and form into a new organic unit, as applied in the work of Lisicki, Tatlin, and Chicherin, and in Zelinski’s constructivism. Letters grew into space; there was no more painting and poetry, but only architecture and constructiveness connected with “discipline and organization of the spirit.”

Maj 2009



## Tematski sklop



# Modernost in srednjeevropskost v slovenski in češki književnosti med obema vojnoma: Uvod

Marko Juvan

Razprave v tematskem sklopu sodijo med izsledke bilateralnega slovensko-češkega projekta Primerjalne raziskave češkega in slovenskega literarnega polja v srednjeevropskem kontekstu (Comparative Studies of Czech and Slovene Literary Fields in Central European Context; BI-CZ/07-08-005), ki je potekal od januarja 2007 do decembra 2008 v sodelovanju med Inštitutom za slavistiko na Filozofski fakulteti Masarykove univerze v Brnu in Inštitutom za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU v Ljubljani (koordinatorja Ivo Pospíšil in Marko Juvan). Junija 2008 je bila v okviru projekta na univerzi v Čeških Budějovicah organizirana delavnica, namenjena kritični obravnavi Neubauerjeve in Cornis-Popove *History of the Literary Cultures of East-Central Europe* (2004–); kot rezultat tega srečanja so nastali prispevki o metodologiji in spoznanjih omenjene edicije, objavljeni v *Primerjalni književnosti* 31.2 (2008). Pričujoči članki Jole Škulj, Miloša Zelenke, Iva Pospíšila, Mattea Colombija, Alenke Jensterle Doležal in Marka Juvana pa so nastali iz razprav z delavnice Paralele med slovenskimi in češkimi modernimi (oktobra 2008 v Ljubljani), ki je obravnavala izbrane primere avtorjev in problemov, ki so simptomatični za uveljavljanje modernizma in avantgard na Slovenskem in Češkem po 1919. Članki izostrijo terminološke odtenke, ki so v rabi pri periodiziranju tega obdobja na Slovenskem in Češkem ter v Srednji Evropi na sploh, kritično premisljujejo pomen koncepta Srednje Evrope za primerjalno književnost, opozorijo na multikulturne in večjezične vidike srednjeevropskih literatur, posebej modernizmov, na vzorčnih primerih preučijo simptomatiko modernističnega pisanja, ne nazadnje pa tudi opozorijo na nekatere podobnosti, razlike in medkulturne odnose med slovenskim in češkim literarnim poljem med obema vojnoma.



# Moderna in modernizem

Jola Škulj

ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5, SI-1000 Ljubljana  
jola.skulj@zrc-sazu.si

*Razprava posega v problematiko razmejevanja pojavov moderne – zlasti berlinske in dunajske, ki sta ključni tudi za druge srednjeevropske in jugovzhodnoevropske literature – od pojavov modernizma. Navezujoč se na svojo predhodno objavo (1995), ki je razrešila delimitacijo pojmov modernosti in modernizma, avtorica opozarja, da so izenačevanja moderne z modernizmom neustrezna, ker se v prenovitvenih težnjah moderne ne realizira preboj v baudelairovsko estetsko modernost, ampak je ohranjen progresistični tip modernosti.*

Ključne besede: literarna zgodovina / terminologija / moderna / modernizem / modernost / estetka modernost (Baudelaire) / progresistična ali meščanska modernost (Calinescu)

Za razliko od pojma modernosti (prim. Škulj, »Modernizem in modernost«) je pojem moderna mnogo mlajšega izvora, pa tudi datacija prve rabe je preciznejša. Verjetno je prav zato tudi pomen pojma lahko preglednejši, čeprav sami oznaki, ki implicira historično vsebino, to še ne zagotavlja, da bi bila vedno ustrezno rabljena. Poimenovanje se nanaša predvsem na nemški govorni prostor, na berlinsko in dunajsko moderno, uporablja pa se še za druge srednjeevropske, pa tudi jugovzhodnoevropske kulture zaradi njihovih tesnih vezi z obema vzpostavljavajočima se kulturnima metropolama v desetletjih prelamljanja 19. stoletja v 20. stoletje. Rabo te literarnozgodovinske oznake pozna tudi slovenski prostor. Bernik, ki je opravil prvi kritičen pretres tega pojma v slovenski literarni vedi, je postavil trditev, da se je ta »s stabilizacijo oznak za slogovne smeri [...] preselil v območje periodizacije ter se utrdil kot povezovalni oziroma širši časovni pojem« (19). Literarnovedno potrebo po pojmu moderne in njeno ne vedno reflektirano ter tako neuskklajeno rabo najdemo tudi pri Ocvirku (razume jo kot slovstveno smer oziroma strujo), Pirjevcu (pojmuje jo kot gibanje), Paternuju, Pogačniku, Zadravcu, Kosu, najbolj detajlirano pa se je hibridne pojavnosti moderne lotila Vanesa Matajč (2004) in jo pojasnjevala kot del daljšega idejno strukturnega toka simbolizacije s specifično dekadenco in simbolistično mutacijo nekdanjega romantičnega absolutnega subjekta.

Uveljavitev izraza moderne nekateri viri povezujejo z Georgom Brandesom (Bradbury in McFarlane 37), drugi z Eugenom Wolffom

(Bernik 13, tudi Martini 409) ali Wolffom in Hermannom Bahrom (Wilpert 492, Anton 12), marsikje pa je omenjeno samo ime slednjega (Dolinar 148). Martini (409) posebej opozarja, da substantivirane oblike *die Moderne* ni skoval Bahr, ampak Wolff v predavanju z naslovom »*Die Moderne*«. *Zur Revolution und Reform der Literatur*«, ki ga je imel jeseni 1886 v literarnem društvu *Durch*, s katerim so povezana še imena Arno Holz, Johannes Schlaf, Gerhart Hauptmann, Leo Berg, Wilhelm Bölsche, Adalbert von Hanstein, Heinrich in Julius Hart. Wolff je brez svojega podpisa novi program tega društva v desetih tezah predstavil tudi v krajšem zapisu prve številke *Allgemeine Deutsche Universitätszeitung* (1887, 10), v njem pa skušal nanovo interpretirati moderno (v pomenu *die Gegenwartsdichtung*), ki v sebi nakazuje »razvojni preobrat« in odpira »svojevrstno pomembno obdobje« (prva teza). V peti tezi je eksplicitno formuliral stališče o modernem kot »prestopanju meja« ali transgresivnem, v šesti pa o »najvišjem umetniškem idealu, [ki] ni več antika, ampak moderna«. (*Thesen* 1–2) Takšna koncepcija modernosti v sintagmah berlinska moderna ali dunajska moderna pa – četudi jo Wolff opredeljuje kot nekaj prelomnega – še nikakor ne more biti identična z modernostjo, zajeto v pojmu modernizem, čeprav tudi tega nekatere razlage opredeljujejo kot adverzativno kulturo (Fraser, Trilling) ali kulturo negacije (Poggioli). Wolffov pogled na moderno je sicer res izpostavljajl neizogiben odpor do tradicije, vendar gre za potezo, ki je inherentna vsakršni opredelitvi modernih tudi v zgodnejših fazah pojma modernosti in njene »prelomnosti« ne gre enačiti z adverzativnimi težnjami in udejanjenji modernizma ter njegovega razumevanja modernosti (prim. Škulj *Modernizem in modernost*). Berlinska in dunajska moderna sicer pomenita bistveno prenovo literature za ta dva kulturna prostora, saj je oba do tlej nedvomno zaznamovala skromnejša razvitost (Pirjevec 31), »kulturna sterilnost« (Mc Farlane 107) ali kar »socialno, ekonomsko, politično«, pa tudi kulturno »zaostajanje« (Le Ridder 11), kar pomeni, da se je »prestopanje meja«, kot ga razglša manifestativni zapis o pojavu moderne, dogajalo z drugačnega temelja kot v kasnejših tokovih samega modernizma, pa tudi preorientacija k sedanjosti nosi v sebi drugačne implikacije, kot jih prepoznavamo in razlagamo v modernizmu. V berlinski in dunajski moderni je prihajalo do istočasnega vpliva naturalizma, dekadence in simbolizma, vendar, ko so se sledi prvih dveh tokov tu šele nakazovale, so bile omenjene tendence v Franciji, kjer so se ti literarni tokovi prvotno oblikovali, že v zatonu. Vsekakor pa temeljni zaris teh poromantičnih vplivov in smeri ne more vzpostaviti daljnosežne prelomnosti samega modernizma. Moderna je vase vpisovala – in to v svojih konceptualnih razreševanjih tega idejno strukturnega toka literature Matajčeva ustrezno prepoznavna – »krizo metafizike«, pri tem pa ta »kriza«, o kateri je 1990 spregovoril tudi Le Ridder,

še ne predstavlja tistega prelomnega interveniranja v pojmovanje subjekta in resnice, ki ga sproži in udejanja modernizem na ozadju diagnosticiranja krize identitetnega principa.

Berlinsko in dunajsko moderno sta Bradbury in McFarlane v zborniku, odločilnem za uveljavitev modernizma kot zbirnega obdobjnega pojma, povzela kot »germanski modernizem«, čeprav ga datirata med 1880 in 1900, kar je za možnost realiziranega literarnoestetskega in duhovnozgodovinskega premika v obdobje modernizma vsaj za dve desetletji prezgodaj, predvsem če upoštevamo razvojni kontekst nemškega govornega prostora. Izhajajoč iz predpostavke, da je razmah modernizma in odnos do njega v različnih kulturnih okoljih – čeprav je že zaznavno internacionalen pojav – zaradi specifičnih vzvodov in podlag v posameznih jezikovnih in slovstvenih tradicijah različen, se jima je ob modernizmu, kot ga je razumeti v osi New York-London-Pariz, zdelo smiselno upoštevati še koncept literarne modernosti, ki je zaznamoval kulturno os Kopenhagen-Berlin-Dunaj-Praga. Za soočenje z bistvenimi določili modernizma je bila v tedanji fazi prečiščevanja in konstituiranja zbirnega periodizacijskega pojma takšna pritegnitev berlinske in dunajske moderne gotovo dobrodošla poteza, vendar pa avtorja v dokaj eklektičnem in deskriptivnem pristopu nista zmogla preciznejše analitične razdelave ter bolj premišljene historične opredelitve obeh pojavov in primerne razpoznavanja razlik. Te razlike med germansko moderno in modernizmom bi lahko rezultirale le iz ustrežnejšega historičnega razbiranja in pozornejše kritično analitične presoje in razmejevanja med zgodnejšimi, v temelju še postromantičnimi umetniškimi dejanji ter tokovi v nemškem jezikovnem prostoru in med tistimi literarnimi uresničitvami in gibanji, ki so se kasneje pojavili drugod in jih je mogoče zares zaobjeti v modernizmu. Moderna v Berlinu in na Dunaju je v idejnoestetskem in duhovnozgodovinskem smislu vsekakor zgodnejša od pojavov, ki jih izpričuje literatura, ki velja za modernistično, prav zato ne preseneča, da je Wolff, ko je z drugo programsko točko modernih razglašal odprtost za neposredno stvarnost, hkrati izpostavljal še »idejno in socialnokritično angažiranost v umetnosti« (prim. tudi Bernik 13), kar pa moderno v luči koncepcij modernizma dela problematično. To je še modernost v progresističnem smislu besede, ne pa pomen estetske modernosti, kot je pojem preinterpretiran pri Baudelairu in impliciran v koncepciji resnice, kakršno najdemo pri Nietzscheju že v spisih, objavljenih od 1880 naprej (prim. Škulj, *Modernizem in modernost*). Prav zato, ker gre tukaj še za razumevanje progresističnega pomena modernosti, se moderna še ni mogla sprijazniti in se zares odreči gotovosti resnice in jo prepoznati kot nekaj začasnega, provizoričnega, zgolj hipotetičnega (Howe 33, Fokkema 14). Angažiranost moderne ostaja tako oprijemljivejša od tiste v modernizmu.

Angažiranost modernistične literature je povsem drugačna, specifična, nikoli direktna, nikakor zares idejna ali socialno kritična, kot v omenjeni drugi točki Wolfovega programa. Modernistični angažma je precej bolj prikrit, udejanjen predvsem skozi njegovo umetniško formo (tudi pri Brechtu in avantgardistih) in se nanaša na eksistenco kot tako. Modernizem s svojo indiferentno držo, skozi svojo izrazito brezinteresno naravnost ali poudarjeno refleksivnost poetoloških gest opozarja zgolj na problematičnost in bolečo nedoumnost eksistence, na breztemeljnost oziroma odsotnost smisla, s tem pa izraža svojo indirektno angažiranost (Škulj, *Modernizem in njegove poteze*). Delno je prvotno Bradburyjevo in McFarlaneovo stališče korigirano za ugotovitvijo, da se modernost v osi New York-London-Pariz kaže v povsem drugačnem kronološkem profilu kot iz zornega kota Berlina, Dunaja, Kopenhagna, Prage ali Peterburga, z drugimi izvori in vplivnimi predhodniki. Tako je bolj mimogrede, nikakor pa v eksplicitni obliki njuno soočenje nemškega in angloameriškega pojmovanja modernosti vendarle bolj sprejemljivo približano sklepu, da gre za »dvoje različnih stvari, ki se dogodita v dveh različnih časih« (45). Vendar vprašanj glede same podlage teh razlik nista ne zastavila ne razdelala. Kaj dosti bolj jasno razmerje berlinske in dunajske moderne do literature modernizma s tem ni bilo razrešeno niti v poglavjih Jamesa McFarlanea »Berlin and the Rise of Modernism 1886–1896« in Franza Kune »Vienna and Prague 1890–1928«, čeprav je vsaj slednji opozarjal na nujno previdnost ob rabi pojma modernost v zvezi z Dunajem, še posebej glede položaja literature in dvoumnosti njene modernosti. Po interpretaciji mnogih virov (Wilpert 492, Root 318–320) se literatura moderne nanaša na tisto, kar sodi pod pojem naturalizma (nem. Naturalismus), kar seveda tudi ni povsem ustrezno, saj to velja le za en zamejen segment moderne. Sprejemljivejša je Pirjevčeva teza (32) o istočasnem prodiranju francoskih naturalističnih idej ter tendenc dekadence in celo simbolizma v Nemčiji in Avstriji, te findesièclovske poetike pa niso identične z modernizmom, saj njihovo spodnašanje gotovosti resnice še ni dobilo svoje radikalne oblike. O naravi teh findesièclovskih poetik je v svojem predlogu revidiranja pojmovnika moderne kompleksno spregovorila Matajčeva. Sam Wolff je v spisu »Die jüngste deutsche Literaturströmungen und das Prinzip der Moderne« (1888), ki je komplementaren s programskimi stališči iz predavanja v letu 1886, izpostavljajl atributa modernosti in realističnosti, vendar v pomenu tistega semantičnega obsega, ki priča, da nemška moderna v tem času še ni prišla pod vpliv, ki ga je s kopenhagenskim predavanjem sprožil Brandes in tako zaznamoval literaturo devetdesetih z interesom za Nietzscheja ter Strindberga, za »aristokratski radikalizem« prvega in za iracionalno in nedoumljivo pri drugem. Samo pogojno je mogoče sprejeti tudi nekatere elemente Bernikovih stališč o moderni, da

je pojem, ki je s svojo prvotno vsebinsko neprofiliranostjo prekrival »naturalizem, dekadenco, impresionizem in simbolizem, celo novo romantiko«, v daljšem procesu doživel »pomensko prekvalifikacijo« in stabilizacijo ter se »preselil v območje periodizacije« (19). Če v prid takšne njegove teze govorijo dejstva, kot jih izpričuje proces utrjevanja pojma v slovenskih literarnozgodovinskih rabah, pa ostaja razmerje pojma berlinske in dunajske moderne do drugih »širših časovnih pojmov« ali periodizacijskih oznak, ki povzemajo vase dogajanje literature v drugi polovici 19. stoletja na eni, ter do modernizma na drugi strani, nerazvidno in nerazjasnjeno. Calinescu (1977), ki je problem modernizma kot periodizacijskega pojma pravzaprav dorekel, svojega soočenja z vprašanjem berlinske in dunajske moderne niti ni analitično zastavil, prav tako pa ni omenjal imen iz tega časovnega izseka literature nemškega prostora.

Razmerje med moderno in modernizmom trči ob mnoge čeri prav zaradi kompleksnega odnosa do realizma in realnega v obeh pojavih literature, prav zato pa tudi ne preseneča Bradburyjev in McFarlaneov nerazrešen pogled v zvezi s tem vprašanjem, ko sta sredi sedemdestih let neutemeljeno pritegnila obe različni realizaciji literature v skupno obravnavanje. Verjetno sta prav zato v povsem ohlapni formulaciji trdila, da sta »realizem in naturalizem sama moderna, vendar ne povsem modernistični gibanji« (43) – in se jima pri tem ni zdelo odveč sklicevati na izjave Zolajevega učenca Paula Alexisa, kateremu so se leta 1891 tendence simbolizma, dekadence in psihologije zdele komične, naturalizem pa je imel za pravo gibanje moderne – čeprav sta istočasno zapisala, da je po njunem šele »zlom naturalistične površine in duha pozitivizma« (44) zares pomenil vzpon modernizma. Ob zadrege z naturalizmom je literarna veda dostikrat trčila (prim. Koren 29–40), vendar pa preciznejša razčlenitev pojmovanja subjekta in njegovega razmerja do objektivne stvarnosti ter s tem podlag literarnih strategij v naturalističnih delih omogoča, da pojav ugledamo kot legitimni segment heterogenih tokov literature v poromantiki in njenega duhovnozgodovinskega zarisa. Bradbury in McFarlane sta sicer razumela berlinsko in dunajsko moderno kot kompleksen pojav, ki se dogodi v dveh fazah, pred in po 1890, pri čemer pa sta nedvoumno uporabila formulacijo zgodnji in pozni »nemški modernizem«. Zareza obeh germanskih »modernizmov« je po tej njuni sodbi razpoznavna kot »zlom pozitivizma, kot fascinacija z iracionalnim in nezavednim« (44). Ustrezna je sicer njuna ugotovitev, da nemška moderna v času med 1880–1900 ni preprosta in nekaj nerazčlenjeno enovitega, o čemer so si mnogi raziskovalci moderne enotni (prim. Becker in Kiesel). Nikakor tudi ni povsem mogoče z gotovostjo zanihati, da tu v zadnjem desetletju stoletja – zaradi postopnega prepletanja nastavkov historično novega in drugačnega dojetja časa, ničejanstva,

dionizične estetike (prim. Bradbury in McFarlane 44) – ni prišlo do znamenj preobrata, ki se nakazujejo kot ključni faktor interpretacije modernistične modernosti in jih po prevladujočih sodbah s svojimi poetološkimi maticami uveljavijo tokovi in pojavi literature francoskega in angloameriškega prostora. Bradbury in McFarlane predpostavljata, da se morda v berlinski in dunajski moderni premik samo ni povsem dovršil in udejanjil v tistem obsegu in smislu, kot se je kasneje realiziral v angloameriškem pohodu modernizma, je pa, kot trdita – in ta njuna navržena teza ni brez vrednosti – prav samozavedanje in artikulacija vprašanj modernosti v nemški moderni predstavljala relevanten impulz za samo uveljavljanje oznake modernizem v širšem pomenu besede. Sklepati bi bilo mogoče, da je v nemškem prostoru prav zaradi drugačnega kulturnozgodovinskega konteksta in specifične literarne tradicije, ker je poznal precej bolj radikalno romantiko kot druge evropske literature, v fazi moderne prihajalo morda celo do blokiranja iskanj in eksperimentiranja, kakršne je realiziral modernizem drugod, pa tudi, da se je germansko razmerje do modernosti zaradi specifičnih razvojnih okoliščin (preplet kozmopolitskih in poudarjenih nacionalističnih tendenc – Lange 308; porajajoči šovinizem novega Reicha, militaristični in politični triumf po francosko-pruski vojni in združitvi Nemčije, težnja po kulturni neodvisnosti in samozadostnosti Nemčije – McFarlane 112-113) ter zaradi drugačnih jezikovno mišljenjskih podlag vzpostavljalo drugače, kakor je sploh ves proces kulturnega in političnega razvoja tu potekal drugače. Čisto mogoče bi bilo tudi sklepati, da je bil agnostično empiristični duh angloameriškega sveta za razmah estetske modernosti in realizacijo modernizma ustrežnejši od idealistične podlage nemškega jezika oziroma zavesti. Težave z datacijo in divergentnostjo tokov in gibanj evropskega modernizma, česar v enakem obsegu za zgodnejša obdobja v literarni zgodovini ni zaslediti, izvirajo iz dejstva različnih nacionalnih tradicij, kar ugotavljata tako Bradbury in McFarlane (1976) kot Sheppard (1993), očitno pa še iz takšne inherentne narave modernosti v pojmu modernizma, ki jo povzame memo z oznako adverzativni značaj, torej s tistimi njegovimi določili, za katere so nekatere razlage trdile, da jih je mogoče opredeliti le *per negationem*. Prave povezanosti med berlinsko ter dunajsko moderno in modernizmom pa vsekakor ni mogoče videti, lahko bi prepoznali le izolirane neksuse med »različnimi nemškimi premiki in posameznimi realizacijami angloameriškega eksperimenta« (prim. Bradbury in McFarlane 46). Ob tem se je treba zavedati, da tudi sam angloameriški modernizem ni bil monoliten in preprost, saj sta si Pound in Lawrence toliko daleč, da so mnogi slednjega razlagali kot antimodernista (Lodge). Možno je, da nemški pojem moderne, prav zato ker premore »precej višjo stopnjo samoosveščenosti, artikuliranosti, dokumentiranosti kot morda kjerkoli drugje v Evropi« (Bradbury in

McFarlane 37), nekateri neustrezno izenačujejo z modernizmom. Vendar je pred pojavi ekspresionizma problematično govoriti o germanskem modernizmu. Takšnega mnenja je tudi Sheppard, ki z oznako germanskega modernizma prekriva le »tako imenovane ekspresioniste« (prim. »The Problematics« 45, op. 41; »Expressionism and Vorticism«, 149–174). Herf (*Reactionary Modernism*) v nasprotju z Bradburyjevo in McFarlanejevo datacijo nemškega modernizma omenja, da je med 1885 in 1895 generacija nemških modernistov šele rojena.

Literarnozgodovinska oznaka *die Moderne* vsekakor ne zaobseže istega pomena kot modernizem, prekriva findesièclovsko literaturo v nemškem kulturnem krogu, nastajajočo v osemdesetih in devetdesetih letih 19. stoletja in še nekaj let do pojava nemškega ekspresionizma, šele ta pa pozna prvine, ki jih dejansko imamo za modernistične. Vendar je bila v nemškem govornem območju beseda moderen v času ekspresionizma že iztrošena in so zato njegovi predstavniki sebe razumeli kot nasprotje moderne. Včasih nemški izraz moderen zasledimo tudi v sintagmah moderni roman (Migner, Schramke) ali moderna poezija in tedaj pomeni le oznako, da gre za netradicionalno poetiko ali netradicionalne forme narativnosti, nikakor pa nima povsem jasno definirane periodizacijske vsebine modernističnega, čeprav se nanaša na reprezentativna imena T. Manna, Brocha ali Musila. Obliki *Modernismus* in iz francoščine povzeta oblika *le modernisme* se izjemoma nekajkrat pojavita v zgodnejšem nemškem zborniku o problematiki modernosti v redakciji Hansa Steffena *Aspekte der Modernität* (prim. Anton 12, 26), vendar pa se pojem ni prijel, čeprav gre za pogosto citirano delo. Z oznakami za pojave berlinske in dunajske moderne ter izrazitim gibanjem ekspresionizma so bile v nemškem jezikovnem prostoru očitno na razpolago določene poimenovalne možnosti, tako da tu literarna zgodovina ni videla ustrezne potrebe še po zbirnem periodizacijskem pojmu modernizma za inovativne umetniške premene v literaturi z začetka stoletja. Auerbach, ki v *Mimesis* izčrpno poseže v razlago zapletenega, nikakor ne enoumnega pojma realnosti, navzočega v reprezentativnem modernističnem romanu Virginie Woolf *K svetilniku* (1927), izraza *Modernismus* ne uporabi, pač pa govori o temeljih modernega realizma (437). Tudi najbolj vplivni avtorji razprav o modernosti v prej omenjenem zborniku – Arnold Gehlen, Hans-Georg Gadamer, Theodor W. Adorno, Hans Robert Jauss – oblike *Modernismus* niso uporabili. Na »občutno nesoglasje, kaj je modernizem« (Barth 20), je bilo mogoče pri nemški strokovni javnosti naleteji celo konec sedemdesetih let, ko so že potekale debate o postmodernizmu, o neustaljenosti pojma *Modernismus* v osemdesetih letih pa priča tudi raba izraza pri Jaussu (»Der literarische Prozess des *Modernismus* von Rousseau bis Adorno«) kot sinonima za novoveško. Oznako nemški

modernizem zasledimo predvsem v angleško govorečem prostoru natisnjenih razpravljanih (Herf 1985, Schulte-Sasse 1987, Huyssen in Bathrick 1989, Sheppard 1993).

Pojavi modernizma torej nikakor niso identični s pojavi literarne moderne nemško govorečih področij, ki so po ustroju bliže umetnosti postromantičnega obdobja. Terminološke izenačitve pojmov moderna in modernizem so tako neustrezne, problematično pa je tudi glede na razvojno podobo dogajanja svetovne literature govoriti o moderni kot obdobjem pojmu, saj v sebi ne v konceptualizaciji subjekta ne v jezikovni oblikovanosti poetoloških matric ne implicira specifičnega duhovnozgodovinskega zarisa, ki ga ne bi našli tudi v nekaterih drugače poimenovanih pojavih in tokovih poromantične literature. Takšno neustrezno prekrivanje najdemo v bolgarskih literarnozgodovinskih razpravljanih (Stantcheva 2006), pa tudi v slovarju *Literatura Polska I–II* (1984) v redakciji Rafaela Lakowskega, Juliana Krzyżanowskega in Czesława Hernasa, kjer je modernizem datiran med letnici 1880–1910, kar bi pomenilo, da je sam iztek pojava na Poljskem datiran pred izidi najvidnejših modernističnih tekstov evropskega modernizma. Takšen pogled je seveda enako vprašljiv kot enačiti španski *modernismo* z literaturo modernizma. Ustreznejše je razmejevanje vprašanja moderne in modernizma v češki rabi. *Slovník literární teorie* (1977) v redakciji Štěpána Vlašina pozna obe gesli, česká moderna (63) in modernismus (233–34), pri čemer mu slednja oznaka prekriva »nekatero nerealistične smeri v umetnosti, zlasti v literaturi 20. stoletja (ekspresionizem, futurizem, dadaizem, imažinizem, konstruktivizem, nadrealizem, unanizem, dramatika absurda, novi roman)« (233). Ta raba tudi ustrezno razlikuje, da je modernizem kot ime za omenjene »nerealistične« tendence nekaj drugega kot *modernismo* v latinskoameriški literaturi.

Literatura moderne (nem. *die Moderne*), ki po nekaterih sodbah predstavlja pomemben generator naše sedanje senzibilnosti (Steiner), se je dogajala na precej bolj tradicionalistični podlagi, predvsem pa v prostoru, ki je premogel drugačno zgodovino umetniških realizacij, in je bil glede na stopnjo urbanizacije in socialne diferenciacije tudi specifičen, kar vse je zaviralo razvoj v tip estetske modernosti, ki opredeljuje modernizem. Nemški prostor je sicer že v osemdesetih letih v delu Nietzscheja premogel avtentičen premik, ki je za opredeljevanje modernizma ključnega pomena, vendar pa njegovo delo v tistem desetletju tamkajšnjega kulturnega dogajanja še ni zaznamovalo. Krog zgodnejše berlinske moderne ga je komajda poznal, tako da so ga kasneje Nemcem morali odkrivati Skandinavci (Georg Brandes, Ola Hansson). Zanimivo je, da je Nietzsche pojem »aristokratski radikalizem« povzel prav od Brandesa in v njem videl edino ustrezno oznako za opredelitev lastnih zrelih idej v osemdesetih letih. Vendar daljnosežni

Nietzschejevi pogledi izven Berlina in Münchna sploh niso bili dosegljivi, na njegove ideje pa je evropski kulturni prostor opozoril v svojem drugem odmevnem kopenhagenskem predavanju prav Brandes leta 1888. Brandes je istega leta v svojem pismu Nietzscheju tega nemškega filozofa tudi nagovarjal, naj prebira Kierkegaardove filozofske spise.

Za vzpostavitev berlinske moderne je bil odločilen že odmev tudi za razvoj drugih evropskih literatur pomembnega zgodnejšega eseja Georga Brandesa, *Det moderne Gjennembruds Moend* (*Ljudje modernega preboja*, 1883) in v nemško govorečih deželah mu gre zasluga, da je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja atribut moderen postal prepoznavni slogan. Brandes, ki so ga predvsem zanimala filozofsko-estetska vprašanja in je bil tudi avtor monografij o nekaterih največjih imenih (Shakespeare, Goethe, Voltaire, Cezar, Michelangelo), je v tem prvem predavanju omenjal, da so zanj moderni Ibsen, Bjørnson, Jacobsen, Flaubert, Renan, Stuart Mill, medtem ko so bili v tistem času za Nemce ob Ibsenu moderni predvsem še Tolstoj, Daudet, Bret Harte, Whitman. Desetletje kasneje, po 1890, pa pri Nemcih na seznamu modernih najdemo povsem druga imena, Strindberga in Nietzscheja, Büchnerja, Kierkegarda, Bourgeta, Hamsuna, Maeterlincka, kar kaže, da je prišlo do opazne zarezne in transformacije v konceptiji modernega, ta pa je navzoča tudi v drugem Brandesovem kopenhagenskem predavanju, ko je izpostavil predvsem Strindberga. Brandes je imel s svojim vztrajnim opozarjanjem na Nietzscheja tudi nezanemarljiv neposreden vpliv na Strindbergov in Hamsunov literarni razvoj. Zanimivo je, da Brandesove oznake modernega v tistem času ne zasledimo tudi v Angliji, kjer je še ohranjal takšno programsko konotacijo izraz nov (prim. *new spirit*, *new hedonism*, *new humour* itd.), izraz *modern* pa je bil do konca 19. stoletja zgolj atribut brez programske teže in so ga poznali bolj v pomenu s progresistično vsebino, kot ga je v svojih kritičnih esejih rabil še Matthew Arnold.

Razcvet moderne kot postromantičen ali ožje neoromantičen pojav je bil po letu 1880 tudi posledica dejstva, da je v Nemčiji v tistem času obstajal oživiljen interes za romantiko, in tako se je tu preboj novega razmerja z neposredno sedanostjo dogajal brez navezav na tematizacijo modernosti, kot jo poznamo v baudelairovski preinterpretaciji. Takšnega »aristokratsko radikaliziranega« odnosa do pojmovanja neposredne sedanosti in do razumevanja resnice ter njene vprašljive stabilnosti v berlinski in dunajski moderni ni ali je le kot komaj zaznaven pojav, ujet še v drži tokov simbolistične ali dekadentne poetike. Nietzschejevo delo, ki je prav s svojim novim razumevanjem resnice odločilno za sam modernizem, v nemškem jezikovnem prostoru še celo desetletje ni imelo pravega odmeva, čeprav so nekateri njegovi najpomembnejše spisi izšli ravno v tem času. Večji vpliv je sprožila pesniška antologija *Moderne Dichter-Charaktere* (1885), ki jo je

izdala nova generacija nemških ikonoklastičnih pesnikov, njen uvod »Unser Credo« Hermanna Conradija pa je predstavljal programski manifest, kaj razumeti pod moderno literaturo, omenjal pa je vendarle Baudelairovo ime z verzom, ki govori o neizbežni nujnosti poezije za človeka. Antologija, ki velja za prvo manifestacijo naturalizma – tudi Pirjevec (32) jo označi kot »naturalistični pesniški zbornik«, je imela ključen pomen za prenovu nemške lirike, pesem *Das Jahrhundert's verlorene Kinder* Wilhelma Arenta pa je vnašala opazne prvine dekadence (Pirjevec 32). Verza Arna Holza, »naj bo pesnik moderen, moderen od nog do glave« (38), sta postala obvezni pesniški *credo*, izidu pa so sledile številne izjave in razpravljanja, kaj je moderno. Zaris te modernosti pa ostaja neoromantičen, pomaknjen v tokove dekadence ali simbolizma. Holz 1885 ni pozabil tudi spomniti na pomen, ki gre zgodnejšemu nemškemu gibanju *Sturm und Drang*, 1886 pa je svojo izdajo *Das Buch der Zeit* podnaslovil *Lieder eines Modernen*. Ko je 1886 Wolff v berlinskem literarnem krožku *Durch*, katerega ime je bilo izbrano kot očiten odmev na Brandesov esej, sprožil rabo oznake *die Moderne* in ga čez dve leti razčlenil še v članku *Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne* (1888), je temu sledil val razpravljanj in del, ki so imeli pojem že v naslovu: *Resnica o modernem romanu*, *Pomen literature za moderni svet*, *Charles Darwin in moderna estetika* in podobno (Bradbury in McFarlane 38). Druženja v krožku so sprožila živahno desetletje berlinske moderne, desetletje manifestativnih spisov in drugih z literaturo povezanih gest modernosti, revijalnega življenja, vznika kulturnih grupacij, ki so posegle tudi v živahna preoblikovanja gledališke dejavnosti (npr. *Freie Bühne* 1889, kasneje 1893 še *Neue Freie Bühne*). Pojem moderne je sicer impliciral zavest prihajajoče dobe in je bil znamenje razcveta nemške urbanizacije in njenega ustvarjalnega odmeva v kulturi. Vendar pa ta pomen modernosti še implicira vsebino progresizma, bolj kot pa Baudelairovo preinterpretacijo estetske modernosti. Same Baudelairove pesmi so nekateri avtorji v srednjeevropskem prostoru poznali, vendar je tudi v njih poetološki ustroj še izrazito postromantičen, njegovo daljnosežno preinterpretacijo ideje modernosti pa najdemo v njegovih esejih, ki tu niso imeli ustreznega odmeva, tako da njegova ključna ideja tranzitivnega, bežnega, trenutnega ni bila znana. Prelomni pomen v koncepciji modernega je v nemškem in posredno srednjeevropskem kulturnem prostoru zaznati šele po Brandesovem kopenhagenskem predavanju (1888) in njegovem odkritju Nietzscheja. V letu 1890–91 je potem kar nekaj nemških časopisov povzelo pojem modernega v naslov (*Für modernes Leben*, *Moderne Blätter*, *Die Moderne*), seveda pa tudi knjig (Leo Berg *Das sexuelle Problem in der modernen Literatur*, 1891; *Der Übermensch in der modernen Literatur*, 1897). Po letu 1890 v Berlinu zasledimo tudi druga pomembnejša imena skandinavskih in poljske umetnosti (Przybyszewski), vendar je faza

nakazujočega se premika v pojmovanju modernosti sorazmerno kratka in že 1896 trčimo ob komentarje, da za avtentično literarno skušnjo ni treba več v Berlin, iztekanje pa nakazuje tudi naslov napovedanega obsežnega cikla dram A. Holza *Berlin: die Ende einer Zeit in Dramen*, katerega edino delo *Die Sozialaristokraten* je izšlo istega leta. Bibliografije tega časa pričajo o pogostni rabi oznake, ki je tudi izčrpala interes za idejo modernega, tako da je ob izidu knjige Lublinskega *Die Bilanz der Moderne* (1904) očitno moderna kot umetniški pojav že preživela, še bolj določno pa je v njegovem delu *Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition* (1909) napovedan njen konec. Izraz moderen tedaj v nemškem prostoru pomeni le še nekaj »zastarelega in buržoaznega«, generacija nemških avtorjev v času prve svetovne vojne pa se z njim očitno ni mogla več identificirati, tako da se je ekspresionizem povsem razumljivo opredelil za »nemodernost«. V angleškem jezikovnem prostoru izraz ni bil toliko iztrošen, pomen progresistične modernosti, kot ga najdemo v kritičnih spisih Methewa Arnolda, je tako lažje izpodrinila baudelairovska reinterpretirana koncepcija modernosti, oznaka modernega pa se je s pravo silo šele uveljavila.

V kompleksnem in heterogenem pojavu berlinske in dunajske moderne, kot ustrezno opozarjajo specialisti za to literaturo, je šlo za razlikovanje pojmovanja modernega do 1890 in po tej letnici, čeprav je v dogajanju razpoznavna prenovitvena kontinuiteta. Zareza je za berlinsko moderno vsaj delno tudi zunanja, saj je leta 1891 Ibsen zapustil Nemčijo in odšel na Norveško, Strindberg pa prav tedaj prišel v Berlin in s šokiranjem in provociranjem v tamkajšnjem krogu umetnikov, ki se je družil v taverni *Zum schwarzen Ferkel*, za krajši čas spodbudil živahno oblikovanje vplivnega kulturnega življenja. Omenjena zareza je vidna tudi iz obeh knjižnih izdaj dunajskega kritika Hermanna Bahra. Prepoznavna vloga skandinavskega vpliva za nemško moderno očitno ni bila zanemarljiva. Že ob Brandesovih opozorilih se je sprva vezal na Ibsena, kot najbolj evropsko figuro te dobe, kasneje pa na Strindberga, in oba sta bila tudi neposredno del dogajanja berlinske moderne ob nekaterih drugih skandinavskih imenih kritikov, slikarjev, skladateljev. Vlogo in pomen Ibsena in Strindberga pa je videti tudi iz Bahrovih kritik, in zareza med zgodnjo in kasno dunajsko moderno je v zvezi prav z interesom za enega in drugega dramatika. Ko je Bahr leta 1890 izdal prvo serijo študij *Zur Kritik der Moderne*, je kot zgled omenjal Ibsena, hkrati pa naloge moderne literature opredelil kot »sintezo naturalizma in romantike« (Bradbury in McFarlane 43). V naslednji izdaji esejev *Die Überwindung des Naturalismus* (1891), torej le leto dni za prejšnjo knjigo, pa je ta dunajski kritik že ugotavljal »divjo norost dirjajočega razvoja« (43), ki je v pol leta premaknila razvoj literarnega okusa, kot bi ga sicer pričakovali šele konec desetletja, ob tem pa opozarjal le še na Strindberga.

Moderna ima v srednjeevropskem prostoru specifično klimo, pa tudi določene zadržanosti in spodrsaljaje, kot se je izrazil Kuna (122). Za dunajsko moderno je posebej opozarjal, da je oznaka modernosti v zvezi s tem mestom, kot tudi Prago, dvoumen izraz, ker nikakor ne gre za tisto »srečno vojno od Londona do Münchna, od Pariza do Petrograda« (Kuna 120), o kateri so pisali v prvi številki revije secesijskih slikarjev in umetnikov *Ver Sacrum* (1898). Prav ta revija je umetnosti tega prostora, njeni »brezdelni zanikrnosti, nemarnemu bizantinizmu in vsem neokusnostim« (Kuna 122) dala vojno napoved in izpostavila poslanstvo visoke kulture (hohe Kulturmission). Vendar je bil tu bolj kot v literaturi radikalnejši prelom v pojmovanju modernosti viden v arhitekturi in spisih o njej. Otto Wagner je že leta 1895 predelal in razširil nastopno predavanje v knjigo *Moderne Architektur* ter opozarjal, da nove človeške naloge in pogledi kličejo po spremembi oziroma novi zasnovi obstoječih oblik, ker novi materiali neposredno terjajo nove forme. Udejanjanje idealov »nove umetnosti« in njene neposredne vpetosti v vsakdanjost »modernega« življenja sta leta 1903 z ustanovitvijo svoje dunajske delavnice uporabne umetnosti Wiener Werkstätte načrtno zastavila tudi secesijca, arhitekt Josef Hoffmann in slikar Koloman Moser, leta 1908 pa je Adolf Loos z manifestativnim spisom *Ornament und Verbrechen* in še dosledneje s svojimi prvimi arhitekturnimi projekti (ameriški bar, Steinerjeva hiša, Goldman - Salatscheva hiša na Michaelerplatzu, znana danes kot Looshaus) povsem pretrgal tudi s secesijskim cvetličnim stilom. Izraz moderna je v splošni vokabular dunajskega kroga tako prešel okoli 1890, bil ključna beseda okrog 1900 in se je okrog 1910 že umikal ter omogočil pojavljanje drugih izmov, ki jih je narekoval dejaven razcvet s preloma stoletja. Vsekakor je dunajski fin-de-siècle imel več obrazov in bil hibridna forma mnogih prenavljajočih zastavitev. V tem času na Dunaju beležimo daljnosežne pomike od tradicionalne umetnosti in obrti do prvega vala dunajske moderne ali secesije in njenega zanikanja. To generacijo moderne v literaturi vežemo na imena Arthur Schnitzler, Felix Dörmann, Peter Altenberg, Richard Beer-Hofmann, Felix Salten, Raoul Auernheimer, Hugo von Hofmannsthal in Karl Kraus, pa seveda na Hermann Bahra, ki je v desetletju 1894–1904 izdajal tednik *Die Zeit*. Odnos do modernosti se je izražal skozi nove porajajoče nazore in miselnost – kot je bila zaznamovana z delom fizika in filozofa Ernsta Macha, psihoanalitika Sigmunda Freuda ter filozofa Ludwiga Wittgensteina – pa seveda skozi nove artikulacije forme, skozi inherentno patologijo moderne ali zgolj skozi »novo kot modo« (Kuna 122). Po Bahrovi sodbi, zapisani v *Studien zur kritik der Moderne* (1894), je za dunajsko moderno v tem desetletju mogoče izpostaviti štiri možne pomene modernega, ki so bližje občutju »dekadentnosti«: (1) modernost gre razumeti kot Nervenkunst,

(2) zagovarja urbanost in artifičelnost, (3) nagiba se k misterioznemu, mističnemu, (4) v modnem Wagnerjevem pomenu se predaja nezamejenu čustvu. Bahr je sicer sledil tudi opredelitvi jaza pri Ernstu Machu kot imaginarnem, hipotetičnem brez dejanske enotnosti (»ideelle denkökonomische, keine reelle Einheit«) in je poudarjal, da moderni človek ne išče zgolj subjektivistične resnice, ampak predvsem resnico občutkov (čutov ali senzacij). »Samo čuti so resnica, [...] ego je samo konstrukt«. Če tako od Macha povzet pojem jaza že implicira dojemanje resnice, artikulirane v Nietzschejevi misli, in nakazuje modernistično koncepcijo jaza, pa preostale formulacije o modernem, zlasti glede misterioznega, mističnega, pa tudi čutov ohranjajo pomene, ki jih najdemo v poromantičnih tokovih simbolizma in dekadence. Kuna omenja, da je šel dlje Hofmannsthal ter da je Macho povezal s Schopenhauerjem in Nietzschejem. Hofmannsthal je definiral moderno kot »željo pobega iz individualne volje, da bi postal eno z »ritmom veselja« (Kuna 122). Vendar je takšno prizadevanje in interpretacija enosti s svetom še izrazito znotraj poromantičnih koncepcij. Ne smemo spregledati, da je Bahr, ta »Jupiter in Lederhose«, kot so ga poimenovali, ki je imel na skrbi liberalni tednik *Die Zeit* in bil odličen poročevalec in analitik, sam pisal povsem tradicionalne drame in romane, četudi je bil po svoji vrnitvi z daljšega bivanja v Franciji osrednje gibalo dogajanja dunajske literature ob prelamljanju stoletja. Odkril pa je Hofmannsthal, prvi je tudi opozoril na pomen Nietzscheja, pa na Macha, Freuda ter na tokove naturalizma, impresionizma, ekspresionizma, kar ima nemajhen pomen za ustrezne premike v koncepciji modernosti in za umetniške transformacije v dunajski moderni.

A v času moderne je bil Dunaj še močno tradicionalnosti zapisano mesto in to ga je v kulturnem smislu ohranjalo kot provincialni prostor z vsemi dolgoročnimi posledicami za estetske preinterpretacije razvoja umetnosti. Za razmah moderne tako tudi ni zanemarljivo socialno ozadje »militantnega delavstva« v dunajskih zunanjih okrožjih, ustvarjalni duhovi pisateljev in dramatikov pa so svojo občutljivost izrazili skozi geste satiričnosti. Dunajsko findesièclovstvo je sicer zgodovini zapustilo nekaj pomembnih imen, ki so zaznamovala premik umetnosti v modernizem – v glasbi Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg – vendar je Dunaj zmožgel nanje reagirati le kot na nekaj spotakljivega, Gustav Mahler kot dirigent dunajske filharmonije pa je moral mesto celo zapustiti, medtem ko so slikarje secesije, Gustava Klimta, Kolomana Moserja, ter nekoliko mlajšo generacijo slikarjev, Oskarja Kokoschko, Eгона Schieleja, zavračajoče sprejemali kot moteče *enfants terribles*. Literatura dunajske moderne se je precej manj iskateljsko izpostavljala v formalnem smislu in sploh ni bila poetološko avantgardna, bila pa je vznemirljivo vsebinsko izzivalna

s samosvojimi parodičnimi in satiričnimi prijemi. Arthur Schnitzler, ki je znal reči, da sta življenje in smrt edina prava tema umetnosti, ter so ga morda prav zato mnogi na tedanjem Dunaju proglašali za kontroverznega pisca, se je z dramo *Reigen* ter pripovednim modelom v delu *Leutnant Gustl*, pa tudi v kasnejši noveli *Fraulein Else* (1924) odprl predvsem vplivu naturalizma, a nekateri v obeh razbirajo tudi prijeme toka zavesti. Sicer pa velikega leposlovnega opusa tedanje dunajsko okolje ne ustvari, nikakršnega Thomasa Manna, Musil in Rilke pa tudi nikoli nista prebivala tu. Musil sicer začne leta 1902–3 pisati svoj prvi roman *Zablode gojenca Törlessa* in ga izda leta 1906, ko je moderna že mimo, prav tako Rilkejev roman *Zapiski Maltesa Lauridsa Briggeja* izide šele leta 1910, Hermann Broch pa je bil tudi mlajši. Freud, Rilke in Kafka so z nedvoumnim prezirom gledali na konvencionalnost, konformizem in hipokrizijo Dunaja (Kuna), le časopisje je očitno nemirno doumelo svojo dolžnost in je z gorečim angažmajem skušalo preseči omenjeno stanje.

## LITERATURA

- Adorno, Theodor W. »Über einige Schwierigkeiten des Komponierens heute.« *Aspekte der Modernität*. Ur. Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965. 129–149.
- [anonym] »Thesen zur literarischen Moderne aus der *Allgemeinen Deutschen Universitätszeitung* [1887].« *Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Ur. Gotthart Wundberg. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. 1–2.
- Anton, Herbert. »Modernität als Aporie und Ereignis.« *Aspekte der Modernität*. Ur. Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965. 7–30.
- Arent, Wilhelm, ur. *Moderne Dichter-Charaktere*. Leipzig, 1885.
- — —. »Das Jahrhunderts verlorene Kinder.« *Moderne Dichter-Charaktere*. Ur. Wilhelm Arent. Leipzig, 1885.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*. Bern: A. Francke AG. Verlag, 1946.
- Auerbach, Erich. *Mimesis. Prikazana resničnost v zabodni literaturi*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura: 1998. (Labirinti).
- Bahr, Hermann. »Die Moderne [1890].« *Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Ur. Gotthart Wundberg. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. 52–55.
- — —. *Die Überwindung des Naturalismus*. Dresden, 1891.
- — —. *Studien zur kritik der Moderne*. Frankfurt am Main: Rütten & Loening, 1894.
- — —. *Zur Kritik der Moderne*. Zürich, 1890.
- Barth, John. »Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction.« *Atlantic Monthly* 245 (1980): 65–71.
- — —. »Postmodernism Revisited.« *The Review of Contemporary Fiction* 8.3 (1988): 16–24.
- Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1961.
- — —. *Rože žla*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977.
- Berg, Leo. *Das sexuelle Problem in der modernen Literatur*. Berlin, 1891.

- . *Der Übermensch in der modernen Literatur*. Leipzig, 1897.
- . »Die Romantik der Moderne [1891].« *Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Ur. Gotthart Wundberg. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. 77–82.
- Becker, Sabina in Helmuth Kiesel. *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin in New York: Walter de Gruyter, 2007.
- Bernik, France. »Pojem 'moderna' v slovenski literarni vedi.« *Primerjalna književnost* 14.1 (1992): 13–20. Tudi v *Obzorja slovenske književnosti*. Ljubljana: Slovenska matica, 1999. 112–122.
- Bradbury, Malcolm in James McFarlane. »The Name and Nature of Modernism.« *Modernism 1890-1930*. Ur. Malcolm Bradbury in James McFarlane. Harmondsworth: Penguin Books, 1976. 19–55.
- , ur. *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, 1976.
- Brandes, Georg. *Det moderne Gjennembruds Mænd*. Copenhagen, 1883. (Ljudje modernega preboja)
- Calinescu, Matei. *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington in London: Indiana University Press, 1977.
- Conradi, Hermann. »Das Milieu [1891].« *Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Ur. Gotthart Wundberg. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. 45–51.
- . »Unser Credo.« *Moderne Dichter-Charaktere*. Ur. Wilhelm Arent. Leipzig, 1885. Vir je dostopen tudi kot e-besedilo: [http://www.uni-due.de/hyriktheorie/texte/1885\\_conradi.html](http://www.uni-due.de/hyriktheorie/texte/1885_conradi.html).
- Dolinar, Ksenija, ur. *Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1984. (Leksikoni Cankarjeve založbe).
- Fokkema, Douwe W. *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdam in Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984.
- Fraser, George Sutherland. *The Modern Writer and his World*. London: Penguin Books, 1953, 1964<sup>2</sup>.
- Gadamer, Hans-Georg. »Der Grundlagen des zwanzigsten Jahrhunderts.« *Aspekte der Modernität*. Ur. Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965. 77–100.
- Garton, Janet, ur. *Facets of European Modernism*. Norwich: University of East Anglia, 1985.
- Gehlen, Arnold. »Genese der Modernität – Soziologie.« *Aspekte der Modernität*. Ur. Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965. 31–46.
- Giles, Steve, ur. *Theorizing Modernism*. London in New York: Routledge, 1993.
- Herf, Jeffrey. *Reactionary Modernism: Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*. New York: Cambridge University Press, 1986.
- Holz, Arno. *Das Buch der Zeit. Lieder eines Modernen*. Zürich: Verlags-Magazin: J. Schabelitz, 1886.
- Huyssen, Andreas in David Bathrick, ur. *Modernity and the Text: Revisions of German Modernism*. New York: Columbia University Press, 1989.
- Jauss, Hans Robert. »Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno.« *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*. Ur. Reinhart Herzog in Reinhart Kosellek. München: Wilhelm Fink, 1987. 243–268.
- . »Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität.« *Aspekte der Modernität*. Ur. Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965. 150–197.
- Kanzog, Klaus, Werner Kohlschmidt in Wolfgang Mohr, ur. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* II. Berlin: Walter de Gruyter, 1960.
- Koren, Evald. »Vprašanja ob periodizaciji slovenskega in evropskega naturalizma.« *Primerjalna književnost* 2.1 (1979): 29–40.
- Kos, Janko. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.

- Kuna, Franz. »Vienna and Prague 1890–1928.« *Modernism 1890-1930*. Ur. Malcolm Bradbury in James McFarlane. Harmondsworth: Penguin Books, 1976. 120–133.
- Lakowski, Rafael, Julian Krzyżanowski in Czesław Hernas, ur. *Literatura Polska I–II*. Varšava, 1984.
- Lange, Victor. »German Literature.« *Columbia Dictionary of Modern European Literature*. Ur. Horatio Smith. New York in London: Columbia University Press, 1969. 308–318.
- Le Ridder, Jacques. *Modernity and Crises of Identity. Culture and Society in Fin-de-Siècle Vienna*. Prevod Rosemary Morris. Cambridge: Polity Press, 1993. (Jacques Le Ridder. *Modernité viennoise et crises de l'identité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.)
- Literatura Polska I–II*. Ur. Rafael Lakowski, Julian Krzyżanowski in Czesław Hernas. Warszawa, 1984.
- Lodge, David. »Modernism, Antimodernism and Postmodernism.« *Working with Structuralism*. London, 1981. 3–16.
- Lublinski, Samuel. *Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition* (Dresden: C. Reissner 1909). Ponatis *Der Ausgang der Moderne*. Ur. Johannes J. Braakenburg in Gotthart Wunberg. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1976. (Deutsche Texte 41).
- . *Die Bilanz der Moderne*. Berlin: S. Cronbach, 1904. Ponatis *Die Bilanz der Moderne*. Ur. Gotthart Wunberg. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1974. (Deutsche Texte 29).
- Martini, Fritz. *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: A. Kröner, 1957.
- . »Modern, Die Moderne.« *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* II. Ur. Klaus Kanzog, Werner Kohlschmidt in Wolfgang Mohr. Berlin: Walter de Gruyter, 1960. 391–415.
- Matajc, Vanesa. »Literarnozgodovinski pojmovnik za literaturo moderne: revizija in nekaj predlogov.« *Primerjalna književnost* 27.2 (2004): 61–86.
- McFarlane, James. »Berlin and the Rise of Modernism 1886–1896.« *Modernism 1890-1930*. Ur. Malcolm Bradbury in James McFarlane. Harmondsworth: Penguin Books, 1976. 105–119.
- Migner, Karl. *Theorie des modernen Romans*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1970.
- Ocvirk, Anton. »Slovenska moderna in evropski simbolizem.« *Naša sodobnost* 3.3 (1955): 193–214.
- Paternu, Boris. »Kosmačevo pripovedništvo med arhaiko in modernizmom.« *Slavistična revija* 33.1 (1985): 1–16.
- . »Uvodna faza slovenskega pesniškega modernizma. Ob Otonu Župančiču.« *Razprave XI*. Ljubljana: SAZU, Razred za filološke in literarne vede, 1987. 53–59.
- Pirjevec, Dušan. *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964.
- . »O liriki slovenske moderne.« *Naša sodobnost* 3.3 (1955): 238–264.
- Poggioli, Renato. *Teoria dell'Arte d'Avanguardia*. Bologna: Società editrice il Mulino, 1962.
- . *Teorija moderne umetnosti*. Beograd: Nolit, 1975.
- Root, Winthrop H. »German Naturalism.« *Columbia Dictionary of Modern European Literature*. Ur. Horatio Smith. New York in London: Columbia University Press, 1969. 318–320.
- Schramke, Jürgen. *Zur Theorie des modernen Romans*. München 1974.
- Schulte-Sasse, Jochen. »Foreword: Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde.« *Theory of the Avant-Garde*. Peter Bürger. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- . »Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism: Framing the Issue.« *Cultural Critique* 2.5 (1986–87): 5–22.
- Sheppard, Richard. »Expressionism and Vorticism: An Analytical Comparison.« *Facets of European Modernism*. Ur. Janet Garton. Norwich: University of East Anglia, 1985. 149–174.

- — —. »The Problematics of European Modernism.« *Theorising Modernism*. Ur. Steve Giles. London in New York: Routledge, 1993. 1–51.
- Smith, Horatio, ur. *Columbia Dictionary of Modern European Literature*. New York in London: Columbia University Press, 1969.
- Stantchéva, Roumiana L., ur. *Traditionnel, identité, modernité dans les cultures du Sud-Est Européen: la littérature, les arts et la vie intellectuelle au XXe siècle*. Sofia: Édition de l'Institut d'Études Balkaniques; Arras: Artois Presses Universitaires, 2006.
- Steffen, Hans (ur). *Aspekte der Modernität*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965.
- Steiner, George. »From the Vienna Woods.« *New Yorker* (23 July 1973): 73–77.
- Škulj, Jola. »Modernizem in modernost.« *Primerjalna književnost* 18.2 (1995): 17–30.
- — —. »Modernizem in njegove poteze v lirski, narativni in dramski formi.« *Primerjalna književnost* 21.2 (1998): 45–74.
- — —. »Paul de Man in pojem modernizem: koncepcija odprtosti, ki je hkrati celovitost.« *Primerjalna književnost* 14.2 (1991): 41–49.
- Trilling, Lionell. »On the Modern Element in Modern Literature.« *Beyond Culture: Essays in Literature and Culture*. New York: The Viking Press, 1968.
- Vlašín, Štěpán, ur. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977.
- von Wilpert, Gero. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1989.
- Wolff, Eugen. »Die jüngste deutsche Literaturströmungen und das Prinzip der Moderne [1988].« *Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Ur. Gotthart Wundberg. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. 3–42.
- Wundberg, Gotthart, ur. *Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971.
- Wundberg, Gotthart in Stephan Dietrich, ur. *Die literarische Moderne: Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende*. 2., verbesserte und kommentierte Auflage. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag, 1998.

## The Modern (Die Moderne) and Modernism

Keywords: literary history / terminology / die Moderne / modernism / modernity / aesthetic modernity (Baudelaire) / bourgeois modernity (Calinescu)

The article considers the issues of *die Moderne* in Berlin and Vienna cultural breakthrough in the last two decades of the 19<sup>th</sup> century and puts forward the key arguments that *die Moderne* and modernism are different events inscribing in themselves quite dissimilar sense of modernity. Since in a number of critical historical approaches (Bradbury and McFarlane, Le Ridder and largely by literary critics from Middle and South-East Europe) the ideas of the moderns and modernists are still discussed without necessary precision, often also as interchangeable labels, the paper aims to identify the intricate and hybrid aspects of their modernity and the basic differences in their distinct understanding of truth and the real. The paper presents one of the three conceptual delineations (modernity and mod-

ernism, *die Moderne* and modernism, modernism and the avant-gardes) essential to a proper comprehension of the period code of modernism. Referring to the outcomes of her previous research delineating the issues of modernity and modernism and of her former discussions of modernist features in views of Husserl's comments on crisis of consciousness, the author examines the event of *die Moderne* in Berlin and Vienna cultural situation as well as the documents, such as the literary *credo* proposed in Woolf's programmatic lecture and in the published version of his ten theses. Scanning and assessing it, the end result manifests how the scheme of Berlin and Vienna moderns still retains the bourgeois sense of modernity, inscribing in itself the idea of progress as a social and political project, and how thus their breakthrough in literature does not yet realize the move into the Baudelairean aesthetic understanding of modernity.

Junij 2009

# Srednja Evropa v literarnovedni razpravi

Miloš Zelenka

Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.  
zelenka@pf.jcu.cz

*Razprava, ki govori o Srednji Evropi kot predmetu literarnih in kulturoloških interpretacij, pokaže, da so za to kulturno in geografsko področje značilni nestalna središča in obrobja, ki se menjujejo, mešanje narodnosti, kultur in verovanj. Poseben način komunikacije je v Srednji Evropi privedel do netradicionalnih izmenjav literarnih vrednot, pa tudi do bojev in konfliktov med umetniškimi tradicijami in poetikami.*

Ključne besede: primerjalna literarna veda / Srednja Evropa / srednjeevropska književnost / multietničnost / multikulturnost

V zadnjih dvajsetih letih je tema »Srednje Evrope« postala predmet živahnih interpretacij, ki potekajo predvsem na ravni intelektualnega diskurza, ki je nostalgичno obujal multikulturno optiko habsburške monarhije ob koncu 19. stoletja.

Zahtevnost terminologije in semantike v povezavi s študijami Srednje Evrope si je priborila veliko bibliografskih enot, nepregledno množico študij in tekstov, med katerimi se je težko orientirati oziroma iskati interdisciplinarne povezave. Srednja Evropa se je realno spreminjala v času in prostoru, horizontalno in vertikalno. Svoje pojmovanje bodo politiki, ekonomisti, geografi, zgodovinarji ali umetnostni zgodovinarji različno definirali in branili; filologi in muzikologi ali arhitekti se bodo težko strinjali glede vprašanja, katere so splošno veljavne značilnosti ideologemov srednjeevropeljstva, kje se začenjajo in končujejo njihove meje in ali je problem sploh smiselno tako zastaviti v znanstvenem diskurzu. Slovenski literarni teoretik Janko Kos govori o bistvenih razlikah med literarnozgodovinskim, kulturnozgodovinskim in političnim pojmovanjem, ki se praviloma ne ujema z zemljepisnimi mejami srednje Evrope. (Kos 11–26) Kljub tem omejitvam fenomen Srednje Evrope, ki se večinoma manifestira ideološko in politično ter obenem to mejo pogosto presega v smeri kulture, umetnosti, pa tudi sociologije, filozofije, semiotike in sorodnih ved, ostaja vznemirljiv intelektualni konstrukt, ki pripoveduje o izvoru naše identitete in o koreninah evropske civilizacije.

107

Primerjalna književnost (Ljubljana) 32.1 (2009)

Za Srednjo Evropo kot kulturni in geografski prostor oziroma križišče med Zahodom in Vzhodom je bil vedno značilen spremenljiv položaj nestabilnih središč in obrobij, specifično prepletanje etnosov, kultur in verstev. Teritorialni princip medsebojnega »dotikanja« je privedel v intenzivnejši način komunikacije in izmenjave literarnih vrednot, v globlje razumevanje, pa tudi v njihova navzkrižja in konflikte umetniških tradicij in poetik, norm in konvencij. (Zelenka, »K fenomenu«) Metonimična motivacija te komunikacije, ki izhaja bolj iz sosedskih stikov kot iz genetske sorodnosti jezikov, lahko priključne ne samo proces interkulturalnosti (Miner), ki izhaja iz odprtega horizonta recepcijskega pričakovanja (Jauss), ampak tudi željo postulariti in kodificirati mit literarne enote različnih celot in sistemov, najpogosteje Zahodne Evrope in njenega grško-latinskega civilizacijskega izvora. Hegemonistični in univerzalistični značaj te paradigme, ki se opira na predstavo »velikih«, »razvitih«, »vplivnih« narodnih literatur, so utrjevali zgodovinske modeli zadnjih dveh stoletij, ki so s svojo »etnocentrično ideologijo« sugerirali mit zahodnoevropske literarne enote in njene skupne osnove, pri čemer pa niso upoštevali vrednostne »drugačnosti« t. i. obrobnih literatur in njihovih drugačnih korenin. (Sinopoli)

Oblikovanje Srednje Evrope z njeno multietničnostjo, težavnostjo in prepletanjem državnopravno-administrativnih, konfesionalnih in kulturnih vidikov, z docela prirojeno, zgodovinsko nastalo strukturno heterogenostjo, se je genetsko sicer razvijalo iz pojmovanja narodne literature in nacionalnih filologij, a je bilo obenem logično usmerjeno k svoji nadnarodni »srednjeevropskosti«, k oblikovanju regionalne identitete, ki presega meje domovine oziroma konkretne države. Srednja Evropa *de facto* v malem prikazuje spor med dvema koncepcijama Evrope: Evrope nacionalnih držav in Evrope regij. Zato interkulturalna primerjalna književnost raziskuje in primerja literarno tvorbo geografskih regij, ki jih obenem razumemo kot literarne ali kulturne areale in ki se ne vežejo na jezikovno-etnične prepreke in politične meje posameznih držav. Podobno slovaški literarni teoretik Dionýz Ďurišín, ki spreminja tloris tradicionalne primerjalne književnosti, uporablja geografijo in geopolitiko za globlje spoznanje evropskega medliterarnega procesa, torej tudi srednjeevropskega literarnega areala. Preko analize ključnih kategorij medliterarne skupnosti (posebne in standardne) in medliterarnega centrizma prihaja do formulacije zakonitosti teorije medliterarnosti, pa tudi do razumevanja pojma svetovna (univerzalna) literatura. (Ďurišín, *Čo: Medžiliterárny*)

Refleksije o Srednji Evropi v podobi pretoka idej so pretežno intelektualni konstrukti, ki izražajo politične interese elit in oblastnih struktur, pogosto pa so kot fikcije in moderni miti podvržene manipulacijam z določenim namenom. Literatura oz. leposlovna besedila z umetniškimi

aspiracijami (ambicijami), kot opozarja poljski slavist Adam F. Kola, v tem diskurzu vendarle zavzemajo prevladujoč položaj zaradi svoje recepcijske učinkovitosti: če je kategorija Evrope ob predpostavki, da lahko Srednjo Evropo razumemo kot njeno naravno geopolitično središče in »srce« tega kompleksnega organizma, navidezna pretveza za diagnosticiranje današnje evropske kulture, literatura tu izstopa kot njen »naravni metajezik«. Terminološko zmedo pri označevanju in razmejitvi Srednje Evrope je mogoče najti tudi med posameznimi srednjeevropskimi državami, ne pa tudi v zahodnem, predvsem anglosaškem zgodovinopisju, ki je srednjeevropski prostor navadno povezovalo z Vzhodno Evropo. V češkem kontekstu so se razprave o srednjeevropeljstvu odvijale na osnovi habsburškega mita, izhajale so iz razmišljanja o smislu češke zgodovine, iz refleksij o politični in kulturni usmeritvi malega naroda, ki je postavljen na sredino med dvema močnima državama (npr. F. Palacký), pri čemer se je poudarjalo, da je češka mitska »sredina« obenem kulturno dosti bolj povezana z zahodnoevropskim kulturnim krogom kot z vzhodno, rusko-bizantinsko sfero. Prav s Palackim pa se ni strinjal slovaški narodni buditelj L. Štúr, ki je v svojem v nemščini napisanem delu *Das Slawenthum und die Welt der Zukunft* (1851) prišel do radikalno zaostrenega mnenja: če želijo srednjeevropski slovanski narodi ostati svobodni, se morajo bolj navezati na slovanski Vzhod in ustvariti monarhistično unijo s carsko Rusijo, po veroizpovedi poenoteno s pravoslavno cerkvijo. Štúrov poskus zgodovinsko-filozofske obravnave mesta Slovakov in Slovanov v zgodovini, ki je bil politični manifest in simbolni poziv za prihodnost, je osnoval tradicijo, ki je sicer ležala pri izviru moderne slovaške identitete (Bombík, Žilka), obenem pa je zanimala razumevanje Srednje Evrope kot križišča različnih idejnih vplivov in tokov ter nekoliko enostransko zasukala slovaško vrednostno usmeritev od »materialističnega« Zahoda proti »duhovnozgodovinskemu« Vzhodu.

Na Poljskem se je Srednja Evropa zaradi drugačnega kulturnega in zgodovinskega razvoja pojmovno zlivala z drugimi termini, na primer Srednjevzhodna oziroma Vzhodna Evropa (O. Halecki, P. Wandycz in drugi), Evrazija, Medmorje (območje med Baltikom in Jadranom), kar je izhajalo iz neposrednega zemljepisnega sosedstva z Rusijo oziroma Ukrajino in iz obstoja Rzeczpospolite. (Halecki) V poljskem okolju so bile namreč koncepcije Srednje Evrope modificirana ideja srednjeveške poljske države, v kateri poleg prevladujočih Poljakov živijo še Ukrajinci, Belorusi in Litvanci, in sicer v mirnem sožitju in simbolični zaščiti pred Rusijo, ki so jo razumeli kot del »barbarske« Azije. Pri tem se je kazalo tudi žalovanje za mitsko sarmatsko Poljsko in vpliv krščanskega katolicizma: mesijanska prepričanost o izvoljenosti poljskega naroda, ki je od Boga prejel nalogo, da pred zaostalim Vzhodom varuje civilizacijske vrednote

krščanskega Zahoda. Odtod izhaja motiv mej in »krščanskega zidu« (*antemurale christianis*), ki je močno eksponiran npr. v poljski baročni literaturi. Še H. Sienkiewicz je ob koncu 19. stoletja populariziral federativno ureditev srednjevzhodnih držav (Poljska, Ukrajina, Belorusija in Litva) pod poljskim vodstvom. Poljski zgodovinarji kot S. Wandycz ali J. Kloczowski z različno intenziteto operirajo s pojmom Srednjevzhodne Evrope, pod katerim si predstavljajo področje med Jadranom in Baltikom, ki je že v 10.–11. stoletju spadalo v območje krščanske zahodne (latinske) civilizacije, ta prostor pa se pokriva s češkim, poljskim, pa tudi ogrskim kraljestvom; ta so se konsolidirala do konca 20. stoletja, nato pa postala dominantno območje v srednjeveški srednji Evropi. Srednjevzhodna Evropa v poljski tradiciji tako označuje geopolitični prostor med Nemčijo in Rusijo, ki je kulturno del Zahodne Evrope in drugačna od vrednot evrazijske Rusije, torej spada v srednjeevropski prostor, vendar je bolj pomaknjena proti Vzhodu. Poljski literarni teoretik E. Czapplejewicz v zvezi s poljskim dožemanjem Srednje Evrope spomni na mit Kresov, specifičnega območja ob poljsko-ukrajinski meji. Czapplejewicz predstavlja multikulturalizem, multietnično naravo in versko toleranco tega območja, ki sinekdohično zastopa Srednjo Evropo v malem, po drugi strani pa Kresy simbolično zastopajo poljsko-ukrajinsko zgodovino, ki je bila pogosto polna vojaških konfliktov, socialnega in verskega pritiska, realiziranega z obeh strani. (Czapplejewicz, »Kresy«, *Kresy*)

Na Madžarskem oz. v zgodovinski Dolnji Ogrski je ideja Srednje Evrope ohranjala trajno priljubljenost in je bila v umetniški in strokovni literaturi pogosto izražena: jezikovno izoliran položaj ugrofinske madžarščine med slovansko-germanskim etnikumom je privedel do intenzivnega študija kulturne izločenosti in zato tudi do »posredniške misije« v srednjeevropskem prostoru, tu je delovala predvsem ideja Velike Ogrske, ki obsega tudi Slovaško, ki naj bi služila kot primer sožitja različnih narodov v okviru ogrske države z mejami iz obdobja do leta 1918. Če v madžarskem leposlovju najdemo idealizirano podobo habsburške monarhije predvsem po avstro-ogrski poravnavi leta 1867 in trdno prepričanje, da leto 1918 in poznejši versajski sistem pomeni tragedijo za nadaljnji razvoj Srednje Evrope – ta kliše je v manjši meri preživel do danes –, v literarnovednem diskurzu Madžarom že v medvojnem obdobju pripada simpatično prvenstvo: madžarski komparativisti so v primerjalno literarno vedo vnesli Srednjo Evropo kot znanstveni problem. (Vajda) Na budimpeštanskem mednarodnem literarnozgodovinskem kongresu 1931, katerega glavna tema so postale metode literarne zgodovine in možnosti njihovih interpretacij, je nastopil madžarski romanist Sándor Eckhardt z referatom »Metode in problemi primerjalne književnosti v Srednji Evropi«. Eckhardt

je v duhu vantieghemovskega razlikovanja »littérature comparée« in »littérature générale« (na kongresu je Paul Van Tieghem govoril o trku in komplementarnosti »zgodovinskih« in »estetskih« metod) razumel raziskovanje srednjeevropske književnosti kot primerjalno temo internacionalne literarne teorije, kot logični izraz splošne književnosti, ki označuje analogne razvojne tendence v konkretnem sociokulturnem prostoru ne glede na to, ali se te tendence kažejo preko »vplivov« ali »podobnosti«. Eckhardt je obenem poskusil zamejiti madžarski kulturni prispevek za srednjeevropsko duhovno atmosfero: mestoma poenostavljeno jo je našel v posredniški in izvozni vlogi, v enosmerno realiziranih vplivih, s katerimi je madžarska književnost v habsburški monarhiji delovala na svoje »zaostale« sosede, z izjemo dominantne Avstrije. Srednja Evropa se je tako po Eckhardtovem razumevanju razmejevala na »literarne cone« in vrednostne sfere umetniških vplivov in izposoj, ki so »kot žarki«, kot je to ustrezalo terminologiji vantieghemovske »littérature comparée« pri iskanju binarnih povezav med dvema pojavoma, izhajali predvsem iz dveh središčnih točk: z Dunaja in iz Budimpešte.

Na Eckhardta se je pozneje navezala iniciativna madžarska primerjalna literarna veda, ki je zaradi jezikovne in etnične izjemnosti vedno poskušala sistematično pokazati na srednjeevropske povezave, ki obstajajo ne glede na rasne in geopolitične determinante v konkretnih literarnih oblikah in strukturah (L. Sziklay, G. Hegedüs, G. Kemény, J. Hankiss in drugi). (Vajda) Madžarski publicist židovskega izvora Paul Lendvai metaforično primerja domači etnikum z »najbolj osamljenim narodom« Evrope in njegovo zgodovino označuje z nazivom »tisoč let zmagoslavja v porazih«. Lendvai s tem ne misli samo na izločenost ugrofinske madžarščine, ampak tudi na poseben način, s katerim je ta narod zmogel sprejeti zgodovinske katastrofe in neprijaznost usode.

Za enega od uspešnih poskusov obravnave srednjeevropskega literarnega prostora imamo lahko trizvezkovni projekt urednikov Marcela Cornise-Popa in Johna Neubauerja *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, ki je nastal na pobudo AILC/ICLA. V osnovi gre za primerjalno zgodovino literatur, pisanih v evropskih jezikih. Kompozicijsko je projekt, ki je osnovan na kritiki tradicionalnih pristopov, tj. na kritiki evropocentrizma in univerzalizma, sestavljen iz uvodnih, preglednih besedil in konkretnih interpretacij izbranih del iz posameznih nacionalnih literatur, pri čemer so metodološke teze zarisane v prvih treh poglavjih. (Valdés, »Preface«) Iz zmede terminološkega kaosa in političnih konotacij, povezanih s pojmi Mitteleuropa (F. Naumann), Srednja Evropa, Vzhodna Evropa in Balkan, so uredniki izbrali nov nevtralni pojem Vzhodna Srednja

Evropa, ki se približuje širšemu razumevanju klasične srednje Evrope in ki obsega prostor od Balkana do Sredozemlja oziroma prostor od Češke do Moldavije. Primerjalni koncept, ki so ga navdihovali francoska šola Annales, M. Foucault, hermenevtika, predvsem pa poststrukturalistično razumevanje zgodovine kot plastične naracije in večplastnega besedila v smislu »živega«, »sinergičnega« organizma, se je odpovedal razlagalnemu postopku, uporabljenim kriterijem in periodizaciji, ki se odvija z linearno-teološke perspektive in časovne navezanosti zgodovinske kontinuitete. Nasprotno pa krmari med formalizmom in kontekstualizacijo kot dvema skrajnostma (Virk), prosto prehaja od socialno-politične zgodovine k literarni topografiji in geografiji, h ključnim literarnozgodovinskim pojmom, kot so žanri, literarne vrste, gibanja, smeri, obdobja, šole, institucije ipd. Srednjevzhodnoevropski kontekst se včasih razume kot specifično postkolonialen. Tötösy de Zepetnek temu območju priznava status kolonializma v letih 1945–1989, vendar govori bolj o drugotni kolonializaciji z uporabo ideoloških, socialnopolitičnih oziroma kulturnih sredstev. Domnevno v Srednji in Vzhodni Evropi kolonialni vpliv Zahoda (predvsem Francije in Anglije) vstopa v bitko z zamirajočo množično kulturo, uvoženo iz Amerike. Ne gre samo za 20. stoletje – posredniška vloga kulturne vrednosti je po Tötösyu de Zepetneku imela »samoreferenčni« značaj, bila je posrednik nacionalne identitete in suverenosti, poleg tega je bil trud za oponašanje zahodne kulture razumljen kot integracija, kot vračanje k zgodovinskim koreninam.

Tipološka metoda zgodovinsko-geografskega modeliranja potiska v ozadje poudarek na avtorjih, njihovih življenjepisih in analizah del, uredniki bolj kot razgibano sintezo in celostno sliko sestavljajo iz najrazličnejših zornih kotov in fragmentarnih izjav parcialni in pluralistični diskurz »mikrozgodovine«, ki ima – metaforično rečeno – podobo nekakšnega literarnega pregleda zadnjih dveh stoletij. Iz tega izhaja predvsem zanimanje za medkulturni dialog posameznih literatur, ki bi prek teorije regionalizma razvijal vrednostno nasprotje središča in obrobja. Pozornost se zato usmerja na pogost fenomen emigracije, cenzure, zatirane literature, na kategorijo dvoliterarnosti in dvojezičnosti, na avtorsko večjezičnost, na manjšinske literature oziroma na način »sožitja« in obstoja različnih nacionalnih literatur v eni državi. Pri tej nameri je mogoče opazovati pobude bahtinovskega kulturološkega dialogizma in nekaterih postkolonialnih koncepcij sodobne primerjalne književnosti (Bhabha). Uredniki pravilno kažejo na slovansko-neslovanski značaj Srednje Evrope, na konfliktnost ideologij, lokalno in etnično-jezikovno razdrobljenost tega območja ter na kulturne nacionalizme, ki so povzročili, da kulturna enota Srednje Evrope ni izhajala iz medsebojne komunikacije, temveč iz analognega stališča do

zahodnih središč, kot je bil na primer Pariz. Prednost sociološko-kulturološkega pristopa v splošnem pomeni tudi semantični premik od »čiste« literature k »literarni kulturi« kot kompleksnemu polisistemu literarne komunikacije, vključno z institucijami, ki pri tej komunikaciji sodelujejo. Literarno kulturo kot spomin *sui generis* tako predstavljajo kulturni modeli v medsebojnih besedilnih in zunajbesedilnih odnosih. Kljub nespornemu prispevku, ki ponuja paradoksnu doživetje različnosti v kulturni enoti, ostajajo problematični aplikacijski odlomki, tj. posamezne interpretacije del nacionalne literature, ki se oddaljujejo od metodološkega okvira urednikov. V češki literaturi gre npr. za esejistično razlago Haškovega *Švejka* oziroma interpretacijo Hrabalove povesti *Jarmilka*, ki drsita v površinsko esejistiko in ponavljata tradicionalne pristope, ne da bi »strukturno« poskusili vložiti artefakt v srednjeevropske povezave. (Ambros, Mercks)

Pri običajnem publicističnem in politološkem diskurzu lahko modelno z zavestno poenostavitvijo razlikujemo dve konceptiji Srednje Evrope: minimalistično in maksimalistično. (Kontler 10–11) Minimalistična konceptija ta prostor razume kot poslednji »otok« Zahoda glede na skupne zgodovinske strukture in kulturne vrednote; srednjeevropeljstvo tu postaja elitno civilizacijsko stališče, ki z zahodnoevropsko optiko gleda na razvojno »zaostali« Balkan in Rusijo, tj. na južne in vzhodne dele Evrope. (Dorovský) Minimalistična konceptija obravnava binarne opozicije, kot o njih govori francoski dekonstrukcijski filozof Jacques Derrida (mi : oni, naše : tuje, civilizacija : barbari), z mitom središča in obrobja, mej in konca Evrope, kar prispeva k dihotomičnemu (dualističnemu) razumevanju Srednje Evrope. Tako jo razume tudi Milan Kundera, ki je sredi 80. let ta prostor definirjal kot specifično regijo malih narodov med Nemčijo in Rusijo, ki kulturno spada na Zahod, politično (od leta 1945) pa se uvršča na Vzhod. Maksimalistična konceptija dojema Srednjo Evropo predvsem aksiološko, geografski konstrukti so tukaj stranski učinek in sam obstoj sredine Evrope je tako vprašljiv kot nekoč načrtna členitev Evrope na posamezne dele. Evropa, torej tudi njen osrednji del, se profilira kot zbirka zgodovinsko nastalih idej, večinoma povezanih s tradicijo latinskega krščanstva, te ideje pa določajo odnos stare celine kot celote do sosednih celin.

Če se vrnemo k minimalističnemu razumevanju, korenine tega pogleda segajo globoko v srednji vek, ko je Srednja Evropa sovpadala s podonavsko monarhijo, ki se je dokončno izoblikovala v 17. stoletju kot obrambna zveza narodov proti turški nevarnosti (npr. zmaga nad Turki 1683 pri Dunaju); podobno naj bi habsburška monarhija v 19. stoletju preprečevala rusko ekspanzijo na Zahod. Odtod je izviral bojazen pred razpadom Avstro-Ogrske kot stabilizacijskega faktorja za srednjeevropsko ravnovesje (Palacký). Teoretično je to konceptijo izrazil pruski militarist Friedrich

Naumann med prvo svetovno vojno kot del nemške vojne propagande, ki se je borila za nastanek srednjeevropske monarhije pod nemško oblastjo. Še ob koncu 20. stoletja je francoski zgodovinar in publicist madžarskega izvora François Fejtő izrazil žalost nad dejstvom, da je razbitje Avstro-Ogrske pomenilo katastrofo za politično zgodovino Srednje Evrope in da posledice »nosimo še danes«. (6) Za Fejtőja je Srednja Evropa »simbol izgubljene priložnosti« (250) predvsem zato, ker je leta 1918 dala prednost nacionalistom, ne pa federalističnemu modelu reševanja medsebojnih političnih odnosov. Čeprav francoski zgodovinar povsem pozablja na naravno pravico do samoodločbe malih slovanskih narodov kot logičen izraz dolgotrajnih zgodovinskih, državotvorno-emancipacijskih procesov v tem prostoru, je relativno natančno razumel več stoletij nastajajoč in v sedanjosti še živ občutek srednjeevropske zavesti, nastale na ozemlju habsburške monarhije, nekakšne Srednje Evrope v malem, ki je predstavljala ekonomsko in administrativno enotno ozemlje z močno urbanizacijo in predvsem resničnim križiščem narodov s pestro kulturo. Avstro-Ogrska je tako utelešala sociokulturni prostor z močno nadnarodno solidarnostjo (pa tudi s sovraštvom), kjer se je oblikoval tip človeka *homo habsburgiensis*, čigar »senzibilnost in mentaliteta sta bili drugačni kot pri velikih narodih Zahoda in Vzhoda: Francozih, Nemcih, Angležih in Rusih«. (n. m.)

Pogosto se razmišljanja o Srednji Evropi v geografski simboliki povezujejo z Donavo kot ločevalnim in povezovalnim elementom. Npr. italijanski germanist Claudio Magris motiv srednjeevropeljstva vidi v odnosu do raziskovanja habsburškega mita, do sakralizacije Donave, ki presega meje Srednje Evrope in jo povezuje z Balkanom in sredozemskim območjem: »Donava, to je nemško-madžarsko-slovansko-romansko-židovska Srednja Evropa, ki stoji v ostrem nasprotju do germanskega Reicha, to je 'hinter-nacionalna' ekumena, to je svet 'za narode'.« (Magris 24–25) Donava kot sveta slovanska reka v vsej svoji dolžini je meja med Evropo in Balkanom. Medtem ko germanski Ren varuje etnično čistost nemštva (spomnimo se na težko mistiko Wagnerjevih oper), Donava pomeni komunikacijo in dialog, z njeno pomočjo so Nemci in Avstrijci v stiku z zahodnimi Slovani, pa tudi z Madžari in južnimi Slovani, in tudi z muslimani in pravoslavno kulturo. Čeprav motiv Donave v povezavi s habsburškim mitom izraža določeno nostalgijo po večnacionalnem kraljestvu in višji srednjeevropski identiteti, obstajajo različni pogledi na vprašanje, do kakšne mere je bila srednjeevropskost reflektirana v samem središču monarhije, v Avstriji. Medtem ko Magris ostaja skeptičen – srednjeevropskosti nima za »pravo konstanto avstrijske zgodovine« (29) –, ruski germanist D. Zatonski govori o donavskem kulturnopolitičnem arealu, v katerem je dominantna Avstrija igrala vlogo mostu, tj. posredniškega člana med nem-

škim Zahodom in slovanskim Vzhodom, oziroma je zasedala položaj varuha zahodnoevropskega prostora; na tem mestu zadošča prosta parafraza pogosto citirane ironične izjave avstrijskega kanclerja Metternicha, da se meja Evrope (razumimo »civilizirane«) končuje pri vratih Dunaja. Kot prikazuje ruska slavistka S. Šerlaimova, ta teorija prezre pomen neposrednih stikov zahodnih slovanskih literatur, ki so v okviru habsburške monarhije ustvarile posebno medliterarno skupnost s kompleksnim konglomeratom notranjih in zunanjih odnosov. Čeprav so avstrijske realije v splošnem pogosto pronicale v tematiko slovanskih, pa tudi madžarskih in romunskih pisateljev, pogosto je šlo za zunanji okvir, je bila odločilna izbira jezika kot določujočega razlikovalnega koda, in tega so slovanski pisatelji od časa narodnega prebujenja večinoma izbirali glede na svoj etnični izvor. Inspirativno znanje lahko črpamo iz jezikoslovnega področja, iz teorije medjezikovnih stikov, oziroma arealov, osnovanih na analizi geografskih vezav tipoloških lastnosti jezikov (tudi strukturno različnih), ki soobstajajo v bližnjem sosedstvu. Mnogi vplivi in stiki obojestransko plemenitijo jezike, obenem pa ohranjajo avtohtonost zgodovinskega razvoja. Moderno jezikoslovje govori npr. o srednjeevropskem jezikovnem arealu, oziroma o širšem donavskem arealu, kjer so se stikali in delovali drug na drugega indoevropski jeziki dveh različnih skupin, germanski in slovanski, z ugrofinsko madžarščino, in opozarja na vzporedne procese, na konvergentne tendence na fonološki in fonetični, pa tudi na morfološki in predvsem leksikalni ravni. (Newerkla)

Če so »minimalistične« konceptije, ki so izhajale iz popravljenega habsburškega ali nemškega modela, izhajale iz omejitve zemljepisnega središča in relativno natančne razmejitve mej in lastnega ozemlja srednje Evrope, je »maksimalistično« razumevanje, ki se je izogibalo določitvi zemljepisnega središča Evrope, Srednjo Evropo istovetilo s samo Evropo: Evropo lahko razumemo ne samo v ožjem, zemljepisnem, ampak tudi v širšem, aksiološkem pomenu: Evropa izstopa ne le kot ozemlje, celina od Atlantika, Severnega morja do Urala in Sredozemlja, ampak predvsem kot »zgodovinsko nastala ideja, /.../ definirana na podlagi vrednot v odnosu do drugih celin« (Čapek 64), tj. kot zavestna prigrasitev k enotnosti v raznovrstnosti, k multicivilizacijski in multikulturni optiki pogleda na svet. Tukaj je najbrž treba iskati odgovor na vprašanje, ali npr. srbska, ukrajinska ali celo romunska literatura s svojimi značilnostmi še spadajo k literaturam srednjeevropskih narodov. Srednjeevropski literarni prostor tako tvori integriran slovanski, germanski (nemški, eventuelno avstrijski), deloma pa tudi romanski (severna Italija, Romunija), ugrofinski (Madžarska) in židovski kompleks, nekje povezan z nemško jezikovno kulturo, drugje z drugo, pogosto tudi slovansko (češke dežele, Poljska, Ukrajina), ki navzven nastopa kot

samostojen, enkratni fenomen, po drugi strani pa se deli na svoje komponente, ki jih glede na njihove lastnosti različno definiramo. To velja tudi med Slovani: z definicijo v primerjavi z Germani se v osnovi razlikujejo Čehi, Poljaki in Slovenci, v primerjavi z Madžari Slovaki, Hrvati in na tem področju živenci vzhodni Slovani, z definicijo v primerjavi z vsemi pa Židje.

Prav židovski element pogosto postaja nadomestni simbol Srednje Evrope, ki je domnevno povsod v Evropi, kjer živijo Židje (M. Kundera). Srbski pisatelj Danilo Kiš, ki se glede tega strinja s Kundero, gre še naprej: Židje so v Srednji Evropi vedno utelešali premik in spremembo, bili so vezni člen med malimi evropskimi narodi in so v največji meri prispevali k multikulturnemu značaju tega dela Evrope. Zgodovina Srednje Evrope se je domnevno končala s prisiljenim propadom in izselitvijo Židov, ker njihova tragična usoda zrcali psihično travmo srednjeevropskega intelektualca, ki je bil izkoreninjen iz svoje »rodne« zemlje. Še več, pisatelji židovskega izvora, ki so živeli v Srednji Evropi, npr. F. Kafka, B. Schulz, I. Bashevicz, E. Canetti, G. Konrad, S. Marai in drugi, so bili pogosto obravnavani kot »srednjeevropski« pisatelji. Srednja Evropa pa ni nujno samo židovska, pogosteje se jo povezuje s krščansko tradicijo. Npr. papež Janez Pavel II. je govoril o krščanstvu kot o povezovalni univerzalni vrednosti, ki mora imeti prednost pred gospodarsko-političnim združevanjem Evrope. Prav Srednja Evropa lahko po njegovem mišljenju postane primer medverskega in medkulturnega dialoga ne samo med vernimi, saj je tu »dvoje pljuč Evrope«, kajti tu se harmonično prepletata in medsebojno dopolnjujeta vzhodni (Ciril in Metod) in zahodni latinski obred. (Sowiński)

Srednjeevropski kompleks s svojim spremenljivim položajem nestabilnih središč in obrobja in specifičnim prepletanjem narodnosti, kultur in ver je paradoksalno »obsojen« na spoštovanje kulturne raznolikosti in različnosti, na trajno kritiko ozko etnocentričnega principa. Razmišljanj, ki povezujejo Srednjo Evropo s slovanstvom kot obveznim elementom, kot to oblikuje npr. poljski slavist J. Kornhauser, zato ni mogoče sprejeti brez pridržkov. Čeprav Slovani v Srednji Evropi tvorijo kvantitativno večino, je bila čistost etnične naselitve na tem področju že globoko v srednjem veku zamenjana z jezikovnim, kulturnim, pa tudi političnim prepletanjem t. i. malih narodov. (Hroch) Na srednjeevropskem centrizmu je namreč mogoče predstaviti mnogostopenjskost fenomenov centrizmov, njihov nasprotujoči si značaj. Srednjeevropski centrizem je definiran v razmerju do zahodnoevropskega oziroma nemškega, hkrati pa tudi do Juga in Vzhoda: obenem pa vse elemente obvezno vsebuje v sebi. Sam je torej sestavljen iz tega, kar sam kot celota zanika, proti čemur oblikuje svoja središča. Definiran je s strukturnim premikanjem poudarka na posamezne komponente celote: pri tem postavi v ospredje slovanski element proti vedno

močnejšemu pangermanizmu, obenem se sklicuje na svoje srednjeevropejstvo, nemštvo, praško nemštvo in židovstvo proti vedno močnejšemu pritisku slovanskega vzhoda, kaže se kot sicer tudi slovanski, vendar ne samo slovanski, in če je že tudi slovanski, to pomeni zahodnoslovanski z intenzivnejšo navezavo na zahodnoevropske literature, kot jo imata vzhodna in južnoslovanska književnost. Nenehno pomikanje in notranji premiki fenomena srednjeevropejstva so slabost evropskega centrizma, njegovo dezintegracijsko, šibko mesto. Labilnost, ki deluje razdiralno, je obenem njegova stabilnost: kar ni trdno in nedvoumno določeno, kar nima trdne teritorialne, etnične in ideološke podobe, kar je spremenljivo in nejasno, je tudi zelo težko povsem in brez sledu uničiti. Posamezne komponente srednjeevropskega centrizma si namreč ne nasprotujejo kot alternativne vzporednice: divergentno delujejo proti sebi, vendar ne morejo dokončno zadušiti druga druge. Angleški politolog in publicist T. G. Ash Srednjo Evropo povzdiguje kot specifičen mikrokozmos med seboj prepletenih jezikov in etnosov na majhnem prostoru, v katerem »ima vsaka nacionalna /.../ kultura svoje posebnosti in lepote« in kjer »tudi najmanjši jezik skriva majhno, stoletja zorečo razliko načina življenja in mišljenja«. (14)

Srednjeevropske regije oziroma cone so vedno nadnacionalni skupek, ne zgolj jezikovno-etnično omejena skupnost, odločilni so namreč kulturnozgodovinski odnosi, zasidrani v socialnopsihičnem in kolektivnem spominu. (Wollman 174) Kljub različnosti kultur in kulturnih tradicij so skupnosti, cone, lahko povezane z enim jezikom (npr. angleščina kot kolonialni jezik v anglofoni sferi), medtem ko lahko kulturo, diferencirano z različnimi jezikovnimi nanosi, poenoti ena državopolitična kultura, s katero se konkretni etnikumi lahko, ni pa nujno, identificirajo. Jezik, kot je znano, zato postaja bolj katalizator dezintegracijskih političnih in državnopravnih sprememb kot pa združitevni harmonizacijski dejavnik (npr. habsburška monarhija v Srednji Evropi). To velja tudi za majhno terminološko razliko med »Srednjo« in »Centralno« Evropo (Central Europe). Medtem ko prvi pojem, uporabljen v slovanskem kontekstu, odraža soudeležbo, ima simboličen značaj, ker je semantično nasičen z zgodovinskim spominom in obremenjen v kolektivni zavesti včasih tudi z negativnimi konotacijami, pa pojem »Centralne« Evrope, pogost npr. v anglosaškem okolju, predstavlja zgolj pogled priče »od zunaj«, ki je s svojo ikoničnostjo interpretacijsko nevtralen. (*Zentraleuropa*; Le Rider)

Literarna zgodovina včasih govori o t. i. srednjeevropskih pisateljih oziroma o avtorjih, ki so jezikovno in osebno povezani s tem prostorom in ki v svojih besedilih z izredno intenzivnostjo izražajo ideje srednjeevropejstva, tako da tematsko priključijo njegovo kulturno atmosfero. Kljub časovni in umetniški različnosti teh tvorcev je gotovo, da njihova dela

povezuje oziroma karakterizira način nastanka in lokalizacija: zadnje desetletje obstoja Avstro-Ogrske, tj. njen vzporedni kulturni razvoj, ki je preživel razpad monarhije 1918. in se je nepreklicno končal po letu 1930 v njenih najrazličnejših delih, kot so Praga, Krakov, Dunaj, Bratislava, Košice, Budimpešta, Zagreb, Ljubljana itn. (Měšťan) Čeprav so se srednjeevropske države v političnem življenju ostro narodnostno razlikovale in zavračale kakršne koli oblike skupnega življenja, na kulturni ravni prihaja do pomembne simbioze v vrsti izmov, umetniških gibanj in smeri, in to kljub dejstvu, da ta dela kritično zrcalijo razmerja v Avstro-Ogrski kot »ječi narodov«. S tem je povezano tudi vprašanje, ali obstaja tudi kakšen specifičen srednjeevropski slog. Ali lahko ideje Srednje Evrope zasledujemo na ravni žanrov, poetik in slogov, tj. v samih literarnih strukturah? Kot je prikazal obsežen genološki projekt *Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu* (2003–2006), gre najpogosteje za grotesko, ironijo, satiro ali pa se poudarja razvoj malih gledaliških oblik od začetka 20. stoletja v podobi novega tipa politično-satiričnega kabareta in sploh razmaha netradicionalnih oblik prej šibkejše popularne kulture. Npr. poljski in slovaški teoretiki (E. Kasperski, T. Žilka in dr.) pravilno domnevajo, da je tudi ob koncu 20. stoletja mogoče te oblike raziskovati predvsem v interpoetičnosti artefaktov kot določene nadčasovne kulturne modele in konstante. Ni naključje, da predmet resne raziskave postaja različica srednjeevropskega postmodernizma v groteskno in satirično naravnanih prozah sodobnih poljskih, ukrajinskih, čeških in slovaških pisateljev.

Fenomen t. i. Srednje Evrope gotovo tudi na prelomu 20. in 21. stoletja ostaja predmet stalnega metakritičnega diskurza, ki je večinoma klical po kulturnem ravnotežju med Zahodom in Vzhodom. Za prihodnost nam ostane samo upanje, da bodo razmišljanja o Srednji Evropi ostala realna varianta dialoške koeksistence, primer za tolerantno sožitje in spoštovanje pluralnosti v složnosti, predvsem pa kraj srečevanja in medsebojnega spoznavanja.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Prim. zb. *Litteraria humanitas XI. Crossroads of Cultures: Central Europe. Kreuzwege der Kulturen: Mitteleuropa. Křižovatky kultury: Střední Evropa. Křižovatky kultury: Srednjaja Evropa*, Brno, 2002. Zb. *Comparative Cultural Studies in Central Europe*, Brno, 2004. Zb. *Postmodernism in Literature and Culture of Central and Eastern Europe*, Katowice, 1996. Zb. *Zentraleuropa. Mitteleuropa. Gemeinsamkeiten und Trennlinien*, Wien, 1996. Zb. *Mitteleuropäische Mythen und Wirklichkeiten. Ausformungen-Bedeutungen – Standortbestimmungen*, Wien, 1996. Zb. *Centrisme interlittéraire des littératures de l'Europe Centrale*, Brno, 1999.

<sup>2</sup> A. F. Kola se tu sklicuje na referat poljske raziskovalke M. Dąbrowské-Partyka »Literatura jako metajęzyk kultury«, predstavljen na konferenci, organizirani ob petdeseti obletnici ustanovitve slavističnih študijev na poljski Akademiji znanosti 20. septembra. 2004.

<sup>3</sup> Sarmati so bili mitski predniki Poljakov, poljski plemiči so od njih izvajali svoj etnični izvor.

<sup>4</sup> Za ustanovitelja jezikovno-arealne tipologije se navadno navaja ruskega jezikoslovca N. S. Trubeckojja skupaj s češkim strukturalistom ruskega izvora R. O. Jakobsonom. Njun koncept je izhajal iz prepričanja, da jeziki v geografski bližini komunikacijsko vplivajo drug na drugega do te mere, da se lahko njihove strukturne lastnosti razvijajo skupno.

## LITERATURA

- Ambros, Veronika. »The Great War as a Monstrous Carnival: Jaroslav Hašek's *Švejk*.« *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. I. Ur. John Neubauer in Marcel Cornis-Pope. Amsterdam – Philadelphia, 2004. 228–236.
- Ash, Timothy Garton. »Milovat' nielen futbol či upršané dni. Príbeh utkaný zo šiestich nití: slobody, mieru, práva, prosperity, rôznosti a solidarity.« *Sme* 15.52 (3. 3. 2007): 14.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture. Nation and Narration*. London – New York: Routledge, 1994.
- Bombík, Svetoslav. »Das Slawenthum... ako Štúrovo odmietnutie Západu.« *Slovanstvo a svet budúcnosti*. Bratislava: Slovenský inštitút medzinárodných štúdií, 1993. 7–22.
- Czaplejewicz, Eugeniusz. »Kresy i Europa.« *Przegląd Humanistyczny* 36.3 (1992): 41–50.
- Czaplejewicz, Eugeniusz in E. Kasperski (ur.). *Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestowieczni*. Warszawa, 1996.
- Cornis-Pope, Marcel in Neubauer, John (ur.). *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. I–III. Amsterdam – Philadelphia, 2004–2007.
- — —. »General introduction.« *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries* I. Marcel Cornis-Pope in John Neubauer (ur.). Amsterdam – Philadelphia, 2004. 1–18.
- Čapek, Vratislav. »Podíl historie jako školní disciplíny na výchově k evropanství.« *Česká a polská mládež o sobě. Mladzież polska i czeska o sobie*. Ur. Milan Myška. Ostrava, 1999. 64.
- Dorovský, Ivan. *Balkán a Mediterán*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1997.
- Ďurišín, Dionýz. *Čo je to svetová literatúra?* Bratislava: Obzor, 1992.
- — —. *Teória medziliterárneho procesu* I. Bratislava: Veda, 1995.
- Ďurišín, Dionýz in dr.: *Osobitné medziliterárne spoločenstvá* 1–6. Bratislava, 1987–1992.
- Ďurišín, Dionýz in dr.: *Medziliterárny centrizmus stredoeurópskych literatúr*. České Budějovice – Bratislava: Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity, 1998.
- Eckhardt, Sándor. »Méthodes et problèmes de la littérature comparée dans l'Europe Centrale.« *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*. 14. zv. Washington – Paris, 1932. 89–96.
- Fejtő, François. *Rekviem za mrtvou říši. O zkažené Rakouska-Uberska*. Praha, 1998.
- Halecki, Oskar. *Borderlands of Western Civilization. A History of East-Central Europe*. New York: Ronald Press, 1952.
- Hroch, Miroslav. *Evropská národní hnutí v 19. století*. Praha, 1986.
- Jauss, Hans Robert. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. München: Fink Verlag, 1977.
- Kasperski, Edward. »Związki literackie, intertekstualność i literatura powszechna.« Dionýz Ďurišín in dr. *Medziliterárny centrizmus stredoeurópskych literatúr*. České Budějovice – Bratislava, 1998. 108–130.

- Kiš, Danilo. *Čas anatomije*. Beograd: Nolit, 1978.
- Kola, Adam F. *Kategorija Evropy we współczesnej literaturze polskiej, czeskiej i chorwackiej (studium funkcjonowania idei w literaturze)*. Toruń, 2006. (Rokopis doktorske disertacije)
- Kontler, László. »Úvahy o symbolické geografii.« *Dějiny Maďarska*. Praha: Lidové noviny, 2001.
- Koprda, Pavol. »Jaussova recepcná estetika a interkultúrne centrizmy (Medziliterárna komunikácia je otváranie sa prijímajúceho seba).« *Slovak Review* 8.2 (1999): 153–168.
- Kornhauser, Julian. *Świadomość regionalna i mit odrębności (o stereotypach w literaturze serbskiej i chorwackiej)*. Kraków, 2001.
- Kos, Janko. »Slovenska literatura in Srednja Evropa.« *Slavistična revija* 38.1 (1990): 11–26.
- Kundera, Milan. »Zachod porwany albo tragedia Europy środkowej.« *Zeszyty Literackie* 5 (1984).
- Kurzová, Helena. »Mitteleuropa als Sprachareal.« *Acta Universitatis Carolinae – Philologica* 5, *Germanistica Pragensia* 13 (1996). 57–73.
- Lendvai, Paul. *Tisíc let maďarského národa*. Praha: Academia, 2002.
- Magocsi, Paul Robert. »Geography and Borders.« *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries* I. 2004. 19–30.
- Magris, Claudio. »Dunaj, Praha 1992.« *Habsburský mýtus v moderní rakouské literatuře*. Praha, 2001.
- Mercks, Kees. »Censorship: A Case Study of Bohumil Hrabal's *Jarmilka*.« *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries* III. Ur. Marcel Cornis-Pope in John Neubauer. Amsterdam – Philadelphia, 2007. 101–111.
- Měšťan, Antonín. »Der mitteleuropäische Raum in den Literaturen mitteleuropas nach 1945.« *Westmitteleuropa – Ostmitteleuropa*. Ur. Winfried Eberhard in dr. München: R. Oldenbourg Verlag, 1992. 369–376.
- Miner, Early. *Comparative Poetics. An Intercultural Essays on Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Naumann, Friedrich. *Mitteleuropa*. Berlin, 1915.
- Newerkla, Stefan Michael. »Rozmanitost jazyků a kultur v Rakousku-Uhersku a jejich konvergentní tendence.« *Comparative Cultural Studies in Central Europe*. Ur. Ivo Pospíšil. Brno, 2004. 11–42.
- Pavera, Libor in Ivo Pospíšil (ur.). *Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu* I. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2003.
- Pavera, Libor (ur.). *Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu* II. *Stabilita a labilita žánrů*. Opava: Slezská univerzita, 2005.
- Pospíšil, Ivo in Libor Pavera (ur.). *Žánrové metamorfózy v středoevropském kontextu* III. *Žánry živé, mrtvé, revitalizované*. Opava: Slezská univerzita, 2006.
- Le Rider, Jacques. *L'Europe Centrale – L'Idée germanique de Mitteleuropa*. Paris, 1994.
- Valdés, Mario J. »Preface by the General Editor of the Literary Project.« *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries* I. Ur. Marcel Cornis-Pope in John Neubauer. Amsterdam – Philadelphia, 2004.
- Virk, Tomo. *Primerjalna književnost na prelomu tisočletja. Kritični pregled*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2007.
- Sinopoli, Franca. *Il mito della letteratura europea*. Roma: Meltemi, 1999.
- Sowiński, Sławomir in Radosław Zenderowski: *Europa droga Kościoła. Jan Paweł II o Europie i europejskości*. Wrocław, 2003.
- Ščrlaimová, Svetlana. »Slovanské literatúry v kontexte rakúsko-uhorskej štátnosti.« Dionýz Ďurišin in dr. *Osobitné medziliterárne spoločnosti 5. Slovánské literatúry*. Bratislava: Veda, 1993. 167–179.

- Štúr, Ľudovít. *Slovanstvo a svet budúcnosti*. Bratislava: Slovenský inštitút medzinárodných štúdií, 1993. Prevod iz nemščine A. Bžoch. (Ľudovít Štúr: *Das slawenthum und die Welt der Zukunft*, Bratislava, 1931).
- Vajda, Györg Mihály. »Dejiny porovnávacieho výskumu literatúry v Maďarsku.« *Dejiny literárnej komparatistiky socialistických krajín*. Bratislava: Veda, 1986. 231–259.
- Wandycz, Piotr S. *Střední Evropa v dějinách od středověku do současnosti. Cena svobody*. Praha: Academia, 2002.
- Wollman, Slavomír. »Regiony, zóny a východoeurópska koncepcia.« *Porovnávací metoda v literárnej vede*. Bratislava: Tatran, 1988.
- Zatonskij, Dmitrij. *Avstrijskaja literatura v XX stoletii*. Moskva: Hudožestvennaja literatura, 1985.
- Zelenka, Miloš. »K fenoménu stredoevropských literatur (stredoevropský literárny prostor a jeho slovanský kontext).« *Literárni věda a slavistika*. Praha: Academia, 2002. 59–79.
- . *Střední Evropa v souvislostech literární a symbolické geografie*. Nitra: Fakulta stredoeurópských štúdií Univerzity Konštantína Filozofa, 2008.
- Tötösy de Zepetnek, Steven. *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1998.
- (ur.). *Comparative Central European Culture*. West Lafayette: Purdue University Press, 2002.
- Žilka, Tibor. »Štúrova koncepcia slovanskej vzájemnosti.« *Utopia w językach, literaturach i kulturach Słowian*. Ur. H. Janaszek-Ivaničková. Katowice, 1997. 51–59.
- . *Text a posttext*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa, 1995.


## Central Europe in the Discourse of Literary Scholarship

Keywords: comparative literary studies / Mitteleuropa / Middle-European literatures / multiculturalism / multi-ethnicity

This paper studies different conceptions of Central Europe in the literary and historical discourse of the 20th century. Central Europe is defined in the works of Havel, Kundera, Konrád and others. Central Europe has always been a cultural and geographical crossroads between the East and the West, with shifting centres and peripheries, overlapping ethnic groups, cultures and religions. For simplicity, two conceptions of Central Europe can be distinguished: minimalist and maximalist. The minimalist conception regards Central Europe as part of the West, because of analogous historical structures and cultural values. It partly overlaps the original Habsburg Empire and is opposed to the Balkans and Russia. The maximalist conception applies an axiological approach, regarding Central Europe as a set of historically established ideas, connected with the traditions of Christian civilisation, i.e. it includes the eastern and

southern corners of Europe as well. Central Europe then is geographically identified with the symbolism of the Danube, as both a dividing and unifying feature. According to Kundera, it is the Jewish people who have made the greatest contribution to the multicultural character of Central Europe, which after 1945 was politically aligned with the East, although historically it had been part of the West. The paper also deals with the methodological achievement of the three-volume project of *History of the Literary Cultures of the East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries* (2004–2007), edited by Cornis-Pope and J. Neubauer, who favoured culturological-sociological approach, which enabled them to describe the intercultural dialogue of individual literatures. They conceive the Central European area as a cultural and geopolitical entity, which was, due to forcibly propagated hegemonistic ideologies (such as Fascism, Communism, elements of Islam, etc.), heterogeneous, as for ethnicity, language, religion, politics and administration.

April 2009



# The Periodization of Slovene and Czech Literatures and the Two Currents in Czech Interwar Literature (A Contribution to a Discussion)

Ivo Pospíšil

Ústav slavistiky, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Arna Nováka 1, CZ-602 00 Brno  
ivo.pospisil@phil.muni.cz

*The author discusses the problem of periodization of Slovene and Czech literatures in general and with regard to the 20th-century interwar period in particular. The Czech and Slovene literatures of the interwar developed similar movements and tendencies, but the divergent political and cultural climate and ideological positions (Marxism, Catholicism) gave different results: Czechs had nearly no Catholic dissidents, rather individualities, the same as on the avant-garde or communist side. The liberal democratic and religious and spiritual currents in Czech literature are demonstrated on the comparison of Karel Čapek and Jaroslav Durych.*

Keywords: comparative literary studies / Slovene literature / Czech literature / literary periodization / literature and ideology / modernism / literary avant-garde / Čapek, Karel / Durych, Jaroslav

The construction of any history of literature is more or less connected with its criteria and with the notion of literary streams, currents or tendencies – each term has, of course, its definite semantic content and range. The general principle of periodization of the literary process consists in the search for a net of mutually permeated criteria; the usual method is a peculiar hierarchy of social, political and poetological/personalistic criteria; at the point of intersection of all these factors there are the streams and currents as a specific historical-aesthetic manifestation of the development of poetic forms. The problem of the so-called progress in literature has been put aside similarly as that in the development of society. The periodization obviously has paradigmatic and syntagmatic aspects. The former is represented by the evolution of literature split into

123

Primerjalna književnost (Ljubljana) 32.1 (2009)

autonomous stages defined by the above-mentioned complex criteria. The latter, as a rule, defines the horizontal boundaries of a literary process, say, in the framework of a national literature. The problem is closely linked to the range of each national literature, in simple words, what belongs to a certain national literature and what does not. In Slavonic literatures in general and in the literatures situated in transitory areas or zones (Central Europe, the Balkans) in particular it often means the polyliterariness or the presence of foreign or another literature or literatures in the area: in both the Lands of the Bohemian Crown and Slovenia there is the Old Church Slavonic “cradle” – the entity of canonical texts written in different geographical varieties of Old Church Slavonic and the literature created by the representatives of Germanic tribes or Germans themselves (Saxons, Bavarians) since the Middle Ages.

The problem has then been stressed by the permanent existence of one or more other literatures in the area of a major national literature and by the intersection, sometimes even permeation giving birth to bi- or polyliterariness of the key-authors; sometimes the rise of the “cordon sanitaire”, the hermetic closure and the international isolation of these literatures; it is partly the case of Czech and German literatures in certain periods of their development, especially towards the end of the 19th century and later after the First World War. The oscillation between openness and isolation determined in a way the whole image of literature, especially at the time we are interested in – the 20th-century interwar period when the occurrence of the national tendencies in both Czech and Slovene literatures became obvious.

Another problem is linked to the intrinsic structure of a national literature; of course, the dominant role has been played by the literature created in capitals (literary centrism), natural centres of national life in Bohemia, Moravia and Silesia (now the major part of Silesia is situated in Poland), but due to the historical development both Slovene and Czech literatures were differentiated in greater detail according to their regional roots; in Slovenia under the impact of Austrian-German or/and Italian traditions, in Czech cultural environment by the same German or Austrian-German impact and some other facts connected with the cultural orientation of the 19th-century national revival (Czech pro-Russian, pro-French and pro-Anglo-American orientation as a specific counterbalance to the prevalent German impact or influence). Probably in Czech literature the range of influences might be a little wider and also its volitional element, e.g. the immense impact of Russian literature during the whole 19th and in the first half of the 20th century (Russian poetry, the Russian Golden and Silver Ages, the Soviet avant-garde).

The crucial factor has also been represented by the changing area and political administration framework in which the national literature developed: in modern times Austria-Hungary, Yugoslavia and Czechoslovakia, the Russian and later Soviet influence and the split of these countries after 1990. It is obvious that all the vestiges related to these processes are potentially still present in the corpus of both national literatures – in both the positive and the negative sense.

Let us continue to follow the periodization link. Both Slovene and Czech literatures as West-Slavonic developed in the area of *Pax Romana* in the constant contact with *Pax Orthodoxa* via the Balkans and through powerful ideological pressure coming from Russia; at the same time there was also a permanent impact of West-European literatures, especially German, French and English including arts and philosophy, later also of the American dream as a cultural phenomenon. There were nearly identical situations in the development of both literatures, but, at the same time, also minor or major differences caused by a different national and cultural status of each nation. While Slovene medieval literature was linked with the existence of the Cyrill-Methodius mission and its linguistic consequences (*Freising manuscripts*, Slov. Brižinski spomeniki, Lat. Monumenta Frisingensia), there has been a prevalent Latin tradition since the 10th century, the same as in the Moravian and Czech environment (The Great Moravian Empire and Přemyslid Bohemia); unlike Slovene literature, Czech medieval literature represented a top of European Gothic literature (satires, the Smil Flaška of Pardubice School of Poetry); on the other hand while the real beginnings of the authentic Slovene literature were linked with the Renaissance-Reformation-Baroque periods, Czech literature was at that time in a critical situation – due to the historical and political processes – it found itself in a crisis or at the crossroads; both literatures had a similar developmental pattern. The problem of the periodization of older stages is thus different: old Czech literature – older Czech literature (since the Hussite wars), the Czech Renaissance – though it started as early as the 14th century – has been really present only since the second half of the 15th century during the reign of the Jagiello Lithuanian-Polish dynasty (Polish literature, which fell behind Czech literature in the Gothic period, reached in the Renaissance its qualitative climax: Cracow cultural centre, the poets Jan Kochanowski and Mikołaj Rej etc.).

The common feature of both literatures was the “meeting and fighting” (F. Palacký) with the German and Austrian-German impact; the attitude towards these elements was, however, ambivalent; declaratively sometimes anti-German, in literature and social and philosophical thought

pro-German (T. G. Masaryk's experience at the Czech part of Charles-Ferdinand University in the 1880s).

The modernist artistic currents found both literatures in the period of the completed process of national revival searching for various literary inspirations. The cluster of words "modern", "modernity", "modernism" and the German "die Moderne" which gave "moderna" in various Slavonic languages and "stil modern" instead of New Art or Modern Style (Austrian and German *die Secession/ Sezession, Jugendstil*) in Russian makes much difficulty in each national literature due to the specific features of its development. It is inevitable to respect these slighter or bigger differences; on the other hand, it has always been useful to try to find a more general and more generally acceptable terminological pattern. The Czech tradition I adhere to prefers to use the term "moderna" (*die Moderne*) for the initial period of modernism (from the 1890s up to 1914); modernism and avant-garde are used as nearly identical terms, the latter stressing the political aspect of the movement. The word "modernism" generally used for all the phenomena accentuating the cult of innovations, experiments and originality was used in Russian or Russian Soviet tradition pejoratively as everything opposed to realism, then in a neutral meaning in the rest of the world as a typical 20th-century phenomenon accompanied by postmodernism in its second half. In Czech tradition there is hardly any strict boundary between "moderna" and modernism, perhaps with the exception of the decadence/symbolism complex which is usually regarded as part of "moderna" as an initial stage of modernism. The singular currents and streams in the framework of both "moderna" and modernism in Czech and Slovene literatures are similar, sometimes with specific delimitation.

The Slovene modernism (in the sense of *die Moderne*) is traditionally delimited by the years 1896–1918, but like in Czech literature, there are still strong remnants of old realism and neo-romanticism (Ivan Cankar, Oton Župančič, Dragotin Kette and others; Karel Hlaváček, Jiří Karásek ze Lvovic, Arnošt Procházka, the young S. K. Neumann, Miloš Marten etc.). The pattern of Czech modernism was represented by decadence (cf. Merhaut, Bednaříková, *Česká*; Janáčková, *Česká*; Janáčková and Hrabáková), symbolism, impressionism and vitalism, Secession (*l'art nouveau/Jugendstil*), fragments of futurism (S. K. Neumann); the Czech imitation and at the same time restructuralisation of Western impulses in avant-garde times is more complex (original Czech Poetism, a specific Czech post-war form of dadaism, surrealism etc.). In Slovene histories of national literature the two evolutionary stages in the interwar period are sometimes called "expressionism" and "social realism" though the inner structure of both is more complicated and elaborate, while in the Czech literature of the

same period there is hardly one or two strong streams or currents to be extraordinarily dominant. There are tendencies leading from one extreme to another, from socialist (not just social) realism to Catholic fundamentalism and historical revisionism. The Czech expressionism may be represented by the Brno Literární skupina headed by Čestmír Jeřábek, Lev Blatný (father of the famous Czech poet Ivan Blatný, then an émigré in the UK), otherwise the Czech proletarian poetry which dominated at the beginning of the 1920s was substituted by the Czech form of dadaism and vitalism inspired by some features of the futurist poetics – Poetism which resulted in Czech surrealism (the Surrealist Group in the Czechoslovak Republic) with a peculiar fate linked to the 1930s Soviet communist policy.

The Czech literary currents are modelled on their West-European pretexts, but also have their original Czech kernel; the critical role was played – like with all the minor or smaller nations – by tradition that in the Czech past created not only the new Czech language of the 19th-century national revival, but also modern poetic Czech thanks to Karel Čapek's translations of modern French poetry (*poètes maudits*); this was several times confirmed by nearly all the Czech modern poets including Vítězslav Nezval in his preface to the volume *The French Poetry of New Times – Francouzská poezie nové doby*. Karel Čapek created new Czech poetic language and then left the field of poetry to devote himself to prose – the reasons are hidden in his autobiography and his own writings.

Though there were several prevalent artistic/literary currents in both Slovene and Czech literatures, there is a certain dichotomy obvious, e.g. the modernist, revolutionary and avant-garde art inspired by the cult of the new in Soviet Russia, and a more regressive, traditional, but, at the same time very inventional pseudo-baroque Catholic movement. According to René Wellek, in nearly all the highly developed literatures there are two main streams: the materialist, empirical, emotional, sensitive on the one hand, and the spiritual, religious, magical on the other. In his first monograph submitted for obtaining the assistant professor position at Charles University (which later, unfortunately, was not realised due to hostile interpersonal relations) called *Immanuel Kant in England* he discovered the “second England” of the spiritual essence going back to German idealism, the England of idealistic speculation which is also one of the British powerful traditions:

Besides this sequence of great minds who imprinted the peculiar quality of realism and concreteness which we associate with English mentality today, England had created a fine idealist tradition rooted in the Platonic branch of European thought. On the continent of Europe one is wont to overlook this, second England' completely. One hears much about the lack of speculation in England, because

one has defined speculation in a narrow way and is besides unacquainted with the rich English thought which fulfils the conditions of the definition. It would be a fine task for a historian of English thought to trace this great second stream which flows down from Scotus Eriugena and the mediaeval Platonists to grow into a fair river during the Renaissance and to swell into a mighty stream during the seventeenth century (Wellek, *Two Traditions*).

The same contradiction he later found in Czech literature. In his essay *The Two Traditions of Czech Literature* (originally published 1943) René Wellek puts it in this way:

This dualism between an idealist, imaginative tradition and an empirical, rationalist trend is not peculiarly Czech. We could trace it also through the history of English literature. In 1805, Samuel Taylor Coleridge entered a meditation in his notebook, in which he distinguished between two Englands, the England of Sir Philip Sidney, Shakespeare, Milton, Wordsworth, and the other England, or rather Great Britain, of Locke, Pope, Dr. Johnson and Hume.

Quoting René Wellek, it is important to mention the influence of the study of the Czech literary milieu upon his views transcending the limits of the Czech literary situation (cf. Pospíšil and Zelenka) which was not mentioned by his American biographer (Bucco). The two traditions in Czech literature (though it is evident this is a sort of exaggeration or schematization) may be represented by the two antipodes – Karel Čapek and Jaroslav Durych; one belonging to a liberal democratic “Prague Castle wing”, the other a speaker of the pro-Catholic party sharply criticizing the flaws of Czechoslovak interwar democracy, sometimes a Catholic fundamentalist.

Karel Čapek (1890–1938) belonged to the generation of the Czech intelligentsia which could successfully continue the results of the victorious national revival in the 19th century and seek their stimuli also outside the traditional German cultural milieu, though Karel Čapek himself also studied at the Faculty of Arts of the Friedrich-Wilhelm University in Berlin in the winter semester 1910-1911 (later in summer he realised his study stay in Paris, Sorbonne). Čapek’s artistic work was based on the plurality of chances: the axiomatic German tradition in the framework of the Austro-Hungarian Empire together with the spirit of Austrian monarchy with its *biedermeier* and *secession* (*l’art nouveau*, *Jugendstil*, *new art*, *modern style*) on the one hand, French modernist inspiration, Anglo-American world with its utilitarianism, positivism (different from its French founders), pragmatism and Russian axiological and ethical extremism, melancholy, disillusionment, and suicidal moods on the other (Čapek, *Kapesní* 107). Thus French modernist literature, American pragmatism and Russian extremism

were the spiritual and methodological currents which counterbalanced the prevailing German impact. Čapek's translations of French symbolist and post-symbolist poetry under the title *The French Poetry of New Times* (*Francoúzká poezie nové doby*) originated mainly in 1916 in the war years and under the impact of war events (as Čapek himself put it in the epilogue to a new edition which appeared under the slightly modified title *French Poetry* [*Francoúzká poezie*] in 1936 published by the Prague publishing house Borový): "I played with Czech and made it create difficult puzzles of both form and sense and, at the same time, I realised with pleasure, emotion and gratefulness how stimulating, rich, flexible, inexhaustable and shapeable it is" (Čapek, *Francoúzká* 243, trans. I. P.), Čapek repeats his words from the first edition (1920). And Vítězslav Nezval in his famous preface asserts: "Before Čapek's intervention into poetry there has never been such a tone in the Czech speech" (he mentions Fort's poem *Lights*, I. P.) (Čapek, *Francoúzká* 13, trans. I. P.). Čapek, however, left the poetry of Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Moréas, De Rénier, Le Roy, Fort, Apollinaire, Vildrac, Romain and others and returned to it just as to a memory of his youth.

In 1910 Čapek analyzes a grotesque in modern German literature in Arne Novak's seminar in 1910, in 1911–12 he wrote a treatise on Goethe's *Faust* in Arnošt Kraus' seminar (its text is, however, lost) and – last but not least – in 1914 in professor Krejčí's seminar he read his work on pragmatism and simultaneously worked on his study *The Relation of Aesthetics and Art History* (*Vztah estetiky a dějin umění*) which was then modified into his dissertation going back to 1915 *The Objective Method in Aesthetics with Regard to Visual Arts* (*Objektivní metoda v estetice se zřetěním k výtvarnému umění*). His seminar work on pragmatism was first published under the title *Pragmatism or Philosophy of Practical Life* (*Pragmatismus čili Filosofie praktického života*) in the Topič Publishing House in Prague in 1918 as a thirty-fourth volume of the series *Spirit and World*, for the second time in 1925 (Čapek, *Univerzita*). A year before reading his work on pragmatism Čapek reflects upon aesthetic relativism in his essays *The Currents in the Latest Aesthetics* (*Směry v nejnovější estetice*, 1913) and comments upon the so-called harmony in arts: "The feeling of harmony is the most complicated aesthetic feeling: it is a confused thought of all the intrinsic and extrinsic relations going endlessly farther and farther which defines the beautiful object." (Čapek, *Univerzita* 77, trans. I. P.). And in the dissertation mentioned above he quite unambiguously opposes "aesthetics of production" speaking about understanding and empathy. Though there is an evident background of Dilthey's *Geisteswissenschaft*, some of the formulations anticipate something from Hans-Georg Gadamer and Robert Jauss. A grotesque, *Faust*, harmony

of beauty, pragmatism and translations of modern French poetry – there is the melting pot in which Čapek's famous “cursed questions” arose – speaking in a Dostoevskyan way – which he answered by testing French modernism, Russian extremism and Anglo-Saxon common sense: as a result he left poetry for drama and prose and interpreted the clash between plurality and monocentrism. American pragmatism and Russian ethical radicalism do not cease to live in his work and even became new, though contradictory pillars, an ideological basis of his literary creation.

In his essay on pragmatism which followed the theses of pragmatism from Charles Peirce's first impulses up to the mature works of William James (1842–1910) and John Dewey (1859–1952), Čapek demonstrates a crucial controversy between empiricism and rationalism (Čapek, *Univerzitní* 266). Exactly in the year of the publication of Čapek's juvenile seminar work on pragmatism John Dewey published his new book *Reconstruction in Philosophy* (in Czech in 1929 as *Rekonstrukce ve filozofii*, in the Czech epilogue written by Josef Schützner there is a term “přestavba” which might be translated as renewal or revival). Dewey continuing the utilitarianism of Jeremy Bentham and his “greatest happiness principle” notes the crisis of modern man and world consisting in the lack of creative instincts (Dewey 138). For Dewey, utilitarianism is acceptable, but he rejects its uniqueness and one-dimensionality, its one goal which, as he puts it, does not correspond to the plurality and polymorphism of the modern world (Pospíšil, *Labyrint*).

The reason for accepting pragmatism was, obviously, his fear of the gap opened by modern relativism both in natural sciences and literature and the uncertainty in which man is not able to find his point of reference. He explicitly deals with this problem in the 9th chapter of his seminar work just before the so-called *Five Supplements* (Čapek, *Univerzitní* 314-315). The Five Supplements only deepen his understanding of pragmatism as a partial answer to the questions he keeps asking; pragmatism does not represent a new definition of truth, but a new definition of philosophy as such symbolizing the synthesis of scepticism and enthusiastic energy, sense and will forming, above all, a new conception of individualism. Here we start to get in touch with the four antinomic notions which constitute the core of Čapek's literary creation and at the same time the kernel of his “philosophy”: individualism versus collectivism and totality and totalitarianism versus plurality. The total crisis of society, arts and sciences as it was manifested and felt towards the end of the 19th century opened several new ways for Čapek: modern poetry, relativistic philosophy, but also the “cursed questions” of Russian literature leading to the very edge of human rationality. In this place, we could also mention the famous

polemic triangle William Shakespeare – Leo Tolstoy – George Orwell (Pospíšil, *Individualita* 95–103).

Čapek's work wedged between the poles of pragmatism and extremism, radicalism – is part of the chains and links, pairs and triangles put together by a similar spiritual atmosphere in which it is useless to seek the influences or thematic theses, but just to observe the complex process of genre continuity, i. e. the phenomenon which is sometimes called the poetological function of art: endless chains of steps, returns, repetitions, retrospectives, stagnation, progression, crises and catharses confirming art as an irreplaceable transcendency (cf. Bradbrook, *Karel Čapek: In Pursuit*, Bradbrook, *Karel Čapek: Hledání*, Ohme, Uhle, Pynsent, *Julius Zeyer; Question; Pátrání; Tolerance*).

Čapek's fate was to be permanently disappointed by former friends: his attitude towards communism evoked the hatred of radicals as well as his love – maybe idealistic – of the Czechoslovak Republic evoked a bitter, though silent (on his part) controversy with his former friend G. K. Chesterton, which is generally known and linked to Čapek's relations to some of the Czech and Slovak Catholics. It might be quite inspiring and again paradoxical to know that in the inquiry published by the famous Czech democratic journalist (also a supporter of the “Prague castle political wing”) Ferdinand Peroutka, the Czech Catholic writer Jaroslav Durych expressed his affection for Soviet communism though only on the basis of emotionality and the movement of masses while Čapek not radically, but clearly declared the rationalistic reasons why he was no Communist. It is characteristic that Ferdinand Peroutka even decided not to publish Durych's opinion regarding it as too provoking and irrational (see further).

Durych's harsh attacks on Karel Čapek (not only his but also other right-wing writers-fundamentalists) had, unfortunately, a rational basis: his physical defect (problems with the backbone) and his problems with women, his shyness, timidness, childlessness. But one of the reasons is, most probably, the embarrassment and shame: Karel Čapek, this sick man who had permanent problems with his health, this childless and often unhappy, weak creature, this lover of “little Czech men”, this “C” as he was termed by Jaroslav Durych (that is, he was not healthy enough to become a soldier of a regular army, he was not conscripted) who sometimes had to lie to idealize his beloved personalities and ideas could not survive his ideals and principles.

Jaroslav Durych (1886–1962), a military doctor by profession, fought against the protestant conception of Czech history (František Palacký, T. G. Masaryk, Alois Jirásek) as a misinterpretation. In his prose and poetic work he constructed quite a different picture of an ideal man and

woman of modern times: religious piety, the cult of poverty, sensibility, strong emotionality and ecstatic love of God. Due to his Catholic faith he regards this reality as part of a higher order inspired by the poetics of Romanticism (*Jarmark života*, The Fair of Life, 1916; the novel *Na horách*, In the Mountains, 1919; love novella *Sedmikráska*, A Daisy, 1925, essays *Gotická růže*, A Gothic Rose, 1923). Probably the most impressive are his historical novels situated in the time of the immense religious wars in the 17th century (*Bloudění*, The Wandering, 1929; *Rekvíem*, The Requiem, 1930; *Masopust*, The Shrovetide, 1938; *Služebníci neužiteční*, The Useless Servants, 1969; *Duše a hvězda*, The Soul and the Star, 1969; *Boží duha*, God's Rainbow, 1969). In his pseudo-baroque style he found a new, modern poetics demonstrating and revealing the hidden layers of the Czech poetic language being influenced and formed for many centuries by baroque poetics. In his essays and reflections he very often expresses controversial views and depressions of modern human individuality searching for God, extreme opinions, emotions, sincerity and openness (see, for example, his essays *Vjstražné slovo k českým básníkům*, A Word of Warning to the Czech Poets, *Proč mne mrzí být českým spisovatelem*, Why I feel bad to be a Czech Writer, *Kánon sexuality*, The Canon of Sexuality, *Čekám na slovo osvobozující*, I am Waiting for the Liberating Word – in his essays Durych even came to the positive appraisal of communism). The rational kernel of his utterances consists in his revealing some common features of big mass movements: emotions, psychosis, a weak brain control, extremism and expressing absolute opinions consisting in the condemnation of post-war unmanliness, impotence and weakness:

After the War our men became softer: it became fashionable to exhibit this unmanliness. The influence of post-war French literature is in this sense glaringly demoralizing. Though this unmanliness dwells rather on the tongue than in the real physiognomy of men, the word has its powerful spell which has its affection even through the crust of hypocrisy. So it happened that the idea of speaking softly and lamentably about the war horrors became common and that these horrors will be expelled for the future. And communism seems to be an apparition which threatens these dispositions [...] The Bolshevik revolution attempted at the formation of the balance between the natural and unnatural death, as even at war many people died naturally. It carried out the work of destruction and the work was really immense. We could be instructed that great dangers were still ahead [...] Communism manifested its lack of the sense of sentimentality, and I must accept it with respect. Regarded as a ephemeral experiment it showed its ability of inertia. It even organized to a certain degree its own principles. It plundered the fear of violence, accentuated the significance of the army, the sense of dictatorship, it proved to be more vital and stronger than socialism; it declared its privilege to rule over the world without any compromises and at any cost. I have the respect for communism and I may even have more affection for it; I recognize many of

its principles and especially its view of bourgeoisie; I recognize that cultus is really the work of the proletariat, I even recognize the haughtiness of the proletariat without any incidental explanations and escapes. But yet I am no communist, as communism does not mean completeness for me, but just a part, maybe a stage. I could not become a communist though they would make me do so, though I know I will not be forgiven without the complete obedience, though I know the communist hammer strikes not only the nail heads, but also the human ones, though not every day. If I long for completeness, I can serve a part, but I cannot believe in the sufficiency of this part. What possibilities can then appear? Either nothing happens, and we will quietly die. Or communism will win the so-called old world and it will forgive us or will treat us due to its common methods. Or communism will be defeated by its opponents, and then they let us live not being interested in us or cover us with the ruins of communism without knowing about it. Or afterwards quite different circumstances will dominate in the spiritual world, and in this case it depends on our ability to create history or not. The peak of communism is relatively high. The human has not created anything higher. But for us, it is not the highest peak. No empirical reasons against communism are sufficient for me. For that matter, communism has not have its own historian who would be at the same time its critic and visionary. I can see the monstrosity, but also beauty and mainly strength. But there is even a bigger strength and in the order of eternity the lower must serve the higher.<sup>1</sup> (Fialová 189–190).

These extreme and controversial views do not correspond to those expressed by Edvard Kocbek in his essay *Premišljevanje o Španiji* (1937): the views of these two Catholics are quite different as Durych is Franco's supporter. The whole case of the journal *Dom in svet* (cf. Dolgan) is hardly imaginable in interwar Czechoslovakia, more precisely in the Czech Lands: the prevalent left-wing avant-garde movement more or less connected with communism and Marxism evoked the resistance in the Catholic circles which were therefore more radical. Though the Slovene Catholic expressionism (Anton Vodnik, France Vodnik, Edvard Kocbek) was in its style and poetics close to Czech Catholic modernism, its topical social and political views were different due to the inner Slovene situation. In interwar Slovenia the ideological tension was not so strong and the struggling parties were not so contrastive as in the Czech cultural milieu just after the foundation of the new republican regime that was at the very beginning very anti-Catholic, what was supported by President Masaryk himself (the rise of a new Church founded by Catholic dissidents – The Czechoslovak Hussite Church – existing up to the present day).

To sum up: the Czech and Slovene literatures of the interwar period developed in a similar, but at the same time in a different political and cultural environment. This interwar situation naturally reflected the different position of the two literatures; there were similar movements and tendencies, but not identical results: the different political and cultural

climate, divergent positions of various ideological trends (Marxism, Catholicism) gave different results; the Czechs had nearly no Catholic dissidents, rather individualities and extremists, as same as on the avant-garde or communist side. The avant-garde movement identified with modernist poetics was stronger and more pluralistic in Czech literature; therefore the first big post-war exhibition of the so-called Soviet fine art in Prague in 1947 was a big shock for all Czech communist artists – a medieval return of pathetic, robust, realist, non-inventional state art. The relative irreconcilability of the Czech left-wing and Catholic artistic positions has, of course, some exceptions to the rule: one of them is a Czech communist poet of spiritual orientation František Halas (1901–1949).

There are, of course, many questions left aside: the typological role of minor literatures in Europe, the necessity of the analysis of Slovenia as part of Austria-Hungary, Yugoslavia, European Union, and the cultural space of the contemporary Czech Republic and the fates of its territory in the past, the Soviet ideological and artistic influence in the 20th century, the problem of the non-existence of a strong Danube empire in the Central-European cultural space etc. But this may become the subject of another research project.

#### NOTES

<sup>1</sup> Po válce naši lidé změkli: stalo se aspoň módou nosit změkčilost na odív. Vliv poválečné francouzské literatury je v tomto smyslu okatě demoralizující. Změkčilost ta sídlí sice spíše na jazyku než v pravé fyziognomii lidí, ale i slovo má své mocné kouzlo, které působí i skrze krunýř přetvářky. Tak se stalo, že se vžila představa, že je nutno o hrůzách válečných mluvit měkče a žalostivě, a tím že se tyto hrůzy pro budoucnost zažehnají. A komunismus je strašidlem, které tyto dispozice ohrožuje [...] Bolševická revoluce pokusila se, aby zjednotila rovnováhu mezi smrtí přirozenou a nepřirozenou, poněvadž i ve válce ještě příliš mnoho lidí umíralo přirozeně. Vykonal dílo zničení, a bylo to dílo veliké. Mohli jsme se poučit, že na nás číhají ještě velká nebezpečí [...] Komunismus ukázal nedostatek smyslu pro sentimentalitu, a to musím uznávat s úctou. Považován za efemerní experiment, dokázal svou schopnost setrvačnosti. Zorganizoval do jisté míry i svoji řeholi. Vyplnil strach před násilím, vyzdvihl smysl armády, vyzdvihl smysl diktatury, ukázal se životnějším a silnějším než socialismus; ohlásil svůj nárok na vládu nad světem beze všech kompromisů a za jakoukoli cenu. Ctím komunismus a snad k němu chovám city ještě vřelejší; uznávám mnohé z jeho zásad a zvláště jeho názor o buržoazii; uznávám, že kultus je skutečně dílem proletariátu, uznávám i povýšenost proletariátu beze všech postranních výkladů a zadních dvířek. Ale komunistou přece jen nejsem, poněvadž komunismus pro mne neznamená úplnost, nýbrž část, třebaš i etapu. Nemohl bych být komunistou, ani kdyby mne nutili, třebaš vím, že bych pardonu nedošel bez poslušnosti úplné, třebaš vím, že komunistické kladivo bije nejen do hlav hřebíků, ale i do hlav lidských, třebaš ne každý den. Toužím-li po úplnosti, mohu sloužit části, ale nemohu věřit v dostatečnost části. Jaké nastávají možnosti? Buď že se nám nic nestane a že zemřeme klidně. Nebo komunismus zvítězí nad takzvaným starým světem a pak nám buď dá pardon, nebo s námi naloží podle běžných metod. Nebo komu-

nismus podlehe svým odpůrcům a pak nás jeho odpůrci buďto nechají žít, nedbajíce o nás, nebo nás zasypou troskami komunismu, třebaš ani o tom nevědouce. Nebo posléze nastanou zcela jiné poměry v duchovém světě, a to záleží na tom, zda historii tvořit umíme, nebo neumíme. Vrchol komunismu je značně vysoký. Lidský duch sám o sobě nevytvořil dosud ničeho vyššího. Ale pro nás přece jen není vrcholem nejvyšším. Žádný empirický důvod proti komunismu mi nestačí. Ostatně komunismus ještě neměl svého historika, který by byl i kritikem a vizionářem. Vidím obludnost, ale i krásu a hlavně sílu. Je však síla ještě vyšší a v řádu věčnosti nižší musí sloužit vyššímu.

#### SELECTED BIBLIOGRAPHY

- Bednaříková, Hana. *Česká dekadence: kontext, text, interpretace*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2000.
- Bradbrook, Bohuslava R. *Karel Čapek: In Pursuit of Truth, Tolerance, and Trust*. Brighton: Sussex Academic Press, 1998.
- Bradbrooková, Bohuslava. *Karel Čapek: Hledání pravdy, poctivosti a pokory*. Praha: Academia, 2006.
- Bucco, Martin. *René Wellek*. Boston, 1981.
- Čapek, Karel. *Čtení o T. G. Masarykovi*. Ed. Miroslav Halík. 2nd edition. Praha: Česká expedice & Riopress, 1998.
- . *Francozská poezie: Překlady*. Praha, 1936.
- . *Hordubal. Povětrň. Obyčejný život*. Praha, 1965.
- . *Hovory s T. G. Masarykem*. Praha: Čs. spisovatel, 1990.
- . *Kapesní povídky*. Praha, 1971.
- . *Univerzitní studie*. Praha: Čs. spisovatel, 1987.
- Debeljak, Aleš, ed. *The Imagination of Terra Incognita: Slovenian Writing 1945–1995*. New York: White Pine Press, 1997.
- Dewey, John. *Rekonstrukce ve filozofii*. Praha, 1929.
- Dolgan, Marjan, ed. *Križa revije "Dom in svet" leta 1937: Zbornik dokumentov*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2001.
- Durych, Jaroslav et al. *Jaroslav Durych: Život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm*. Ed. Jitka Uhdeová. Brno: Atlantis, 2000.
- Fialová, Zuzana, ed.: *Jaroslav Durych publicista*. Praha: Academia, 2001.
- Janáčková, Jaroslava. *Česká literatura 2: Od romantismu do symbolismu (19. století)*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998.
- Janáčková, Jaroslava, and Jaroslava Hrabáková, eds. *Česká literatura na předělu století*. Jinočany: H&H, 2001.
- Kudělka, Viktor. *Boje o Karla Čapka*. Praha, 1987.
- . *Slovinská literatura II*. Brno: UJEP, 1976.
- Machala, Lubomír, and Eduard Petruž, eds. *Panorama české literatury: Literární dějiny od počátků do současnosti*. Olomouc: Rubico, 1994.
- Marek, Pavel, ed. *Česká katolická moderna*. Prostějov: Muzeum Prostějovska and Olomouc: Katedra politikologie FF UP, 1998.
- Matuška, A. *Člověk proti zkažce: Pokus o K. Čapka*. Praha, 1963.
- Merhaut, Luboš. *Cesty stylizace v české literatuře na přelomu devatenáctého a dvacátého století*. Praha: ČSAV, 1992.
- Měšťan, Antonín. *Česká literatura 1785–1985*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1987.
- Michl, Josef B. *Laureatus – laureate: Nositelé Nobelovy ceny za literaturu a čeští kandidáti*. Třebíč: Arca JiMfa, 1995.

- Ohme, Andreas. *Karel Čapeks Roman „Der Krieg mit den Molchen“: Verfahren – Intention – Rezeption*. Frankfurt am Main etc.: Peter Lang, 2002.
- Pospíšil, Ivo. “Baroko jako historicky vymezený fenomén a jako kulturní typ: Barokový slavismus Milana Kopeckého a publicistika Jaroslava Durycha.” *Pons Strigoniensis: Studia: Nové interpretace českého baroka. A Cseh barokok új interpretációi*. Esztergom & Piliscsaba: Pázmány Péter Katolikus Egyetem, 2004. 11–24.
- . “Individualita a proud: Lev Tolstoj a ruská moderna.” *Problémy ruskej moderny*. Nitra, 1993. 95–103.
- . “Jedna česko-ruská literární spirála.” *Čs. rusistika* 5 (1990): 257–265.
- . *Labyrint kroniky*. Brno: Blok, 1986.
- . “Rozečkaná krása (Jaroslav Durych. Život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm).” *Slavica Litteraria* X 4 (2001): 129–131.
- . “Rozhovor s prof. PhDr. Josefem Michlem, CSc. na téma Sever je má láska ...” *Univerzitní noviny* 5 (31 May 1998): 43–45.
- . “Sägner och legender fran Tjeckien och Slovakien [...]” *Slavica Litteraria* X 2 (1998): 121–122.
- . “Setkání textů, které se vpíjejí pod kůži (Jaroslav Durych publicista, připravila Zuzana Fialová).” *HOST* 10 (2002): v–vi.
- . “Slovinská tradice a současnost (Kriza revije Dom in svet leta 1937; The Imagination of Terra Incognita).” *Opera Slavica* 13.1 (2003): 70–71.
- Pospíšil, Ivo, and Miloš Zelenka. *René Wellek a mezinárodní Československo: Ke kořenům strukturální estetiky*. Brno: Masarykova univerzita, 1996.
- Pynsent, Robert B. *Julius Zeyer: The Path to Decadence*. The Hague: Mouton, 1973.
- . *Pátrání po identitě*. Jinočany, H&H, 1996.
- . *Question of Identity: Czech and Slovak Ideas of Nationality and Personality*. London etc.: Central European University Press, 1994.
- . “Tolerance and the Karel Čapek Myth.” *The Slavonic and East European Review* 78.3 (2000): 331–353.
- Uhle, Dorothea. *Avantgarde, Zivilisationskritik und Pragmatismus in Karel Čapeks „Boží muka“*. Frankfurt am Main etc.: Peter Lang, 2006.
- Voisine-Jechová, Hana. *Dějiny české literatury*. Jinočany: H&H, 2005.
- Wellek, René. *Immanuel Kant in England*. Princeton University Press, 1931.
- . “The Two Traditions of Czech Literature.” *Essays on Czech Literature*. The Hague: Mouton, 1963. [Originally in: *Slavic Studies*. Ed. A. Kaun and E. J. Simmons. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1943. 213–228].
- Wollman, Frank. *Dramatika slovanského jihu*. Praha: Nákladem Slovanského ústavu, 1930.
- . *Slovenska dramatika*. Trans. Andrijan Lah. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2004.
- . *Slovinské drama*. Bratislava: Filozofická fakulta University Komenského, 1925.
- Zadravec, Franc. *Slovenska književnost II*. Ljubljana: DZS, 1999.

## Periodizacija slovenske in češke književnosti ter dva tokova v češki medvojni književnosti (prispevek k razpravi)

Ključne besede: primerjalna literarna veda / slovenska književnost / češka književnost / literatura in ideologija / literarna periodizacija / modernizem / literarna avantgarda / Čapek, Karel / Durych, Jaroslav

Avtor študije se ukvarja s problemom periodizacije slovenske in češke književnosti, pri čemer se podrobneje posveti obdobju med prvo in drugo svetovno vojno. Češka in slovenska medvojni književnost sta se razvijali v podobnem, toda hkrati različnem političnem in kulturnem okolju. Obstajala so podobna gibanja in tendence, toda rezultati niso bili enaki: različne politične in kulturne okoliščine ter različni ideološki tokovi (marksizem, katolištvo) so pripeljali do različnih rezultatov. Čehi skoraj niso imeli katoliških odpadnikov, več je bilo katoliških osebnosti in skrajnežev, podobno je bilo na avantgardni ali komunistični strani. Pravilo o relativni nezdržljivosti čeških levo usmerjenih in katoliških umetniških pozicij seveda pozna nekaj izjem: ena izmed njih je češki komunistični pesnik z duhovno usmeritvijo František Halas (1901–1949). Liberalno-demokratski ter religiozni in duhovni tokovi v češki književnosti (René Wellek) so v članku prikazani s primerjavo Karla Čapka in Jaroslava Durycha.

Maj 2009





# Modernism and Multiethnicity? Interwar Czech Literature from Prague and Slovenian Literature from Trieste

Matteo Colombi

Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig (GWZO Leipzig)  
colombi@rz.uni-leipzig.de

*This paper discusses the connection between Modernism and multi-ethnicity. The first part defines the historical features of multi-ethnicity in Prague and Trieste under the Habsburgs and shows how crucial the ethnic discourse was for the making of the modern metropolis in Western as well as in East-Central Europe. Through the analysis of two novels, Marie Majerová's *Přehrada* (The Dam) and Bogomir Magajna's *Graničarji* (The Border Guards), the author considers the question whether the multiethnic issue can be regarded as an element of modernist imagery of Prague and Trieste.*

Keywords: comparative literary studies / Slovene literature / Czech literature / Austria-Hungary / rague / Trieste / multiculturalism / multi-ethnicity / modernism / Majerová, Marie / Magajna, Bogomir

This article deals with the representation of multi-ethnicity in Czech literature from Prague and Slovenian literature from Trieste during the interwar period (1919–1939). I compare two literary works: *Přehrada* (The Dam), a novel written in Czech by Marie Majerová and published in 1932, and *Graničarji* (The Border Guards), a long story (or short novel) written in Slovenian by Bogomir Magajna and published in 1934. These texts both have modernist features. The story of the first is set in Prague, and an important chapter of the second is set in Trieste. My analysis therefore has three constitutive coordinates: multi-ethnicity, the city, and Modernism.

## Multi-ethnicity

I would like to define multi-ethnicity here as the coexistence of various ethnic groups within the same geographic place. Here, the notion of “eth-

139

Primerjalna književnost (Ljubljana) 32.1 (2009)

nic group” is not an essentialist one. As the Slovak ethnologist Gabriela Kiliánová states, an ethnic group is

a group of people, which shares a common image about common (original) phenomena distinguishing it from other groups. ... Similarly, it can include real or imaginary images concerning common origin, language, religion, certain aspects of the way of life and every day culture, historical/cultural traditions, physical (racial) differences, etc. (Kilianová 26)

Moreover, I use the term *multi-ethnicity* in what is perhaps the most comprehensive and neutral way. According to this usage, any place where several ethnic groups cohabit is multi-ethnic. Their coexistence can be either extremely conflict-ridden or truly cooperative, or also anything in between. They may tend to radically or partially assimilate their mutual differences, but may also maintain them. Each one of these options (and combinations of them) is a possible form of multi-ethnicity.<sup>1</sup> Consequently, the term is used here in a rather descriptive way and with less dogmatic commitments than other categories connected to ethnic problems in the modern world. For example, it does not presuppose that the coexistence of several ethnic groups necessarily induces a clash of civilizations as Neoconservatism states (on this, see Meyer 92–96). On the other hand, I am not suggesting that there could possibly be an exclusively harmonious way of experiencing multi-ethnicity, as the term “multiculturalism” occasionally seems to imply. However, unlike the Neoconservatives I do not view the project of an open society, which knows how to benefit from respect for differences, as inevitably naive. Thus I prefer here not to use the term “multiculti,” which is nowadays often used in relation to discourses dealing with ethnic (and other) differences in a quite superficially optimistic way.

I would like to begin my reflections by avoiding any ideological assessment. Of course, as Althusser wrote, this cannot be done in the strict sense. Everyone thinks and argues ideologically; that is, according to a specific point of view. Nevertheless I do not discuss my own position in this study because this article is not supposed to be an explicitly dogmatic one. My purpose is to show how a Czech novel from Prague and a Slovenian one from Trieste represent the multi-ethnicity of the two cities. In this respect, ideology plays an important role: I consider whether both representations suggest a positive, negative, or ambivalent idea of multi-ethnicity.

Some preliminary notes about the ethnic history of Prague and Trieste are needed to contextualize both novels. As is well known, in both Prague and Trieste ethnic pluralism did not just begin in the twentieth century. In the Bohemian capital it was a legacy of the Middle Ages, when Jews and Germans settled in this Czech-speaking town. The origin, size, so-

cial composition, and reciprocal “trespassing” of the three major ethnic groups in Prague changed over time, but each of them was present in the Bohemian capital until the Second World War.<sup>2</sup> During the war, the Nazis nearly annihilated the Prague Jewish community, and in 1946 the Czechoslovak government exiled most Prague Germans together with the other Germans of Czechoslovakia.

Trieste became an ethnic melting pot after Charles VI’s decision to make it a free port in 1719. Starting in the eighteenth century, people moved to Trieste not only from all of the Habsburg countries, but also from the Ottoman Balkans and Greece, Germany, Switzerland, France, and England. However, two ethnic groups developed very strong identities and were determined to keep them even after the First World War: Italians and Slovenians.<sup>3</sup> This situation has actually not changed very much because an Italian majority and a Slovenian minority are still living together in Trieste today.

Today, these two ethnic groups are not the only ones present in this city. Like every western city in the age of globalization, Trieste is a destination for people from various parts of the world, above all from those where life can be materially very hard. Today there are large Serbian and Chinese communities in Trieste. Similarly, there are also many Ukrainians and Vietnamese in Prague. Nevertheless there is a difference between today’s multi-ethnicity and that of the interwar period. Today Serbians in Trieste or Ukrainians in Prague see themselves as immigrants. They can get involved with the rights of immigrants, but do not consider themselves to be part of the city’s heritage, an inalienable part of its long history. This was the very way in which Czechs, Germans, and Jews in Prague as well as Italians and Slovenians in Trieste defined themselves between the world wars according to the nationalist discourse established in the nineteenth century. Nineteenth-century nationalism requires that every ethnic group define itself through the language it speaks and the country it inhabits. Nationalist thinking tends to mistrust the idea of multi-ethnic territories because every group is thought to best display its own potential without the interference of others (Anderson 72–114). It admits the presence of other groups on its own territory to a certain extent, but their members are considered (and have to consider themselves) foreigners or inferiors. This latter case represents the common equivalent of nationalism and imperialism (cf. Said).

It was not by chance that Czech nationalism in Prague argued from the second half of the nineteenth century onwards that Germans were simply colonists that had moved to Czech territory only in the late Middle Ages. Correspondingly, the Germans tried to demonstrate that German populations were present in Bohemia, Moravia, and Silesia before the arrival of

the Czechs. Nevertheless the nineteenth- and twentieth-century Germans from these regions could not easily define themselves as descendants of those ancient Germanic populations. However, they could stress their cultural superiority: according to German nationalism, they moved to the region not to colonize the Czechs, but to civilize them (Demetz 9, 286–300; Kořalka 99).

Italians from Trieste began to argue in the same period that Slovenians were immigrants that had come to Trieste, a traditionally Romance town, up to the eighteenth century, and that they had been “civilized” there by Italian culture. Slovenians countered that in the nineteenth and twentieth century only very few Trieste natives were descendants of the medieval Romance population of Trieste. Most were foreigners from all over Europe that had been partly assimilated by Italian culture. Moreover, Slovenians mentioned that they had been living in the surroundings of the urban center for centuries and were consequently a traditional population of the Trieste region, just like the Italians (see Slovenian-Italian Historical and Cultural Commission 69–77, Ara and Magris 48–55, Verginella).

Thus during the second half of the nineteenth century the success of nationalism became a problem for the stability of multi-ethnic centers like Prague and Trieste. Here not only one but many groups regarded themselves as an integral part of the territory and its history – in a word, as indigenous. Until the First World War, the two cities belonged to an empire in which urban centers that had been multi-ethnic for a long time were no exception at all. Near Prague and Trieste there were the multi-ethnic Habsburg cities of Lviv (*Lemberg*), Chernivtsi (*Czernowitz*), Brno (*Briinn*), Timișoara (*Temeswar/Temeschwar/Temeschburg*), Zagreb (*Agram*), and so on. Emperor Franz Joseph I, who ruled from 1848 to 1916, defined his dominions as a state of many peoples (*Vielvölkerstaat*), in which every ethnic group was a constituent part of the monarchy, its history, and, using a present-day word, its identity. In fact, there were very real power dynamics involved that determined different positions of the various ethnic groups.<sup>4</sup> Germans from all over the empire and, after the Austro-Hungarian Compromise of 1867, also Hungarians enjoyed strong political, social, and cultural power. Other groups such as Italians, Czechs, or Poles could also have considerable power in specific crownlands. Nevertheless every ethnic group, at least in the Austrian part of the monarchy (Cisleithania), had the same rights to maintain and develop its own language and culture, as the Article 19 of the Austrian constitution of 1867 stated. This is a crucial prerequisite for understanding the way in which multi-ethnicity worked in the Austrian part of the Habsburg Empire.<sup>5</sup> The equal status of nearly all ethnic groups of Cisleithania provided each of them with consider-

able symbolic capital that helped them affirm their own identity (Stourzh). This makes the position of many “Habsburg peoples” very different from that of the colonized peoples that belonged to the British or the French Empires. Colonized ethnicities did not enjoy the same status as French or English people. In addition, the territories they came from – the colonies – did not have the same position as the “motherland.” In the Austro-Hungarian Empire, considerable differences could be felt between the crownlands, but *de jure* they were all parts of the empire in the same way. There was no internal political relationship of dependency among them. In fact, the legal and social status of (for example) Czechs in Prague and Slovenians in Trieste was not the same as that of East Indians in London or Algerians in Paris. The former were European citizens and belonged to one of the equal peoples of the Habsburg Monarchy. Because of this they were able to quickly develop successful cultural, economic, and social nationalisms in the second half of the nineteenth century.

It is all the more interesting to compare the situation of multi-ethnicity in the various regions of the Habsburg monarchy after its break-up in 1918. The new states constituted on the territory of the old empire or those that annexed parts of it dealt with multi-ethnicity within their new borders in different ways. After the First World War, some of the east-central European ethnic groups received their own nation-states, but because of the ethnic patchwork composition of the region there were many ethnic minorities (or “nationalities”) in nearly every new state. Minorities were protected in the interwar period by special minority treaties and had a very different status from the indigenous people in the colonies. Nevertheless, their rights were often not respected and the winner states of the war did not sign the minority treaties. Prague and Trieste are excellent examples of the new diversities regarding multi-ethnicity. Czechoslovakia guaranteed the right of its ethnic minorities (not only Germans and Jews) to preserve their languages and cultural identities until the German annexation of the Sudetenland (see *Gemeinsame deutsch-tschechische Historikerkommission* 17–31). The Italian fascist state rejected these rights and tried to assimilate ethnic minorities such as Slovenians or Croatians (Kacin-Wohinz and Pirjevec 54–58).

The gap between the Czechoslovak and the Italian attitude toward multi-ethnicity in the 1920s and 1930s makes a comparison of its representation in literary texts of the period very interesting. Do they reflect the changes that occurred in Prague and Trieste after 1918? It is important to emphasize that democratic Prague had also changed compared to Austrian times. Before the war, the traditional ethnic groups of Prague were equal before the Habsburgs: The empire was not a nation-state, even if two of

its ethnic groups were generally more powerful than the others. In Prague, Czechs and Germans had the same basic rights and they could fight for their practical application and observance in daily politics. Any attempt by some ethnic groups to concentrate power in their hands to the detriment of other groups could be legally questioned in Habsburg Austria. In the interwar period the situation changed: Prague Germans had more or less the same rights as in the past, but they became an official ethnic minority in a state that defined itself as Czech and Slovak. According to the constitution, minorities did not have the same status as the two “national ethnic groups” of Czechoslovakia.<sup>6</sup> This was of course a diminution of the Prague Germans’ symbolic capital (on European ethnic minorities in the interwar period, see Corsini and Zaffi; for more details on their conditions in east-central Europe, see Lemberg).

Prague became the capital and internationally acknowledged center of a new country, whereas Trieste became a border city, and, moreover, was contended for by Italians and Yugoslavs at the end of the First World War. The political conflict polarized the ethnic discourse in the city, as is often the case “on the frontier,” where for many people merely the fact of having a certain ethnic identity almost necessarily implies supporting a specific nation state.

## Metropolis

Georg Simmel stated that the experience of modernity is equivalent to the experience of metropolis. Anthony Giddens (17–21, 53–54, 79–83) defined modernity as a double process: strong differentiation of both items and agents of reality (e.g., institutions, commodities, media, producers, politicians, and traders) on the one hand, and an extreme networking among them on the other hand. Following Simmel (129–131), I suggest that this process has two sides: an objectifying one, which aims at systematizing identities and relationships of the various components of the modern world, and a subjectifying one, which wants to stress the uniqueness of each of the world’s components, above all of its individuals. The modern subjective attitude breaks the modern objective attitude; that is, the rules that aim to give society a strongly defined structure. It also overemphasizes the singularity of subjects and objects.

In a similar way Remo Ceserani (369–372) reminds us that self-determination is the very core of modernity, but it is also a process full of tensions. Individuals and groups have to mediate between the exigencies of several systems on the one hand and unique individual personalities on

the other hand, such as their own, for example. This can lead to a deep internal disorder, disruption, and madness.

According to Simmel, the focal point of these modern tensions is the metropolis. Here a strong intensification of emotional life<sup>7</sup> can be observed: on the one hand, large cities are characterized by the extreme economization of urban, social, and mental spaces; on the other hand, they reveal the constant presence of “deviant” behaviors (these can partly be regarded as Foucauldian *hétérotopies*). To find a balance between the contradictions of modernity, individuals develop survival strategies. Simmel stresses the importance of indifference for city residents. In order not to be overwhelmed by their surroundings, city dwellers often have to alienate themselves; otherwise they have no chance to master the complexity of the world they are living in. According to Benjamin, another strategy is the possibility of filtering reality through imagination (phantasmagorias). In his *Passagenwerk*, Benjamin gives splendid examples of this process: through objects and spaces such as commodities, *passages*, department stores, and *interieurs*, people sublimate their social and personal problems and express their desire for existing utopias.

Benjamin is also important for another consideration about the metropolis: its physiognomy is closely related to the existence of capitalist empires. Neither department stores nor *interieurs* would be possible if colonization had not enabled the rise of the European middle class. The function of *passages* and so on is first of all to let city dwellers forget that in capitalism they pay a high price for their wealth. They have to adapt to a highly controlled society incessantly planning its structure and they have to submit to rapid changes without being overwhelmed by the demands of the system. Commodities allow them to suppress the fact that in the large cities there are many people that actually go down as the losers of history. Moreover, positive phantasmagorias keep away the realization that in capitalism everyone that is sitting in an *interieur* today could become a loser tomorrow, inhabiting Foucault’s heterotopias such as prisons, hospitals, parks, and poor neighborhoods. The conflict between the city’s center, which symbolizes power and progress, and its peripheries, which show the dark side of the system, is very typical for modernity. It makes the traditional opposition between city and countryside more complex. Nevertheless it remains important further on because the countryside is often represented as the space in which modernity cannot completely penetrate.<sup>8</sup>

Fancy department stores and *interieurs* also enable the citizens to forget another contradiction of modern life and modern cities: as capitals of empires, their prosperity was founded on the exploitation of the conquered. This exploitation often happened in the name of civilization. Thanks to

Europeans – it was said – the colonies could contribute something to mankind as elevating as the development of modernity and progress. Edward Said and postcolonial studies initiated an important debate on the role of colonies and colonized people for the large cities. According to these studies, Benjamin's losers of history are not only the European lower classes, but also the people from the colonies.

The new interest in the presence and role of non-Europeans in the European capitals of colonial empires awakened interest in multi-ethnicity in large cities. Multi-ethnicity was actually a quality of large cities that had to cope with the typical trends of modernity. They had to be well regulated and controlled by the colonial system (an objectifying trend), yet specific ethnic agents including some colonized individuals wanted to decide freely on the matter of their own ethnicity (a subjectifying trend). Although the presence of many different ethnicities and languages was considered an asset to the large cities, a somewhat definite sign of progress, ethnic conflicts were simultaneously obscured, just as were their connection to social tensions.

In recent years works by postcolonial scholars have also stimulated east-central European studies, which must address the multi-ethnicity of many cities of the region (cf. Müller-Funk et al., Feichtinger et al.). Nevertheless – as I pointed out in the previous section – there are important differences between the multi-ethnicity of east-central European cities and multi-ethnic centers such as London and Paris, and later Berlin as well.

Multi-ethnicity is always also a matter of power. Without simplifying and dispensing with crucial historical and geographical distinctions, it can be very stimulating to apply some findings of postcolonial studies to east-central Europe. Also here the “strong” ethnic groups developed cultural power strategies to manage multi-ethnicity and the weaker ethnic groups. To connect Said, Simmel, and Benjamin, it can be assumed that power practices always put pressure on emotional life and produce different kinds of phantasmagorias. One can thus also follow the traces of these cultural processes in literary texts. I do precisely this in my interpretation of *Přebrada* and *Graničarji*.

## Modernism

Literary scholars still debate the definition of Modernism, its constitutive features, and its periodization. Nevertheless, most of them would agree that the metropolis plays a crucial role in modernist imagery. It is not difficult to find the reason for this: if the experience of modernity really

coincides with that of metropolitan life, then metropolitan life cannot help but be the major theme of Modernism, whose very aim is to represent modernity. It is not by chance that Walter Benjamin in his *Passagenwerk* and other works constantly refers to modernist authors such as Proust and the surrealists. Moreover, Benjamin and Simmel are often connected with the cultural atmosphere of Modernism. As David Frisby points out in his study on Benjamin, Kracauer, and Simmel, these authors strove for a definition of modernity. The title of Frisby's essay is *Fragments of Modernity: Benjamin and Simmel* (and also Kracauer) did not think that there could even be a systematic definition of modernity. According to them, the very result of modernity was the segmentation of the world into many parts that coexist and rapidly multiply without converging into a unitary system. Because an overview of the global structure of the world is impossible, these thinkers tried to find the significance of modernity from fragments of reality. They looked for particular objects that could show them the significance of the world they lived in – including money for Simmel and *interieurs* for Benjamin.

Peter Zima notes that the criticism of the possibility of a unique system and systematic knowledge is a fundamental feature of Modernism as well as criticism of the concepts of truth, reality, subjectivity, and rationality. Zima affirms that Modernism is essentially a sort of “metamodernity,” an expression of modernity reflecting upon itself and its limits. In this sense, Modernism belongs to late modernity. It does not matter what date is chosen as the onset of modernity: one can choose as its starting point the discovery of America and the Renaissance, but also the French Revolution and the dialectic Enlightenment/Romanticism. In both cases, modernity is linked to confidence in the means of individuality and humanity in general. Modernism enters the stage when modernity has reached an advanced stage and represents a critical afterthought on the potentiality of human beings and the world they constructed during the Modern Age. This afterthought concerns the achievements of rational and systematic thinking. In this concern, Modernism actually continues the Romantic tradition, but it also questions whether a strong individual subjectivity and emotionality can stand and prometheanly change a world that is becoming increasingly “massified” and “massifying” (this is, in a way, a criticism of the Romantic point of view).

Zima dates the onset of modernity and Modernism back to Baudelaire, and also includes Decadence/Symbolism/Aestheticism in this cultural period. He considers the avant-garde to be a part of Modernism, with some specific features, and also thinks that movements such as Existentialism were a late form of Modernism. All of these cultural phenomena are char-

acterized by their critical reflection upon modernity. All of them long for a solution to modernity's contradictions, but they do not find the same answer for their longing. Some cannot find any satisfaction at all, others think that only a personal answer to the contradiction of the world is possible (a sort of Voltaire's "own garden"), and last but not least there are the avantgardists that believe in a collective renewal of the world. Common to all of these positions is nevertheless a kind of thinking and feeling "in the shadow of the absolute." They can pitilessly criticize every truth and every system and they do not always propose an alternative, but this existential condition makes them suffer. Zima suggests that a defining feature of Modernism is that it takes utopias very seriously even if it parodies and regards them as impossible.<sup>9</sup>

I do not want to discuss Zima's proposal in its entirety here. I leave open the question of whether Modernism does or does not begin with Baudelaire and finish with Existentialism. Nevertheless, I certainly agree with Zima that Modernism was our metamodernity – the moment at which western culture had to face the limits and failures of the project of modernity. In this sense, it is important to consider the "VIPs" of Modernism such as Joyce, Kafka, Musil, and Proust, and the great currents of the avant-garde such as Constructivism, Futurism, or Surrealism as two different answers to the same disease and dissatisfaction with modernity. All important formal innovations of Modernism such as stream of consciousness and interior monologue, hybridization of genres, and linguistic and multimedia experiments are simply ways to react to modernity and its way of representing reality. First of all, these new formal techniques are an attempt to better represent the world – especially, but not exclusively, contemporary history. Second, they aim to influence the way people perceive reality, in order to make it better.

For the purpose of this study, the question is thus the following: Is the modernist discussion of the metropolises and contradictions of modern life also relevant to the representation of multi-ethnicity? It is true that postcolonial studies devoted a lot of research to the presence of "others," the colonized, and the natives inside the European colonial empires. As Edward Said pointed out: "The formal dislocations and displacements in modernist culture, and most strikingly its pervasive irony, are influenced by precisely those two disturbing factors . . . : the contending native and the fact of other empires" (189). Not only the cultural (including literary) texts about the colonies are full of "contending native[s]." As postcolonial studies observes, these characters are also staged in texts whose settings are the European capitals of empires. So what about east-central European cities in modernist literature? They had the distinction that here the "contending

native[s]” were not natives of non-European countries, of the colonies, but were also Europeans and had a different status in comparison to colonized populations.<sup>10</sup> The above quotation from Said is taken from *Culture and Imperialism*, in which he included “A Note on Modernism” (186–190). Here Said mainly concentrates on Modernism, multi-ethnicity, and the colonies, but also reflects on Joyce’s *Ulysses*:

Similarly Joyce, for whom the Irish nationalist and intellectual Stephen Dedalus is ironically fortified not by Irish Catholic comrades but by the wandering Jew Leopold Bloom, whose exoticism and cosmopolitan skills undercut the morbid solemnity of Stephen’s rebellion. Like the fascinating inverts of Proust’s novel, Bloom testifies to a new presence within Europe, a presence rather strikingly described in terms unmistakably taken from the exotic annals of overseas discovery, conquest, vision. (188)

The volumes *Kakanien Revisited* (2002) and *Habsburg Postcolonial* (2003) show that not only a new – in Said’s diction, “ethnic” – presence can model modernist literature and literature from other periods. Old presences such as the east-central European Jews and other ethnic groups of the region can also play the same important role in literature that Bloom plays for Dedalus. Did the presence of Jews and other ethnic groups in Prague and Trieste, where Joyce lived for about ten years and had Jewish friends such as Italo Svevo, inspire Majerová’s *Přehrada* and Magajna’s *Graničarji* to represent relativist and tolerant characters? It is of course also possible that multi-ethnic discourse fills them with nationalist “solemnity,” just as the contrast between Irish and English people does in the case of Stephen Dedalus before he meets Bloom.

### **Prague in Marie Majerová’s *Přehrada* and Trieste in Bogomir Magajna’s *Graničarji*. Social and Ethnic Spaces Intertwined**

Among the Czech and Slovenian literary works dealing with multi-ethnicity, I opted for these two for the following reasons:

– They were written by authors that knew the cities they wrote about quite well. Majerová was born near Prague and spent the major part of her life in this Czech metropolis. Magajna came from the Karst plateau near Trieste.

– They refer to the multi-ethnic situation of Prague and Trieste between the world wars. This reference is quite strong, even if it is mediated in both cases (neither text is classifiable as historical fiction explicitly dealing with contemporary history).<sup>11</sup>

– Both of them are relatively comparable with regard to their genre. This allows for a direct theme-oriented analysis, whereas long preliminary notes would be necessary to show the level of thematic compatibility of texts belonging to completely different genres, even if they were devoted to similar themes.

*Přebrada* is a sort of utopian socialist novel, written in the interwar period, in which the author imagines that sometime between the 1950s and the 1960s communists take over power in Prague.<sup>12</sup> They succeed in convincing Prague's citizens that the huge dam built on the Vltava to generate electricity is actually defective because the construction companies used inferior cement. They argue that the dam will break and Prague will be destroyed by water. People panic and the communists exploit the critical situation, turning it into a general revolution and seizing power. The report on the defective dam is indeed only a trick: the contractors in fact used regular cement and the dam is functioning perfectly. The communists simply exploit the bad reputation of the contractors as people without scruples to agitate against the power elite. At the end of the novel, revolutionaries are planning how to use the dam for the benefit of everyone and not only for increasing the wealth of the upper class.

In the novel the juxtaposition nature versus culture and countryside versus city is symbolized very strongly. The river, the Vltava, is nature, but people exploit it for their purposes. In some lyrical passages the narrator, who introduces himself as the author of the book, emphasizes that it is necessary for culture to win its struggle against nature in order to control it (Majerová 169–172). The only problem is how. The capitalist way is not the right one because it is unequal. Only communism can realize the utopia of nature and culture for everyone: a river for everyone and electricity for everyone (Majerová 266–269). The Vltava has to become a communist river. Similarly, Prague has to become a communist city. According to modernist conventions, the city is represented in the novel as the real center of modern life and its contradictions. On the one hand, Prague is the place where the emancipative technological process happens, but on the other hand the city is the space in which a small elite oppresses the masses (by means of technology, among other things). Modernistically, Majerová criticizes modernity for the distorted attainment of its potentials. Nevertheless *Přebrada* belongs to the avant-garde milieu of Modernism and suggests a model for the social progress of humanity. Against the bourgeois oligarchy in Prague, the social force of factory workers, taxi-drivers, students, and so on awakes, and these people come together to plan the revolution.

To represent the complexity of the city and the greatness of the revolution, Majerová avails herself of typical modernist formal strategies such as

multiperspectivity and play with genres. In many short chapters, a kind of cinematographic shortcut, the reader probably encounters more than 100 characters. The author's and narrator's style is modeled on their features. It tends toward the Dickensian realist novel when it portrays the poor children of the suburb of Podskalí (Majerová 108–118), towards decadent literature when dealing with a beautiful woman that fell into disgrace (Majerová 226–228), and towards the fantastic while describing the souls of two important dead sculptors of the Czech national renaissance discussing the fate of their works in the impending flood (Majerová 102–107). Of course, the text follows the example of socialist literature representing the secret work of the revolutionaries (Majerová 63–77). Yet the novel does not belong to mimetic socialist literature, which operated with the stylistic features of nineteenth-century realist and naturalist literature in the interwar period. The characters in *Přehrada* are too heavily stylized and reduced to personifications of good and evil social attitudes. Nevertheless they are not like the characters of the orthodox Socialist Realist literature that began in the 1930s. They are not as “solemn” and homogeneous as is typical for Social Realism (Groys 44–95). The various revolutionaries in Majerová's novel have different ideas about the revolution – which partly depend on the social milieus they come from – and they discuss them openly. There is no single doctrine to follow. Moreover, this play with different genres is so prominent that it works as a sort of amusing quotation of representational genre conventions. The story seriously supports the idea of a revolution, but displays this in a playful way in which the fantastic also has its place. (For example, the statues of old Prague abandon the city to save themselves from the inundation.) Majerová's novel does not intend the reader to see the story as a realistic description of a future revolution. The reader knows that this is a phantasmagoria on the revolution; that is, a revolution as though it were and could be like a fairy tale or an American film with a happy ending. This very irony is what Said finds so constitutive for Modernism.<sup>13</sup> In Czech culture of the period, this kind of pastiche of (high and mass culture) genres was characteristic for the avant-garde movement of Poetism (Ripellino 37–40).<sup>14</sup>

The question is whether there is also a place for Prague's multi-ethnicity in this modernist and avantgardist novel. One can find only very feeble traces of multi-ethnic discourses. The richest Czech contractor of the dam is a Jew (Majerová 242), and another one reads German newspapers (Majerová 175), but they do not have German surnames. Having said that, the flyers that are supposed to stir people into revolting are printed in both Czech and German (Majerová 64). This is an indirect homage to communist internationalism and perhaps also to the Prague German workers,

who were very few before World War One (Cohen 191–193). Last but not least, one of the revolutionaries, actually an American, is said to be very precise because he is of German extraction. These references to multi-ethnicity are relatively stereotypical and neither the author-narrator nor the characters attempt to problematize them. They are merely brief hints that help contextualize the characters. Moreover, they are not really important as ethnic classifications, but function as social indicators.

According to the Czech national awakening (*národní obrození*), Germans (and Jews, especially if they spoke German) were in fact the upper class of “foreigners” that was accused of having oppressed the Czech nation since the seventeenth century. Czech nationalists claimed that it was necessary to stage a revolution against them, now a definitive version of the year 1848. This revolution indeed happened in 1918, when Czechoslovakia proclaimed its independence, following the traditional Czech historiographic narrative. On the other hand, another tradition spread in Bohemia at the end of the nineteenth century, in which the juxtaposition was no longer between ethnic communities. According to socialism, the fight was between upper class and proletarians – and proletarians could be also German! Internationalism was relatively strong especially in Austro-Marxism because the worker communities of the Habsburg Empire were often ethnically mixed. Nevertheless Czech communists tended to stress before and especially after the foundation of Czechoslovakia that in large Bohemian and Moravian cities Germans usually belonged to the upper class and consequently had to be fought against (Rupnik 17–35, 41–56).

The few traces of multi-ethnic discourses in *Přebroda* show how a novel of the Prague communist milieu related multi-ethnic discourse to social discourse. In accordance with the national awakening tradition, Majerová seems to suggest that some important upper class enemies of the proletarians are Jews and Germans (or that they read the German press). On the other hand, the author supports the communist internationalist tradition: the revolutionary flyers in the novel are bilingual.

Bogomir Magajna, the author of *Graničarji*, came from the Karst Plateau in Trieste’s hinterland, but left the region after the First World War, when it was annexed by Italy. He went to Yugoslavia to study and work. *Graničarji* and his other works were written and published there. In this story the protagonists are Yugoslav border guards based at the border with Italy near Logatec, between Postojna and Ljubljana. The book relates their adventures in the woods along the border. Nature plays a fundamental role in the story both in its idyllic and dangerous aspects. The guards hike through the woods and contemplate their beauty, but one of them has to kill a bear to save his own life, for example (Magajna 77–84). Nevertheless, danger is

generally represented by the enemy on the other side of the border rather than by nature. Unexpected shots fly from the other side of the border across the woods and kill some Yugoslav border guards (Magajna 48). The enemies are thus described as particularly evil and devious: they kill from ambush, hiding themselves. The only visible enemy from the other side of the border is a man trying to rape a girl (Magajna 104–105). Otherwise they are very mysterious and do not have a clear identity in the novel. They are simply described as enemies wearing black clothes. The reader does not learn anything else about their identity in the book.

The conflict between the Yugoslav border guards and their very un-specific enemies takes place above all through nature, but in one case there is also the opposition town versus countryside/forest. One of the protagonists is asked to go to Trieste behind the back of the enemies. This character, the guards' physician Volarič, is actually a Slovenian from the Karst Plateau. His family lives on the other side of the frontier in territory controlled by the enemies. However, he cannot cross the border and visit his relatives because as a Yugoslav soldier he is considered a traitor by the other side – because he was born in the territories controlled by the enemy, he should have served his time in the enemy army.<sup>15</sup> When Volarič begins to help the Slovenian resistance fighters trying to fight the enemy directly on the other side of the border, he is told to go to Trieste to bring some money to one of the fighters. Volarič's journey to the city (Magajna 88–95) is divided into three parts. First he has to secretly cross the forest, then go by train through the Karst Plateau to Trieste, and finally meet the member of the resistance there. The second part of the journey is very painful: Volarič sees the Karst Plateau from the train window, the Trieste countryside and even his parents' house, but he cannot stop. He must not be recognized because this could endanger his mission. He can survive in the station, in the train, and in Trieste because he is perfectly able to speak the language of the enemy and imitate his behavior. Trieste is described as a large and lively city, but nevertheless filled with mortal danger behind its beautiful facade: around every corner there is someone spying. The omniscient narrator tells us that the city looked different in the past: once Volarič used to go to Trieste often, in a certain sense it was his city, the city of his countryside. Now it is the city of the others and he can stay alive there only because of his mimicry abilities.

It is interesting that *Graničarji* is quite precise in the use of geographic names on both sides of the border, especially in the region around Logatec, but one can also find the name *Trst* 'Trieste'. However, concerning the characters' names and ethnicity there are consistent differences according to the side they belong to. The border guards have names and

regional origins that point to regions of Slovenian ethnic territory (for example the Karst Plateau and Ljubljana), but also to Macedonia. On the other hand, the enemies are an indistinct mass without an ethnic profile. There is no clue that allows identification of their ethnicity – for example, language or other features. Of course many readers will think that the enemies are Italians: the story is set on the border at Logatec, which was the Yugoslavian-Italian border between the world wars. At that time Trieste already belonged to Italy and the text explicitly mentions the names of real Slovenian fighters from the Trieste region that were executed by the fascists (112). Finally, as is commonly known, the fascists wore dark clothes like the enemies in the story. Nevertheless the fact that the identity of the enemies is never specified allows them to appear very sinister. They are like the personification of a generic evil. This is at least what the text deliberately tells the reader. Then again, the author is perfectly aware that every Slovenian reader will correctly identify the enemy. His abstract description paradoxically strengthens the reference to the Italian oppression of the Slovenians rather than weakening it: In the novel fascism becomes the undisclosed symbol of the absolute evil.

In *Graničarji* multi-ethnic discourse is very strong in its national form, even if the name of the second ethnic group, the Italians, is never mentioned. In this discourse Trieste plays the role of the enemy's headquarters, whereas the discourse of Trieste as a metropolis is not very important. Trieste's size and business are only briefly mentioned when Volarič has to go there. This character is moved by the beauty of the Karst Plateau and Trieste and by the contrast of their different natures. The narrator stresses the opposition between the Karst Plateau villages and their poor inhabitants on the one hand, and the dynamism of the city of Trieste on the other (Magajna 92). He also describes how the enemies, the men of the city, people from Trieste, cannot comprehend the beauty of the Karst Plateau and find it boring and desolate. As a matter of fact, this is a typical city versus land discourse. Nevertheless the narration interprets it through the lens of ethnicity: the men in black (the Italians) oppress the Slovenians on the Karst Plateau after they have taken Trieste from them. The Slovenians do not yet have enough strength to defeat their enemies, but nevertheless they resist and the novel finishes with a reminder that a future will come in which they will liberate themselves.

The structure of *Graničarji* actually invites analysis of the text according to some categories of postcolonial studies. Homi Bhabha has pointed out that mimicry is a very typical survival strategy of postcolonial cultures. They (partly unwillingly) respect the colonizers' rules and customs from the outside, but in reality preserve their awareness and intention to be

different. Moreover mimicry is a form of profound proximity. This only works if the imitator has an intimate knowledge of the imitated, and is thus able to put himself in the position of the other. In *Graničarji* mimicry works together with the modernist interest in the hybridization of genres. What actually is Magajna's literary text? A historical novel about the fascist oppression of the Littoral region? A sort of allegoric epic story about heroes that challenge nature and evildoers? The text has features of both genres. Mimicry is not only an element of the story, it is also one of its formal strategies: the historical reference to fascism is hidden but at the same time alluded to throughout the book.<sup>16</sup>

Nevertheless the universal allegoric and epic level has its own autonomy: the story is a reflection upon the power of nature, the importance of homeland, and the violence of human relationships. One final remark is very important: even if mimicry does always imply a second level of meaning, this does not lead to irony in *Graničarji*. The novel is very serious and by no means as playful as *Přebrada*.

There are evidently some differences in the way in which *Přebrada* and *Graničarji* represent Prague and Trieste, connecting the theme of the metropolis with that of multi-ethnicity. It seems that multi-ethnicity as a challenge for the national struggle is a very important subject for *Graničarji*, whereas social conflicts inside the large town are the very theme of *Přebrada*. Both novels have in common their juxtaposition of urban and rural space, but Majerová's novel regards the city as the very space from which something new and crucial for civilization will come (the social revolution), whereas Magajna's story is centered around the land and its people, who try to defend their civilization from the invaders coming from the city (and belonging to a different ethnic group). Furthermore it is not only with regard to content that both novels differ. Their "modernist gaze" also diverges. Showing advantages and disadvantages of modern life in the metropolis, Majerová's work seems to be characterized by a touch of Leopold Bloom's irony, whereas Magajna's work reminds one of Stephen Dedalus' solemnity.

To conclude, I would like to suggest some very general considerations that can help explain the different attitudes of Majerová's and Magajna's works. These two attitudes reflect the very different power dynamics established in Prague's and Trieste's multi-ethnic spaces after the fall of the Habsburg monarchy. The situation of Trieste is perhaps easier to interpret: the fascist repression and assimilation of Slovenians from Trieste, the Karst Plateau, and the entire Littoral had the effect of orienting most of their literary production to the present political history of the region (with exceptions such as Vladimir Bartol). Both the writers in Yugoslav exile and

those that remained in the new Italian territories wrote extensively about the situation of the Littoral under fascism. Under these critical circumstances, literature assumed a very important role. It was a charge against fascism and at the same time a way to strengthen the ethnic awareness of Italian Slovenians that fascism tried to assimilate. Because of their inherent ideological functions, texts were often very extreme. The ethnic dynamics of Trieste were thus reduced to a great simplification in order to create consent in public opinion: Italian strangers, enemies or fascists, on the one side and Slovenian natives, friends and resistance fighters, on the other. This left less space for playfulness and irony. Moreover, the ethnic theme also attracted and absorbed the subject of the modern metropolis, which was important for the epoch and for Modernism. The contrast between Trieste as large center and the Karst Plateau as its hinterland is important for a major part of Slovenian literature from the Littoral even today, and it has retained these ethnic connotations to the present. These were nevertheless particularly strong during the interwar period. This is not very surprising, considering the fact that interwar (and other) totalitarianisms often tried to instrumentalize ethnic issues in order to distract people from other problems such as social issues. One of the strategies of fascism in Trieste was to present itself as a paladin of the city's Italian character and as a promoter of Italian expansion towards the east in order to compensate the lost rank and wealth of the formerly most important port of the Habsburg monarchy (Pizzi 117–128). It was actually not too difficult for fascism to succeed politically because Trieste effectively lay in a border zone disputed between Italy and Yugoslavia. Regardless of the ideology of interwar fascism, frontier spaces tend to polarize ethnic discourse.

In Prague, ethnic conflicts were not as strong at that time. This is supposed to be the typical situation of multi-ethnicity in democracies. In a certain sense I believe this is true. However, in the 1930s tensions grew rapidly between the Germans of Czechoslovakia and the state, as well as within the state between Germans and Czechs. There was also a third non-democratic agent in this conflict radicalizing tensions: the Third Reich. Nonetheless, not only in the 1920s, but also in the 1930s there were only a few Czech literary works that would have been interested in describing the Prague German and German-Jewish community (see Maidl 300). The reason for this could be that this community had a special position in the context of German Bohemian and Moravian centers. It was not very large, even though it was economically and culturally relevant, and it was deeply characterized by the Jewish element. The German-speaking Jewish citizens of Prague did not feel particularly close to the German culture of the Sudetenland (Kosatík 72, 209–216). Those that were not Jews were used

to the multi-ethnic atmosphere of Prague anyhow, and did not have serious difficulties accepting it. Many Germans in Prague sustained Masaryk's idea of a multi-ethnic Czechoslovakia even if they did not always agree with the programmatic fundamental Slavic character of the state. Thus, unlike Germans from the Sudetenland, Prague's Czech population did not consider Prague Germans and German Jews a problem or large divide that had to be overcome (Gruša et al. 17–18).<sup>17</sup>

Usually problems and divides – that is, differences – play an important role in the production of literature. Literature seeks to deal with difference, to describe, to deny, to emphasize it. Presumably in the 1920s and in 1930s Prague Germans and German Jews were not different enough for Prague's Czech literature because they lived more or less in harmony with the Czechoslovak idea. Of course it could be objected that, even if they supported the state, they were not Czech. There were actually differences between them and the Prague Czechs. This is true, but on the other hand Prague Czechs did not have the time to literarily reflect upon the special features of Prague Germans and German Jews because they were very busy with other subjects. During the interwar period social differences played a much larger role among Prague's citizens than ethnic differences. They were a very important driver of Czech Prague literature in the 1920s and 1930s – not only for communist authors such as Majerová (recall only the two Masarykians Karel Čapek and Frantisek Langer). Multi-ethnicity remains here a sort of secondary aspect of the social and class discourse, an echo of a (recent) part of Czech history and culture in which this aspect was much more important.

Nevertheless the importance of discourses often changes over time. Very soon multi-ethnicity in the Bohemian capital became important again, so important that today in postmodern Prague there is no more indigenous German community and only a very small Jewish one. Postmodern Trieste has kept its Slovenian minority, but many older Slovenians (and Italians) complain that for the new generation ethnic matters no longer have enough value. In my opinion, these older people should not be afraid: every principle of difference can remain latent for a long time, but as long as it exists it will be reactivated and attract people's imagination sooner or later. This is the case with the differences between countryside and city or within the various parts of the city. This is also the case with ethnic differences. On the other hand, perhaps old people *should* be afraid: imagination is a very ambivalent factor, which normally leads to variety, mutual interest, and tolerance as well as to homogeneity, segregation, and violence. I expect both from the confrontations of the future between city and countryside as well as among ethnic groups.

## NOTES

<sup>1</sup> The case of the complete perfect assimilation of one ethnic group into another is no longer a condition of multi-ethnicity. Nevertheless, I believe that the process through which assimilation is achieved is one of the ways to experience multi-ethnicity.

<sup>2</sup> Speaking of Prague “Czechs,” “Germans,” and “Jews” in the Middle Ages, I of course do not use these terms in the national sense they acquired in the nineteenth century. The Middle Ages had a different perception of ethnicity. Nevertheless, already at that time Prague’s people had different native languages. This does not imply that Prague’s inhabitants each spoke only a single language and that the linguistic divisions between the groups were unequivocal, neither in the Middle Ages nor in the Modern and Contemporary Age. Interesting remarks on the dynamics of the fluidity and rigidity of these divisions over the centuries can be found in Peter Demetz. On the nineteenth century, see Cohen.

<sup>3</sup> Just like Prague, Trieste had a strong Jewish community. In the interwar period and earlier it was very well integrated and largely assimilated with the Italian population. Until the fascist Manifesto of Race was enacted in 1938, Jews seemed to have no problem with anti-Semitism in Trieste. Some of them supported Fascism and felt betrayed by the Manifesto of Race (Ara and Magris 171). In Prague, Jews were similarly assimilated to the Germans and the Czechs, yet in both assimilating ethnic groups anti-Semitism was quite strong. Jews were always perceived as a third agent in Prague and their assimilation criticised. Consequently, as a rejected minority in spite of assimilation, Jews maintained and developed a stronger Jewish identity in Prague than in Trieste (Stölzl). Concerning this matter, one should differentiate between German- and Czech-speaking Jews. On the other hand, it would be a mistake to underestimate the presence of Jewish identity in Trieste. Further distinctions unfortunately go beyond the scope of this study. My intention here is only to stress that, concerning multi-ethnic discourse, the Jewish element in Prague played a greater role for public opinion than in Trieste.

<sup>4</sup> I prefer here to speak of “ethnic groups” rather than “nations” because the latter concept strongly relates to the political issue of a separate nation-state. As Anderson points out, the idea and also the practice of nation changed over the centuries, but in general it can be said that a nation, whoever its members are, is a community that strives for its own state. The concept of the ethnic group is historically determined (Kiliánová), but it does not stress the question of the nation-state so strongly. As a “we-group,” an ethnic group can long for its own nation-state as the nineteenth-century nationalisms did, but it can also define its identity through regionalism, internationalism, minoritarianism, and so on.

<sup>5</sup> I cannot discuss here the situation in the Hungarian part of the empire (Transleithania), where the Austrian constitution was not recognized. Here the law defined a difference between Hungarians and the other ethnic groups that were regarded as minorities. Nevertheless they had some rights, and Croatia as well as the city of Rijeka (Fiume) enjoyed a certain autonomy. In the other parts of Transleithania, minorities’ rights were disregarded and Hungarians tried to magyarize the other groups.

<sup>6</sup> Alternatively, one spoke of only one ethnic group (Czechoslovak) with two components.

<sup>7</sup> *teigerung des Nervenlebens* in the original (Simmel 116).

<sup>8</sup> To these oppositions should be added that between large and small cities because the latter are often regarded as not really modern. They are considered provincial, traditional, and conservative (Bakhtin 395).

<sup>9</sup> According to Zima, this is the major difference between Modernism and Postmodernism, which has developed a kind of indifference towards utopias. In some cases, Post-

modernism can nostalgically look back at them, but it tries to imagine human life without them in any case.

<sup>10</sup> I cannot discuss here the particular case of the Gipsies and the Jews, who were considered not completely European. Moreover Jews had an ambiguous status, oscillating between religious and ethnic identification.

<sup>11</sup> The subject of this study is interwar literature, which is connected to the contemporary historical situation. Nevertheless, other approaches are also possible: Czech Literature in the 1920s and 1930s also deals with the past multi-ethnic history of Prague (in the Middle Ages or the Early Modern Age). One could also analyze these texts. In this regard it is just relevant that literature can prefer to tie in with the past rather than the present. Moreover, it happens quite often that the past is portrayed in order to state something about the present.

<sup>12</sup> In spite of its future setting, the novel strongly relates to the social, political, and urban situation of Prague during the 1920s, as Majerová points out in her introduction for the book edition of 1950. Perhaps she exaggerates the “realistic” intention of the novel here, according to the aesthetics of Socialist Realism. Nevertheless the reference to the historical Prague of the 1920s plays an important role in the novel.

<sup>13</sup> In my opinion, irony is a possible and relatively common feature of Modernism, but it is not its distinctive feature. The main characteristic of Modernism is the sense of crisis, the feeling and idea that the “traditional” concept of modernity no longer works. Modernism questions what western culture developed from the Renaissance to the dialectic Enlightenment/Romanticism. The reaction to this crisis can be ironic, but may also be very serious.

<sup>14</sup> Majerová was criticized for this novel – which is the only “poetic” one in her oeuvre – by more orthodox communist critics: Bedřich Václavěk defined the story as a revolution “in fine gloves” (*v rukavičkách*).

<sup>15</sup> This is an autobiographic element because under Fascism Magajna could not return to his village on the Italian Karst Plateau for the same reason (Zoltan 13).

<sup>16</sup> Magajna’s use of mimicry may also have practical reasons. Even if he published the book in Yugoslavia, the Italian authorities had means to control the content of the publication through the Slovenian and Croatian minority in Italy. Moreover, these minorities secretly imported books from Yugoslavia. Mimicry was consequently also a way to deceive police and censorship if those books were found in Italy.

<sup>17</sup> I cannot discuss here the problematic question of Germans from the Sudetenland living in Prague for university studies or other reasons.

## BIBLIOGRAPHY

- Althusser, Louis. *Sull'ideologia. Ideologia e apparati ideologici di stato*. Bari: Dedalo, 1970 (= “Idéologie et appareils idéologiques d'Etat.” *La pensée*, 151 [1970]).
- Anderson, Benedict. *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt am Main and New York: Campus, 2005 (= *Imagined Communities, Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 2<sup>nd</sup> 1991).
- Ara, Angelo and Claudio Magris. *Trieste. Una città di frontiera*. Turin: Einaudi, 2007.
- Bakhtin, Mikhail (it. transliteration: Michail Bachtin). *Estetica e romanzo*. Turin: Einaudi, 1997 (= *Voprosy literatury i estetiki*. Moscow: Chudozhestvennaia literatura, 1975).
- Benjamin, Walter. *Das Passagenwerk*. Ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.

- Ceserani, Remo. *Guida allo studio della letteratura*. Bari: Laterza, 1999.
- Cohen, Gary B. *Němci v Praze 1861–1914*. Prague: Karolinum, 2000 (= *The Politics of Ethnic Survival: Germans in Prague, 1861–1914*. Princeton: Princeton University Press, 1981).
- Corsini, Umberto and Davide Zaffi. *Die Minderheiten zwischen den beiden Weltkriegen*. Berlin: Duncker & Humbolt, 1994.
- Demetz, Peter. *Prague in Black and Gold. The History of a City*. New York: Penguin, 1997.
- Feichtinger, Johannes, Ursula Prutsch, and Moritz Csáky. *Habsburg postcolonial: Machtstrukturen und kollektives Gedächtnis*. Innsbruck: Studien Verlag, 2003.
- Foucault, Michel. "Des espaces autres." *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (1984), 46–49.
- Frisby, David. *Frammenti di modernità. Simmel, Krakauer, Benjamin*. Bologna: Il Mulino, 1992.
- Gemeinsame deutsch-tschechische Historikerkommission. *Konfliktgemeinschaft, Katastrophe, Entspannung. Skizze einer Darstellung der deutsch-tschechischen Geschichte seit dem 19. Jahrhundert*. Prague: Außenministerium der Tschechischen Republik, 1996.
- Giddens, Anthony. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- Groys, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. Munich and Vienna: Hanser, 1996.
- Gruša, Jiří, Eda Kriseová, and Petr Pithart. *Prag. Einst Stadt der Tschechen, Deutschen und Juden*. Munich: Langen Müller, 1993.
- Kacin-Wohinz, Milica, and Jože Pirjevec. *Storia degli sloveni in Italia*. Venice: Marsilio, 1998.
- Kiliánová, Gabriela. "The Theoretical Basis for Research on Ethnic Issues in Slovak Ethnology." *Identity of Ethnic Groups and Communities. The Results of Slovak Ethnological Research*. Ed. Gabriela Kiliánová and Eva Riečanská. *Etnologické štúdie* 7 (2000).
- Kořalka, Jiří. "Minderheiten als Notausweg. Grundsätze der Rechtslage und des Minderheitenschutzes in den böhmischen Ländern vor 1914 und in der Tschechoslowakischen Republik nach 1918." In: Corsini and Zaffi. 95–115.
- Kosatík, Pavel. *Menší kněžka o německých spisovatelích z Čech a Moravy*. Prague: Nakladatelství France Kafka, 2001.
- Lemberg, Hans. *Ostmitteleuropa zwischen den beiden Weltkriegen (1918–1939). Stärke und Schwäche der neuen Staaten, nationale Minderheiten*. Marburg: Herder-Institut, 1997.
- Magajna, Bogomir. *Graničarji*. Celje: Družba sv. Mohorja, 1934.
- Majerová, Marie. *Přehrada. Román*. Prague: Čín, 1932 (6th ed. Prague: Družstevní práce, 1950; 9th ed. Prague: Československý spisovatel, 1961).
- Maidl, Václav. "Obraz německy mluvících postav a německého prostředí v české literatuře 19. a 20. století." *Obraz Němců, Rakouska a Německa v české společnosti 19. a 20. století*. Ed. Jan Křen and Eva Broklová. Prague: Karolinum 1998. 281–302.
- Meyer, Thomas. *Identitätspolitik. Vom Missbrauch kultureller Unterschiede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Müller-Funk, Wolfgang, Peter Plener, and Clemens Ruthner. *Kanien revisited: das Eigene und das Fremde (in) der oesterreichisch-ungarischen Monarchie*. Tübingen: Francke, 2002.
- Pizzi, Katia. *A City in Search of an Author. The Literary Identity of Trieste*. London: Sheffield Academy Press, 2001.
- Ripellino, Angelo Maria. *Storia della poesia ceca contemporanea*. Rome: e/o, 1981.
- Rupnik, Jacques. *Dějiny Komunistické strany Československa. Od počátků do převzetí moci*. Prague: Academia, 2002 (= *Historie du Parti communiste tchécoslovaque (Des origines à la prise du pouvoir)*. Paris: Fondation nationale des sciences politiques, 1981).
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1993.
- Simmel, Georg. "Die Großstädte und das Geistesleben." *Gesamtausgabe*. Ed. Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989–2008. Vol. 7, II (= *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*. Ed. Rüdiger Kramme et al., 1995). 116–131.
- Slovenian-Italian Historical and Cultural Commission. *Slovensko-italijanski odnosi 1890–1956*:

- poročilo slovensko-italijanske zgodovinsko-kulturne komisije/Rapporti italo-sloveni 1890–1956: relazione della commissione culturale italo-slovena/Slovenian-Italian Relations 1890–1956: Report of the Slovenian-Italian Historical and Cultural Commission. Ljubljana: Nova revija, 2001.
- Stözl, Christoph. *Kafkas böses Böhmen. Zur Sozialgeschichte eines Prager Juden*. Frankfurt am Main and Berlin: Ullstein, 1989.
- Stourzh, Gerald. "Die Gleichberechtigung der Volksstämme als Verfassungsprinzip 1848–1918." *Die Habsburgermonarchie 1848–1918*. Ed. Adam Wandruszka, Peter Urbanitsch, and Helmut Rumpler. Vienna: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1973–2000. Vol. III, 2 (= *Die Völker des Reiches*, 1980). 975–1206.
- Václavěk, Bedřich. *Tvorbou k realitě*. Prague: Svoboda, 1950.
- Verginella, Marta. "Stadt und Land. Paradigma einer ethnozentrischen Lesart." *Jahrbücher für Geschichte und Kultur Südosteuropas*. 8 (2006) (= "Grenzland Istrien/Borderland Istria." Ed. Sabine Rutar). 45–60.
- Zima, Peter. *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen and Basel: Francke, 2001.
- Zoltan, Jan. "Trojna spirala literarnega ustvarjanja Bogomira Magajne." *Primorska srečanja*, 281/282 (2004). 2–17.

## Modernizem in večetničnost? Češka književnost iz Prage ter slovenska književnost iz Trsta med obema vojnoma

Ključne besede: primerjalna literarna veda / slovenska književnost / češka književnost / Avstro-Ogrska / Praga / Trst / večetničnost / multikulturalnost / modernizem / Majerová, Marie / Magajna, Bogomir

Prispevek govori o zvezi med modernizmom in večetničnostjo, pri čemer se ukvarja z zgodovino književnosti in analizo tem. Na vprašanje, ali so modernistična dela tematizirala večetničnostni položaj Prage in Trsta, odgovarja z analizo dveh primerov: češkega romana Marie Majerovás *Přebrada* (Nasip, 1932) in kratkega romana Bogomirja Magajne *Graničarji* (1934). Članek najprej oriše zgodovinske poteze večetničnosti v Pragi in Trstu znotraj večnacionalnega habsburškega imperija, pri čemer upošteva neesencialistični koncept narodnosti (Kiliánová) in naroda (Anderson). Pri ugotavljanju podobnosti in razlik glede večetničnosti v avstrijskem imperiju (Müller-Funk in dr., Feichtinger in dr.) in v evropskih kolonialnih imperijih (Said) se sklicuje na zgodovinske študije o Pragi in Trstu. V avstrijskem imperiju je imela večina narodnostnih skupin enak položaj pred zakonom, pravico do uradne rabe lastnega jezika in razvijanja kulture. Zato so lahko razvile močne in tekmovalne nacionalizme. Po propadu imperija so bile pravice manjšin (vsaj) pravno zagotovljene v

demokratični Češkoslovaški, medtem ko je italijanski fašizem zatiral manjšine in jih skušal denacionalizirati. Narodnostna dinamika moči je bila pomembna za nastanek modernih metropol. Bogastvo velikih mest imperija (Benjamin) ni temeljilo samo na izkoriščanju nižjih slojev, ampak tudi na nadzoru določenih narodnostnih skupin. Metropol igra ključno vlogo v modernističnem podobju. Modernizem želi predstavljati to jedro modernega življenja (Simmel). Modernizem je mogoče razumeti kot vrsto »metamodernosti«, kritično presojo moderne ideje o zgodovini človeka, ki verjame v kolektivni napredek in/ali posameznikove možnosti (Zima). Postkolonialne in vzhodno-srednjeevropske študije kažejo, da je večetničnost eden od modernih (mestnih) problemov, o katerih želi modernizem razmisliti. Ne glede na to je v komunistično utopični *Přebradi* večetničnost samo izjemoma predstavljena kot poseben vidik pomembnejšega socialnega razrednega problema v Pragi. V *Graničarjih* pa je zelo pomembna, saj na predstavitev Trsta in njegove okolice vplivajo konflikti med Italijani in Slovenci. Za opise obeh mest romana uporabljata modernistične strategije, kot je hibridnost žanrov, ki avtorjema omogoča, da pokažeta kompleksnost mest. Medtem ko je učinek *Přebrade* rahlo parodičen, so *Graničarji* politično militanten tekst, ki svoj angažma deloma prikriva z vzorcem nezgodovinske, legendne povesti. Razlike v vsebini in obliki lahko povežemo z različnim zgodovinskim položajem večetničnosti v Pragi in Trstu med obema vojnoma. V Pragi je bila češka kultura bolj zavezana socialnemu govoru, ki so ga dojemali kot bolj nujnega. Slovenska kultura v Trstu (ali v eksilu) je morala preživeti italijanski fašizem in se je močno posvečala političnim temam.

Maj 2009

# Kategorija tesnobe v kratki prozi: Slavko Grum in Franz Kafka

Alenka Jensterle - Doležal

Ústav slavistických a východoevropských studií, FF UK, nám.Jana Palacha 2, CZ-11638 Praha 1

Ustav slavistiky, FF MU Brno, Arna Novaka 1, CZ- 60200 Brno

dolezalova.l@volny.cz, alenka.dolezalova@ff.cuni.cz

*Prispevek je primerjalne narave in se ukvarja s kategorijo tesnobe v kratki prozi Slavka Gruma (1901-1949) in Franza Kafke (1883-1924), ekspresionističnih avtorjev, ki ju lahko imamo za predhodnika eksistencialistične literature. Metafizična tesnoba, povezana z dojemanjem časa, je del atmosfere njunih pripovednih svetov.*

Ključne besede: slovenska književnost / nemška književnost / kratka proza / tematologija  
- tesnoba / Grum, Slavko / Kafka, Franz / primerjalne študije

V svojem prispevku bom razmišljala o pojmu tesnobe v kratki prozi dveh avtorjev: slovenskega ekspresionističnega pripovednika Slavka Gruma in Franza Kafke, nemško-praškega avtorja židovskega porekla.<sup>1</sup> Oba avtorja lahko razumemo kot predhodnika ekistencializma in moderne literature. Kategorija tesnobe v narativni strukturi ima pri obeh posebno mesto. Tudi Franza Kafko lahko štejemo med ekspresioniste, František Kautman celo trdi, da je Kafka po avtobiografskem značaju proze in njeni duhovni strukturi najbližji češkimi ekspresionistom, ki so se pojavili na začetku 20. let 20. stoletja (Grumovi generaciji!) – to pomeni dvajset let mlajšim avtorjem (Kautman 57).

Za oba je bila značilna zapoznana recepcija. Slavko Grum je začetnik slovenske moderne proze in dramatike, kratko prozo je ustvarjal v dvajsetih letih in v slovenskem prostoru dolgo ni bila znana. Franz Kafka spada med kanonične avtorje 20. stoletja, večino svojih del je napisal pred in takoj po prvi svetovni vojni in tudi on je postal širši evropski in ameriški javnosti znan šele po drugi svetovni vojni,<sup>2</sup> v češki literarni zgodovini je doživel pravo rehabilitacijo leta 1963 na konferenci v Liblicih, ki jo je organiziral literarni teoretik Edvard Goldstücker.<sup>3</sup> Prav tu je tudi František Kautman poudaril njegovo povezavo s češkim jezikom in ga umestil v razvoj češke literature (44). Poudaril je že obstajajoče primerjave z ikonami češke literature, ki razkrivajo, da tudi Franz Kafka spada v češki literarnozgodovinski kontekst: na primer Brodovo primerjavo Kafkovega *Gradu z Babiško* Božene Němcove (Brod, *The Castle*)

in Kosíkovo primerjavo Kafkovega dela s Haškovim *Dobrim vojakom Švejkom*.

O neposrednem vplivu Kafke na Gruma lahko samo ugibamo, prej sta v duhovni strukturi in filozofski naravnosti podobna avtorja.<sup>4</sup> Jarc se je lahko seznanil s Kafkovimi deli med študijem na Dunaju, saj so v nemškem okolju že obstajale nekatere Kafkove knjige. Dušan Ludvik (229) tako v Liblicih leta 1963 navaja podatek, da je leta 1928 (to je bilo v letih, ko je Grum pisal svoje kratke zgodbe in je še živel v Ljubljani) Šentjakobska knjižnica v Ljubljani kupila izvod kratke proze Franza Kafke,<sup>5</sup> leta 1931 je v Sloveniji izšel prvi informativni članek o Kafki izpod peresa Mirana Jarca. Slavko Grum je lahko postal pozoren na Kafko, saj se je v času njegove smrti nahajal na Dunaju (1924) in prav takrat sta izšli tudi dve osmrtnici v pomembnih dunajskih časopisih *Die Zeit* in *Der Tag*. Kafka in Grum sta imela tudi istega raziskovalca v slovenskem prostoru. Slovenski znanstvenik Herbert Grün se je ukvarjal z Grumovo prozo in prav on ga je leta 1954 bolj celovito predstavil slovenskemu prostoru (Grün, »Preplet«<sup>6</sup> ter v šestdesetih letih prevedel Kafkove kratke zgodbe v slovenščino (Kafka, *Splet*). Tem so v šestdesetih letih sledili vsi trije Kafkovi romani.

Kategorijo tesnobe razumem v filozofskem in psihološkem pomenu: kot tipično moderno občutje dvajsetega stoletja, ki ima svojo filozofsko podstat. Kot filozofsko kategorijo jo je uvedel Kierkegaard in po njem jo je poudarjal tudi pozni Heidegger, predvsem pa eksistencialisti. Kierkegaard razlikuje konkretni strah pred nevarnostjo (nemško Furcht) od same tesnobe (Angst), ki jo definira kot neosnovani metafizični strah, ki je lasten samo človeški eksistenci in je povezan z njegovim zavedanjem obstoja v svetu. Heidegger ostro razlikuje tesnobo – osnovno občutje (Grundstimmung), čisto doživetje, od strahu, ki se nanaša na nekaj konkretnega, strah in tesnoba sta v njegovem kasnejšem razmišljanju v povezavi z izkušnjo časa. Ladislav Benyovszky celo trdi, da se problematika tesnobe in strahu pri Heideggru razvije v problem časa, da v zvezi s temi kategorijami raziskuje odnos človeka in časa (Benyovszky 157–163). Ingeborg C. Henel ugotavlja, da je Kafka študiral oba avtorja, tako Kierkegaarda kot Heideggra (Henel 48). Pri eksistencialistih izhaja tesnoba iz bitja človeka v svetu, je neprijetna, vendar spada med osnovna stanja eksistence, njeno bistvo je strah pred smrtjo. Tesnoba človeka izmika iz stereotipa vsakdanjosti in mu omogoča bolj avtentično doživetje eksistence.

V psiholoških interpretacijah je tesnoba globoko emocionalno doživetje, ki se nanaša na globlje ravni osebnosti in se lahko izrazi kot patološki ali nepatološki pojav. Psihologi poudarjajo njeno povezavo s strahom, celo paniko. Poleg kognitivnega elementa (pričakovanja nedoločne

nevarnosti) in telesne prvine (reakcije telesa) vključuje behavioralni vidik, ki predpostavlja beg ali sploh izognitev viru tesnobe.

## Primer Franz Kafka (1883–1924)

Kratke zgodbe F. Kafke so manj znane od njegovih ključnih romanov (*Grad*, *Proces* in *Amerika*). Lahko jih jemljemo kot filozofske traktate ali kot pesmi v prozi, teoretiki se največkrat zadovoljijo z oznako parabole. Označimo jih lahko tudi kot fragmentarne skice, saj so dostikrat nedokončane. Zgodbe imajo večinoma avtobiografski značaj, meje med fikcijo in realnostjo se brišejo, pripovedovalec je po navadi tretjeosebni, neso-delujoči opazovalec, redko prvoosebni. Kafka se ne identificira s svojimi osebami, razvija distanco (za razliko od Grumovega pripovedovalca, ki se identificira s svojimi osebami). Največkrat nastopajo samo tipi oseb: vaški učitelj, vaški zdravnik, trgovec, zavarovalni agent, uradnik, uslužbenec. Odnosi so odtujeni, naključni, njegovi junaki so osamljeni. Svet Kafkovih proz ima sanjsko prividni značaj, podobe in situacije so nadrealistično spremenjene. Pripovedne slike in prostor so zabrisani, oddaljeni, samo izhodišče za metafizična občutja in ideje.

Franz Kafka v kratki prozi pripoveduje zgodbe, a ne vedno (na primer ne v dnevniških fragmentih), te imajo lahko sanjski ali groteskni značaj, so neke vrste parabole o spopadu človeka s svetom ali poetična sporočila o brezizhodnem stanju eksistence.

Raziskovalci so večpomensko Kafkovo prozo interpretirali zelo različno in pri tem uporabljali vse možne metode. Ena izmed njih je bila tudi filozofska. Pri izbiri filozofskih tem so se raziskovalci najraje odločali za raziskavo fenomena krivde in kazni v njegovih romanih (posebno *Procesu*). Kafkove osebe imajo stalni občutek krivde, vzpostavlja se vprašanje njihove odgovornosti, obsojene so na smrt, konec brez razloga (*Grad*, *Proces*, *Amerika*). Nekateri teoretiki trdijo, da je Josef K. sam odgovoren za svojo justifikacijo,<sup>7</sup> to tezo je zagovarjal tudi Dušan Pirjevec.

Tudi kategorijo tesnobe lahko jemljemo kot del njegove filozofske naravnosti, ki deluje kot posledica, ne kot vzrok ali začetek metafizičnega prepričanja. Že Max Brod,<sup>8</sup> Kafkov najbližji prijatelj in pomembni raziskovalec njegovega dela, ugotavlja, da Kafka lahko misli samo v podobah. Kafka kot pisatelj in filozof spoznanj ne sporoča s filozofskimi mislimi ali v refleksivnih odstavkih, ampak jih posreduje v slikah. Ingeborg C. Henel poudarja, da Kafka zapisuje misli samo v metaforičnih oblikah in da lahko abstraktna spoznanja izrazi samo v konkretni formi podob ali pripovedi (48, 49). Njegova dela tudi niso enostavna samoanaliza, saj problemov ne

definira naravnost, jih ne reducira, njegova pot se nahaja v transcendiranju ekistence. (Henel 53). Ivan Svítak razmišlja, da je Kafkovo metaforično sporočanje predvsem znamenje transcendence (Das Zeichen von Transzendenz) (Svítak 91). Weibrecht Reis nasprotno prav za »narativne« posege v transcendenco zapiše, da jih lahko razumemo kot teror, grožnjo. Tudi tesnoba je v Kafkovi prozi metafizičnega značaja – je posledica transcendentne naravnosti njegovega sveta, je del ustvarjene atmosfere, ki zares zaživi šele v bralčevi recepciji. Tesnoba večinoma ni psihološka kategorija njegovih oseb. To je tesnoba ekistence na splošno, je strah pred bivanjem, svet je postavljen pred človeka kot grožnja brez nekega konkretnega razloga. Svet je iracionalen, nevaren, posameznik se boji, skuša zbežati ali se nahaja na begu. Tovrstna tesnoba je del Kafkovega filozofskega sistema, lahko pa razmišljamo tudi o njenem avtobiografskem izvoru.<sup>9</sup> Drugi izvir tesnobe je lahko kulturnega značaja: freudovsko rečeno, je posledica nelagodja v kulturi. Kafka se je kot pisatelj nahajal v trojnem getu: židovskem, nemškem v češkem okolju in tudi v meščanskem getu, kot navaja Goldstücker v svojem članku (23–43). Tudi pri Kafki kot pri poznem Heideggru je tesnoba povezana z dojetjem časa: izraža ne samo uklešččenost človeka v prostoru, dogajanju, ampak tudi zaprtost v času, kjer se prihodnost postavlja kot iracionalna grožnja brez kančka upanja ali pa se sedanost dojema kot zaprtost v neskončnem.

Kafka že v svojem prvem proznem poskusu *Beschreibung eines Kampfes* (Opis nekega boja) iz leta 1904 tematizira osnovne probleme, ki jih razvije in razširi v svojem kasnejšem opusu. Drugo poglavje te proze ima celo naslov *Dokaž za to, da ni mogoče živeti*. V prividnem svetu osebe vežejo nesmiselni, bizarni odnosi, polni bolečine, ni neke ključne zgodbe, fragmenti dogajanja se drobijo na poglavja. Že v tej zgodbi se pojavlja postulat tesnobe, ponavlja se tudi glagol bati se, na koncu prvoosebni protagonist govori o eksistencialni brezizhodnosti. Subjekt je neprestano ogrožen, neprestano na begu, na pot se mu postavljajo ovire. Pokrajina in predmeti v njej mu postajajo nevarni, ljudje so nehumani, ravnodušni, že v prvem poglavju pripovedovalec izpostavi tipično protislovno sintagmo o nevarnosti varnega kraja. Tudi v mestnem toposu ljudje padajo mrtvi na ulico, njihova trupla drugi pospravijo samo mimogrede, nove hiše se same od sebe rušijo. Ponekod je prisotna posebitev pokrajine, glavna oseba se pogovarja z goro, gozdom, cvetom.

Realnost je negotova, tudi percepcija samega sebe je razrahljana, v subjektu se lomí prepričanje v lasten obstoj, vse se mu spreminja v sanje. Nepovezanost, prividnost sveta odpira vprašanje prave realnosti in izraža popolno negotovost v odnosu subjekta do realnosti, v prepričanju o ekistenci subjekta in sveta. Stanje v svetu je izraženo kot spopad med subjek-

tom in realnostjo. Kategorija tesnobe se vzpostavlja v recepciji, branju, šele posredno. Kafka kot moderni pisec (podobno kot Grum) računa na bralca in ga zavaja z atmosfero tesnobe, ki jo ustvarja tako v glavni zgodbi kot v detajlih.

Od leta 1904 do leta 1924, ko Kafka napiše svoje zadnje prozne stvaritve, občutja tesnobe, strahu in ogroženosti v kratki prozi samo še naraščajo. Razmišljamo lahko o filozofskih in psiholoških vidikih semantike tesnobe. Metafizična tesnoba je pri njem sestavni del bivanja, človekove ekistence, je tesnoba zaradi občutja neizbežne katastrofe, nevarnosti, ki grozi subjektu v svetu. Občutek iracionalne obsodbe na smrt, ki ji je človek že vnaprej zapisan, samo narašča. Subjekt v Kafkovi prozi je neprestano ogrožen, neprestano na begu (motiv bega ima v njegovi prozi pomembno mesto), skuša se obvarovati pred grozečo nevarnostjo z zgraditvijo votline, kot to popiše v eni od zadnjih zgodb (*Der Bau*, Gradnja 1923/1924). Votlina je zatočišče pred nevarnim sovražnikom. Zunanji svet se pripravlja na napad, subjekt se brani z absurdnimi olupšavami svojega podzemnega bivališča. Tesnoba izhaja iz absurdne situacije, iz patološkega doživetja odnosa med subjektom in objektom. Nadrealistična atmosfera in situacija vzbujata v bralcu tesnobo, nelagodje in nepripravljenost sprejeti realnost.

Podobno tudi v zgodbi *Beim Bau der Chinesische Mauer* (O gradnji kitajskega zidu) iz leta 1917. Kafka motiv gradnje kitajskega zidu poveže z občutkom ogroženosti v fantastičnem svetu eksotične azijske države. Zid v imaginarni Kitajski bosta zgradili vzhodna in zahodna armada in to bo najbolj skrbno zgrajena stavba v prihodnosti. V načrtovanju in postopku zgraditve se skriva vedenje civilizacij, zid bo postal »varnost za stoletja«, zaščita in obramba pred narodi s severa. Gradnja se spreminja v mistično dejanje, avtor v dodatku te zgodbe piše o narodu nevernikov, ki ogroža cesarja, med njimi so tudi demoni, zaradi katerih se je začel graditi zid.

V zgodbi *Blumfeld, ein ältere Junggeselle* (Blumfeld, stari mladenič) iz leta 1915 svet starega Blumfilda ogroža s svojo vsakdanjostjo, s predmeti in njihovim gibanjem – dve žogici se mu spreminjata v simbol boja, spopada z zunanjim svetom, predmeti postanejo iracionalni, počlovečeni sovražniki.

V Kafkovi prozi ima posebno mesto groteska, ki značilno stilizira svet. Ustvarja se posebna groteskna, sanjska atmosfera, za katero so značilne sanjske preobrazbe, ki tudi vzbujajo tesnobo pri bralcu. Spremembe so negativne in pripravljajo iracionalni konec, na katerega je obsojen subjekt. Govorimo lahko o prekletstvu svojevrstnega determinizma, o iracionalni usodi, o vozlišču ukletosti, v katerem se znajde človek. Živi postajajo mrtvi in mrtvi živi (*Der Jäger Gracchus*, Lovec Gracchus iz leta 1917), ljudje se spreminjajo v živali. Človek se spreminja v predmet (*Die Brücke*, Most iz leta 1917). V poznejših prozah trpeči subjekt dobiva živalsko podobo, na

primer v njegovi najbolj znani kratki prozi *Die Verwandlung* (Preobrazba) iz leta 1915 in v *Forschungen eines Hundes* (Pes raziskovalec) iz leta 1922.

Gregor Samsa se v *Probrazbi* nekega dne prebudi spremenjen v hrošča in družina to njegovo preobrazbo sprejme kot dano dejstvo in se s tem sprijazni. V utesnjeni sedanjosti protagonistu ni več pomoči. Tesnoba izhaja iz dejstva, da svet človeka ogroža, da vse spremembe, ki se zgodijo, vodijo proti apokaliptični pogubi, proti nujnemu koncu, ki je neizbežen. Rešitve v tem svetu ni, Gregorja Samsa pokončajo najbližji ljudje, o njegovi obsodbi na smrt odloči sestra, ki ga je imela najraje, da bi končno končala groteskno družinsko situacijo, v kateri so se znašli zaradi njegove nesmiselne preobrazbe.

V bizarni zgodbi *Der Geier* (Jastreb) iz leta 1920 o osebi in jastrebu, ki ga kljuva, odkrijemo parafrazo na starogrški mit o Prometeju.<sup>10</sup> Smrt od ugrizov jastreba je neizbežna, glavnemu protagonistu sicer nekdo hoče pomagati in odide po pomoč, a pomoč samo pospeši neizbežno katastrofo in stopnjuje njegovo trpljenje.

Občutke tesnobe vzbuja zgodba *In der Strafkolonie* (V kazenski koloniji) iz leta 1914. Kazenska kolonija je imaginarni, abstraktni prostor kaznilnice, sodobne mučilnice, kjer ima mučilni aparat vse attribute srednjeveške mučilnice kot tudi najnovejše industrijske iznajdbe, narejene zato, da kaznjencu, ki je kaznovan zaradi absurdnih razlogov, povzroča najhujše psihične in fizične bolečine. Monstruoza aparatura je popolna, a peklerska iznajdba človeškega duha, ki pa je podrejena enemu samemu cilju: destrukciji, mučenju, moderni – sterilni eksekuciji, za katero nihče ni odgovoren in pri kateri se tudi predsmrtna bolečina ne vidi in ne sliši. Zgodba je metafora za brezdušni, nehumani svet, kjer se odnosi omejujejo samo na odnos krvnika in žrtve, patološki odnos mučenja in apatičnega sprejemanja bolečine.

Tesnoba v prozi Franza Kafke lahko izhaja tudi iz zgodovinskega, kulturnega konteksta. Prvinski izvir te tesnobe je nedoločen red, ki vlada v družbi, tesnoba je socialnega in kulturnega izvora, pripada atmosferi civilizacije v zatonu. Podoba tega je birokratska urejenost gradu, države, sistema, to so zakonitosti, ki vladajo v svetu, v katerem izginja humanost, pravila, ki uničujejo posameznika kot enkratno ekistenco. Prikazan je proces razosebljanja v nekem socialnem prostoru, ki pa skriva aluzije na staro Avstro-Ogrsko monarhijo na začetku 20. stoletja, izraža atmosfero dekadentne srednjevropske velesile v razpadu. V arhetipu doživljanja se slutijo tudi že aluzije na prihodnje totalitarne sisteme: monarhija je umirala v senci prihodnjih totalitarnih nacističnih in socialističnih sistemov, ki so dušili dvajseto stoletje, najbolj adekvatna podoba bližajočega se konca je bila brezdušna avstroogrška armada. Tovrstna tesnoba je posledica prevelike racionalnosti, sistematizacije, popolne birokratske urejenosti kot odgovo-

ra na skriti kaos, slutnjo konca. Zaradi nehumanosti svojega delovanja se tovrstni sistem v končni fazi spreminja v iracionalno zlo.

V zgodbi *Gradnja kitajskega zidu* iz leta 1917 obstaja vodstvo, ki vse ve in vse nadzoruje, ne samo izgradnje, ampak tudi življenje ljudi v imaginarni deželi. Tudi v pripovedki *Pes raziskovalec* iz leta 1922 mistifikacija v pasje stanje samo izrazi bolečino obstajanja, ki je čisto človeška. Pes zaman poizkuša razumeti red, ki vlada v družbi, njena struktura je nepregledna, mistično zapletena, osebek zaman poizkuša pridobiti občutek pripadnosti mistični združbi. Upoštevanje predpisov je neizogibno, vsi se morajo podrediti nenapisanim pravilom. Trgovski potnik Gregor Samsa iz *Preobrazbe* dela v podjetju, kjer vladata red in disciplina, Blumfeld in večina Kafkovih uradniških junakov se nahaja v birokratskem sistemu, ki razkriva aluzije na razpadajočo se birokratsko strukturo predvojne Avstro-Ogrske v zadnjih antagonističnih krčih, metafora zanjo je bila disciplina krutega vojaškega reda.<sup>11</sup>

Negotovost sveta je tudi negotovost v uporabi jezika, prepad med poimenovanim in poimenovanjem se povečuje, smisel je negotov in se izmika razumevanju, pripovedovalec trpi zaradi neskončnih možnosti interpretiranja sveta in poimenovanja stvari, vsi pomenski odtenki se v narativni verigi tako vzpostavijo, kot tudi zanikajo,<sup>12</sup> Kafka bralcu sugerira atmosfero, poudarja podobe in čustva.

### Primer Slavko Grum (1901–1949)

Grum in Kafka sta nekaj časa živela v nemškem okolju. Mladi Grum je hotel biti predvsem filozof in razmišljati o temeljnih problemih ekistence. Na Dunaj je prišel jeseni leta 1919. Medtem ko je mladi Grum kot študent prebival na Dunaju (1919–1926), je Kafka, že nekaj mesecev neozdravljivo bolan, živel v Berlinu (1924). V leto 1924 segajo Grumovi prvi pripovedni poskusi, v letih 1925–1926 na Dunaju sledi njegovo najbolj izrazito ustvarjalno obdobje, pisal je do leta 1928, potem je njegova ustvarjalna moč začela počasi usihati. Franza Kafka je lahko bral v nemškem originalu, saj je Kafka v tem času že izhajal v nemškem in avstrijskem prostoru, čeprav še ni bil tako znan kot po drugi svetovni vojni. Slavko Grum je imel zveze tudi s češkim okoljem, njegova izvoljenka Joža je v 20. letih živela v Brnu, njegove zgodbe so najprej prevajali v češčino (V. Měrka, O. F. Babler) in slovaščino.

Teme njegove proze so erotika, smrt in norost. Tudi pri Grumu zgodbe ne opisujejo toliko dogajanja kot situacijo, lirični preblisk, so skice statičnega stanja brez možnosti akcije. Grum tako kot Kafka vzpostavlja tesnobo v atmosferi in v ta namen uporablja groteskne preobrazbe: mrtvi

postajajo živi (mrtvi naddavkar v *Dogodeku v mestu Gogi*), živi so mrtvi, človek okameni, postaja predmet, grozi mu fizična ali psihična smrt – norost. Tudi v njegovem delu imajo živali posebno funkcijo (*Podgane*). Tudi Grum ruši pričakovanja bralca, enoznačno razumevanje pomenskih plasti. Vidna podobnost je tudi v fragmentarnem stilu kratkih zgodb. Kratka proza je dolgo bila prezrta, v senci drame *Dogodek v mestu Gogi*, prav zaradi svoje fragmentarnosti in stilne nedoločnosti. Bila je. Podobno kot pri Kafki imajo vse zgodbe avtobiografski značaj.

Kategorijo tesnobe pisatelj odriva v ozadje. Tudi v Grumovih pripovedih tesnoba ni psihološka oznaka njegovih oseb. Pripovedovalec s svojim shizofrenim značajem (na primer voajer v perverzних erotičnih scenah, samomorilec, norec) je hkrati odsoten in prisoten v dogajanju. Opazovalec dogajanja je v posebnem odnosu do bralca, ki ga zavaja v svojih vrednostnih in moralnih sodbah in ne izraža neposredno tesnobe v svojem odnosu do sveta. Tesnobo oblikuje z atmosfero, z opisom dogajanja, oseb, prostora, z grotesknimi motivi. Lado Kralj govori o subjektivizmu kot glavni značilnosti njegove proze (194). Včasih pripovedovalec mistificira celo zadovoljstvo, veselost, da so stvari take, kot so, in s tem vzpostavlja kontrast med občutkom zadovoljstva in resničnim grotesknim razvojem dogodkov, katerih brezizhodnost pripovedovalcu in bralcu sproža vse prej kot zadovoljstvo. Kategorija tesnobe se ustvarja v narativnem prostoru in času posredno, ne preko pripovedovalca, ampak preko opisa, s subjektivizacijo<sup>13</sup> kronosa in toposa.

Topos dogajanja in tudi stanja<sup>14</sup> je mestni, odtujeni prostor podnajemniških sobic, podstrešij, gogovsko členjen in izraža statičnost in zaprtost, sprememba, beg in umik iz tega sveta niso mogoči. Najbolj pogost prostor je soba, ki vzbuja utesnjenost, grožnjo, naznačuje fenomen obupa, melanholije in brezizhodnosti (*Vrata, Mansarda, Tju, Lastni portret*), ujetosti človeka v bivanju. Subjektivna občutja invocirajo tesnobo brez možnosti pobege: subjekt je zaprt v sobi, negiben, tako kot je eksistenca ujeta v bivanju. Ta stanja se dostikrat stopnjujejo v grotesko, na primer v črtici *Podgane*. V grotesknem sanjskem deliriju pripovedovalca obkrožajo podgane kot podobe zla in brezizhodnega konca. Značilna je tudi dimenzija negibnosti pripovedovalca. Samo v dveh črticah pripovedovalec ni utesnjen v sobi, temveč potuje. Vendar sta to alegorična pripoved o nesmislu življenja (*Vožnja*) in parabola o življenju kot potovanju v črtici *Izgubljeni sin*.

Brezizhodnost se izraža tudi v socialni izbiri prostorov. To so družbeno nedovoljeni, prezrti prostori ljudi na robu, socialno stigmatizirani, v katerih prebivajo ali bolje vegetirajo kaznjenci (*Kaznjenci*), bolni, nori ali mrtvi: bolnišnica – porodnišnica (*Matere*), mrtvašnica (*Beli azil*), norišnica (*Čakajoči, Deček in blažnik*) ter pivnica (*Pri deseti Mariji*). To so prostori,

ki jih označuje bližina smrti, življenja onkraj, so eksemplarični primeri Grumove filozofije nezadovoljstva nad življenjem, nelagodja v kulturi in tudi družbene kritičnosti.

Zaprto prostora je duhovna kategorija in pomeni obsojenost na trudno, melanholično bivanje. Tudi mestni – zunanji prostor je subjektu sovraženo, odtujen, simetrija prostora se spreminja, tudi tu (kot pri Kafki) ulice padajo na človeka. Tudi ulice niso rešitev, niso bolj odprte, dobivajo človeške attribute, se subjektivizirajo: so postarane in orumenele.

Tudi tu je metafizična tesnoba povezana z dojetanjem časa. Tesnoba se ne pojavlja toliko zaradi strahu pred smrtjo, kot zaradi groze pred nesmrtnostjo, ujetostjo v času. Ko je Grum predaval o samomoru, se v njegovih filozofskih predstavah javlja smrt kot rešitev, Grum podobno kot Cankar spreminja pomene temeljnih vrednostno filozofskih določnic, smrt mu pomeni tudi izhod iz bede nujnosti. Zato je motiv samomora tudi tako pogost v njegovi prozi. (*Kaznjenci*, *Portret dečka s cvetlico v roki*, *Beli azil*). Grum izpostavi dva tipa samomora: samomor zaradi emocionalne in socialne stiske in samomor brez razloga, tako imenovani metafizični samomor. Tesnoba v Grumovem delu zato ne nastaja zaradi strahu pred smrtjo, telesnost smrti straši pripovedovalca v črtici *Vožnja*, ampak zaradi ujetosti v življenje. Tu se srečujemo s posebnim izrazito subjektivnim doživljenjem časa, čas je večnost trenutka, je večna obsojenost na pripovedno sedanjost brez prihodnosti in skoraj brez preteklosti. Tesnoba se sprošča v pripovedovalcu zaradi vztrajanja v tem trenutku, zaradi apokaliptične, absolutne sedanjosti.

Tesnoba kot občutek ogroženosti prizadane tudi odnose pripovedovalca do drugih ljudi. Pripovedovalec je predvsem osamljen, obsojen na samoto, ne more uiti iz sprevrženih odnosov do ljudi, ki so predvsem erotične narave: erotika je prekletstvo, on mora biti voajer, mora sodelovati pri prostituciji, pedofiliji, spolnem nadlegovanju otrok, v čudnih grotesknih ljubezenskih odnosih med starimi in mladimi, mora biti med norimi kot enak med enakimi in sprosti se šele med mrtvimi (*Beli azil*). Mrtvi ljudje se mu spreminjajo v žive, živi postajajo mehansirane lutke. Celopredmeti mu postanejo sovražni. Značilen je groteskni odnos, ki spreminja resničnost v sanje. Pravidnost sveta postaja mehansirno pravilo in dejstvo.

## Zaključek

Kategorija tesnobe ima v kratki prozi obeh avtorjev, Kafke in Gruma, pomembno mesto in se izraža v atmosferi in podobah groteskno sanjskega sveta, izhaja pa iz dojetanja časa. Grum ni tako večplasten kot Kafka,

je preglednejši, njegovih kratkih proz je manj, teme njegovih pripovedi so bolj komorne in se ponavljajo, je tudi bolj omejen v svojem pripovednem prostoru. Pri Grumu se kategorija tesnobe izraža v kronosu in toposu pripovednega ozadja sanjskih scen, je metafizična kategorija, ki izhaja iz groze obstajanja, izraža grozo sodobnega človeka, ki se znajde v svetu po katastrofi. Je del ekspresionističnega pripovednega časa in prostora in se tako kot pri Kafki veže z motivom bega in njegovega semantičnega nasprotja, ukletosti, zaprtosti, okamenelosti in negibnosti.

Pri Kafki je tesnoba del filozofskega občutja negotovosti eksistence, prividnosti in smrtne nevarnosti, ki ji je izpostavljena. Tesnoba se veže s časom prihodnosti, s časom pred katastrofo. Tesnoba v Kafkovem delu, izražena v podobah in zgodbah, je izraz metafizične ogroženosti, povezana z občutki strahu pred nečim nedoločljivim, neopisljivim, zadnjo obsodbo, neizbežno katastrofo v prihodnosti, ki ji človek vedno podleže. S tem je tudi povezan motiv bega, saj njegove osebe pogosto poizkušajo zbežati. Motiv bega se veže s poskusom zavarovanja pred nevarnostjo: na primer z zgraditvijo votline, kamor bi se skril pripovedovalec pred zunanjim svetom, z neskončno gradnjo kitajskega zidu, ki bi obvaroval svet pred demoni ... Drugi tip tesnobe vzbuja doživetje iracionalnega, totalitarnega sistema, ubijajočih zakonov in predpisov, ki brez razloga vladajo svetu in katerim se mora neupravičeno podrediti posameznik in ki uničujejo njegovo osebnost in njegov obstoj. Svet pri obeh avtorjih postaja tuj, se približuje absurd, označujejo ga groteskne spremembe.

Občutje tesnobe v Kafkovi prozi se povezuje s filozofskim razmišljanjem o tesnobi pri poznem Heideggru. Tesnoba je tudi osnovno čustvo, ki se sproža pri recepciji, branju teh kratkih zgodb: oba avtorja namreč predvsem sugerirata. Tesnoba kot metafizična kategorija oblikuje pripovedni svet kratke proze pri Kafki in Grumu in pomeni eno od kategorij modernosti in aktualnosti, zaradi katerih se vračamo k tema dvema avtorjema.<sup>15</sup> Pri Kafki je občutek utesnjenosti povezan z bližajočo se katastrofo, Grum uprizarja svet po apokalipsi: to, kar je povzročilo smrtno grozo, se je že zgodilo ali se še dogaja pred nami. Oba avtorja tudi ne dopuščata nikakršnega upanja v pripovednem svetu, resnica njunega sveta, izvir kategorije tesnobe, ki se lišajasto razpreda v narativnem prostoru obeh avtorjev, sta zanikanje in obup.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Večino svojega kratkega življenja je preživel v Pragi, praški duhovni atmosferi je bil zavezan in nanjo naravnost obsojen, kar je sam izrazil z izjavo, da ga Praga nikoli ni spustila iz svojih krempljev. Danes ga v literarni zgodovini uvrščajo v krog praško-nemških pisateljev židovskega izvora.

<sup>2</sup> Iz bibliografije recepcije odkrijemo, da so med obema vojnama obstajali sporadični zapisi in objave knjig v nemškem in češkem prostoru (v Berlinu, Švici in Avstriji ter v Pragi). Prvi življenjepis o Kafki je izdal njegov prijatelj Max Brod leta 1937 v Pragi. Po drugi svetovni vojni sledi eksplozija izdaj Kafkovih knjig in tudi kritičnih zapisov po celem svetu.

<sup>3</sup> Na Liblicko konferenco leta 1963 so prišli znani kafkologi iz celega sveta. Zbornik je izšel najprej v češčini (1963) in potem tudi v nemščini leta 1966 za mednarodno javnost.

<sup>4</sup> V rokopisnem gradivu, ki ga hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani, ne najdemo podatka, da bi Grum bral Kafkova dela. V Grumovi zapuščini so samo podatki o knjigah, ki jih je bral od leta 1932. V pismih, ki jih je v 20. letih pisal najbližjemu človeku, Joži, je dostikrat omenjal tudi prebrane knjige, vendar med njimi ni Kafkovih del.

<sup>5</sup> Podatki za Šentjakobsko knjižnico leta 1928. To je bila knjiga kratkih zgodb: Franz Kafka, *Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten* (Die Erzählungen: Erstes Leid, Eine kleine Frau, Ein Hungerkünstler, Josefine, die Sängerin), Berlin, 1924.

<sup>6</sup> Samo nekaj let kasneje je napisal poglobljeno študijo o Slavku Grumu »Čarodej brez moči«.

<sup>7</sup> Kot prvi je to raziskoval Wilhelm Emrich (*Franz Kafka*).

<sup>8</sup> Tako to opredeljuje Max Brod v svoji knjigi o Kafki leta 1954.

<sup>9</sup> Kafka je preživel travme v otroštvu – predsem v odnosu do očeta, kar nam razkriva predvsem v nikoli poslanem pismu iz leta 1919 (*Brief an der Vater*). Adorno izvor tesnobe pri Kafki razlaga kot vizijo in slutnjo prihodnosti – slutnjo nacističnih groz in »končne rešitve židovskega vprašanja« v koncentracijskih taboriščih.

<sup>10</sup> Kafka je napisal tudi kratek fragment o Prometeju.

<sup>11</sup> Najbolj jasno je Kafka opisal to stanje v romanu *Grad*, kjer struktura gradu dobi monstrozne, strašne dimenzije kot primer iracionalnega delovanja birokracije, ki ji posameznik že vnaprej podleže.

<sup>12</sup> V zvezi s antinomičnim postavljanjem in zoperstavljanjem ter rušenjem pomenov v Kafkovem jeziku Tine Hribar govori o drsečem paradoksu in razcepljenosti njegovega dela. Po njegovih besedah je Kafkova literatura »v celoti« en sam velik drseči paradoks, sestavljen iz vrste manjših drsečih paradoksov (245–265).

<sup>13</sup> Subjektivizacija je po Zadravcu eden od temeljnih postopkov v času ekspresionizma, ekspresija, izraz humanizira prostor.

<sup>14</sup> Helga Glušič subjektivizacijo prostora poimenuje kot sporočilno vrednost likovne predstavitve prostora, njegovih dimenzij in svetlobe v njem (120).

<sup>15</sup> Vprašanje modernosti je dvorezen meč, proza obeh avtorjev vzbuja tesnobo in nelagodje pri bralcu, nelagodje, povezano s spoznanji groze obstoja je bilo tudi eden od vzrokov, zakaj se je zaustavljalo sprejemanje njune literature.

## LITERATURA

Adorno, Theodor W. »Aufzeichnungen zu Kafka«. *Prismen*, München, 1963. 248–281.

Benyovsky, Ladislav. »Strách a údiv jako čas zřístupňující zkušenosti«. *Schizma. filozofie 20. století*. Ur. M. Nitsche, P. Sousedík, M. Šimsa. Praha: Filosofia, 2005. 157–163.

- Brod, Max. »The Castles Genesis«. *Franz Kafka today* Ur. Angel Flores in Homer Swander. Madison, 1958. 161–164.
- . *Franz Kafka. Eine Biographie*, Prag: Verlag Heinr. Mercy Sohn, 1937.
- . *Franz Kafka. Eine Biographie*. Frankfurt/M, 1954.
- David, Claude (ur.). *Franz Kafka, Themen und Probleme*. Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht, 1980.
- Dolgan, Marjan. *Tri ekspresionistične podobe sveta*. Ljubljana: ZRC SAZU, 1996.
- Emrich, Wilhelm. *Franz Kafka, Das Bangesetz seiner Dichtung*. Athenaion: Bonn, 1958.
- Emrich, Wilhelm in Goldman B. (ur.). *Franz Kafka. Symposium*. Mainz: Akademie der Wissenschaft und der Literatur, 1983. (Band 62).
- Franz Kafka. Kritik und Rezeption, 1924–1938*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1983.
- Glušič, Helga. »Slovenska ekspresionistična kratka proza«. *Ekspresionizem*. Obdobja 5. Ur. Franc Zadavec. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti. 1984.
- Goldstücker, Eduard. »Über Franz Kafka aus der Prager perspektive.« *Franz Kafka aus Prager Sicht*. Ur. E. Goldstücker. Prag: Academia Verlag, 1966. 23–43.
- Goldstücker Eduard, Kautman, F. in Reiman P. (ur.). *Franz Kafka. Liblická konference 1963*. Praha: ČASV, 1963.
- Grum, Slavko. *Zbrano delo I*. Ur. Lado Kralj. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976.
- . *Pisma Joži*. Maribor: Obzorja, 2001.
- Grün, Herbert. »Čarodej brez moči«. Slavko Grum. *Goga*. Maribor: Založba Obzorja Maribor, 1957.
- . »Preplet norosti in bolečin«. *Nova obzorja* 12 (1954): 753–755.
- Henel, Ingeborg C. »Kafka als Denker«. *Franz Kafka, Themen und Probleme*. Ur. Claude David. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1980.
- Hribar, Tine. »Zakoni Franza Kafke«. Uvodna študija. Franz Kafka. *Babilonski rov*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985. 245–265.
- Jarc, Miran. »Franz Kafka«. *Dom in svet* (1931): 389–393.
- Kafka, Franz. *Achtliche Schriften*. Ur. Klaus Hermsdorf. Berlin: Akademie Verlag, 1984.
- . *Babilonski rov*. Prev. Lado Kralj in Jože Udovič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985.
- . *Beschreibung Eines Kampfes: Novellen, Skizzen, Aphorismen*. Ur. Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1980.
- . *Popis jednobo zápasu. Novely, črty, aforismy. Pozůstalosti*. Ur. Josef Čermák. Prev. Vladimír Kafka. Praha: Odeon, 1968.
- . *Splet norosti in bolečin*. Ur. in prev. Herbert Grün. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1961. (Kondor 46).
- Kautman, František. »Franz Kafka und der tschechischen Literatur«. *Franz Kafka aus Prager Sicht*. Ur. F. Goldstücker. **Prag: Akademia Verlag, 1966.**
- Kosík, Karel. »Kafka in Hašek«. *Slovenske pohledy* 79.4 (1963): 80–84.
- Kralj, Lado. »Literatura Slavka Gruma«. *Razprave, Razred za filološke in literarne vede SAZU*, 7 (1970).
- Ludvik, Dušan. »Kafka bei den Jugoslaviern«. *Franz Kafka aus Prager Sicht*. Ur. Eduard Goldstücker. Prag: Akademia Verlag, 1966. 229–237.
- Mayr-Caputo, Marie Luise. *Franz Kafka: Eine Kommentierte Bibliographie der Sekundärliteratur (1955–1980)*. Bern: A. Francke, 1987.
- Novak Popov, Irena (ur.). *Slovenska kratka pripovedna proza*. Obdobja 23. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2006.
- Pirjevec, Dušan. »Franz Kafka in evropski roman«. Franz Kafka. *Grad*. Ljubljana: CZ, 1967.
- Reis, Wibrcht. *Transcendenz als Terror: Eine Religionsphilosophische studie über Franz Kafka*. Heidelberg: Schneider, 1977.

- Sviták, Ivan. »Kafka – ein Philosoph«. *Franz Kafka aus Prager Sicht*. Ur. Eduard Goldstücker. Prag: Academia Verlag, 1966.
- Zadravec, Franc (ur.). *Ekspressionizem*. Obdobja 5. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1984.
- — —. *Slovenska ekspresionistična literatura*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Pomurska založba, 1993.

## The Category of Anxiety in Short Prose: Slavko Grum and Franz Kafka

Keywords: Slovene literature / German literature / short story / anxiety / Grum, Slavko / Kafka, Franz / comparative studies

This article provides a comparative analysis of the category of anxiety in the short prose of Slavko Grum (1901–1949) and Franz Kafka (1883–1924), a German Jew living in Prague. In Kafka's short stories, anxiety is part of the narrative atmosphere because Kafka expressed his philosophical views through metaphors. Anxiety only comes truly alive in the reader's perception. The narrative space is insecure; the world is irrational, dangerous, and presented as a threat. In Kafka, anxiety is also connected with the perception of time, reflecting captivity in time, and a premonition of an apocalyptic future or an approaching catastrophe.

In his autobiographic narrative fragments, Slavko Grum subjectivizes time and space, creating an anxious atmosphere. Here metaphysical anxiety is present as well, although it is more a reflection of an apocalyptic present with no chance of escape. In Grum's works, anxiety is not triggered by the fear of death, but by the impossibility of escape and being trapped in the present. Grotesque stylization converts reality into dreams. In both Kafka's and Grum's short stories, anxiety is a metaphysical category, reflecting both the fear of existence and despair as the only truths of life.

Marec 2009





# Kosovelova referenca na Čapka in njen kontekst

Marko Juvan

ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5, SI-1000 Ljubljana  
marko.juvan@guest.arnes.si

*Vomemi in zgoščeni parafrazi Čapkove črnoutopične, znastvenofantastične drame RUR (1920) iz Kosovelove pesemske montaže Kons (1925) razbiramo modernistični medbesedilni zglede za angažirano kozmopolitsko zajetje kompleksne diskurzivne problematike. V njej se metafizično izročilo novoveškega racionalno-instrumentalnega, na moči utemeljenega odnosa do sveta in drugosti zgodovinsko aktualizira v družbenih in političnih navzkrižjih globaliziranega industrijskega kapitalizma, iz katerih so zrasla masovna prevratniška gibanja in totalitarni režimi, ki so evropsko civilizacijo pognali na rob propada.*

Ključne besede: slovenska književnost / češka književnost / medbesedilnost / meddiskurzivnost / modernizem / antiutopija / umetni človek / družbeni angažma / Kosovel, Srečko / Čapek, Karel

Med pesniškimi konstrukcijami, ki jih je Kosovel v letu 1925 napisal po junijskem obisku cirkusa Kludsky v Ljubljani, je tudi Kons »Tiger je skočil na krotilca« – enkratni in daljnosežni odmev tega velikega, nomadske svetovljanskega spektakla, o katerem so se razpisali lokalni mediji tedaj razmeroma provincialnega mesta (Ocvirk, *ZD II* 589):

## KONS

Tiger je skočil na krotilca  
in ga raztrgal.  
Zveri se ne da dresirati.  
Za prirodo ni dresure.  
Ljudi se ne da mehanizirati.  
V mehaniki ni kulture.

Učite se od tega zgloda:  
Karel Čapek «R U «R.  
Iz Homunkulusov izbruhne človek.  
Tisočkrat strašnejši.  
Harmonija je dobrota.



Stopi z odra dompter.

Človek: to je nova beseda.

Uničite taylorjanske

TVORNICE! HIŠA IZ

UNIČITE! OPEKE.

Človek ni avtomat.

(Kosovel, »Kons« 33)

Struktura in pomen Kosovelove trikitične pesmi *Kons* se, podobno kot mnoge njegove avantgardistične invencije, odmikata od lirskega diskurza tako v njegovih romantičnih kakor tudi neoromantično-symbolističnih registrih. Njen razrahljani skelet tvori izhodiščni pripovedni fragment, ki ga – podobno kot v neliterarnih razlagalnih zvrsteh ali umetniških manifestih – razvija preplet intelektualnih trditev, zgoščenih komentarjev tujih tekstov, refleksivnih posplošitev in kognitivnih prenosov (z živalskega preide na človeško, družbeno). Iz razmišljajoče intelektualnosti *Konsa* na kompozicijskih prelomih in v zadnji kitici performativno štrlijo še pozivi, politična gesla. Ni sledu o prvoosebni izpovednem glasu, ni enovite doživljajske perspektive, niti kakšnega značilno lirskega kronotopa. *Kons* označujejo prostorsko-pojmovne transgresije, ki pesniško izmišljanje in bralčevo doživljanje »odzemljijo« (deteritorializirajo, če se izrazim v deleuzovskem slovarju, prim. Zourabichvili 27–29) iz slovenske semiotične domačnosti in jo postavijo v razprti svet globalnega kapitalizma, v arhive tradicij.

Konstrukcija »Tiger je skočil na krotilca« se pridružuje marsikakšni Kosovelovi apologiji »človeka« in »človečanstva«, pojmov, ki ju je mladi pesnik kot utopično – iz virov razsvetljenskega humanizma posodobljeno – najstvo oziroma etološki indeks kozmopolitske intelektualne alternative vztrajno in kritično postavljala nasproti strukturam uveljavljene ekonomsko-politične moči. *Kons* svoji slovnični neprvoosebnosti navkljub s kolažiranjem podob in izjav vendarle dokaj določno kartografira semantično-vrednostni teritorij pesnikovega izrekanja, njegov besedni upor zoper moč vladajočega reda, odpor do moderne, kapitalistične, racionalistično-utilitarne krnitve, zamejitve in krmiljenja človekove eksistence. Pesem z več vidikov in na različnih pomenskih poljih nakazuje, kako neznosna sta bila za Kosovela bivanjska odtujenost in postvarelost »človeka« v okvirih množične blagovne proizvodnje, preračunane na dobiček: iz motiva napada tigra na krotilca – nazornega zgleda za razdiralno nasprotje med naravo (ki konotira energijo, spontanost, elementarno moč) in vsiljenim redom, spektaklom civilizacije (dresuro) – se pesniška semantika formalno, prek paralelizma in rimanja, prenese na družbeno področje, kamor se preslika najprej kot kategorialna opozicija med »kulturo«, postavljeno v strukturni položaj druge narave (saj od nje prevzame implikacije spontanosti, kaotičnosti, svobodne ustvarjal-

nosti), in »mehaniko«, ki nastopa kot metonimija za industrijsko blagovno proizvodnjo, preračunano načrtovanje in rutine, kakršne diktira modernost s svojo kapitalsko logiko. Verigo ekvivalentnih opozicij, v katerih pa se stopnjuje politična tendenca, sklene Kosovel z nasprotjem med človekom in transhumanostjo »avtomata« – robota, umetnega človeka.

Prav na tem pomenskem vozlišču pesnik v svojo konstrukcijo najizraziteje vgradi meddiskurzivnost in medbesedilnost, ki – po dozvedno doživljajskem, mimetičnem izhodišču besedila – pesniško semiotiko referenčno navežeta na interpretante z območja kulturno razpoložljivih enot, diskurzivnih *ready-mades* (tekstov, podob, govoric, stereotipov itn.). Lahko bi rekli, da je Kosovelova pesem protilirska, plurimodalna in kozmopolitska v glavnem zato, ker je medbesedilna in meddiskurzivna, in to na način montaže: v njej se križajo, predelujejo izjave, predstave, znaki in ideologemi (Kosovelovo zvrstno transgresivno moderno pisanje jih je sicer razvijalo tudi v predavanjih, člankih, manifestih), ki jih je presadil vanjo iz moderne govorice spektakla, iz teorije in prakse sodobne industrijske proizvodnje, iz radikalnih diskurzov družbene kritike, pa tudi iz zakladnic kulturnega spomina, evropske literarne tradicije in aktualnih dosežkov svetovnega leposlovja.

Že tiger iz cirkusa Kludsky v *Konu* ni osebno doživljajski, ampak kolektivno spektakelski, saj so o točki dresure tigrov s poudarkom pisali tudi slovenski časopisi (Ocvirk, *ZD II* 587–589), pesnik pa je z motivom dresirane divje zveri, ki se upre gospodarju in ga raztrga, predstavil šokantni, vendar čisto fiktivni drobec iz možnega, ne pa dejanskega sveta; tak incident se junija 1925 v cirkusu Kludsky kajpada ni zgodil. Z njim je ponazoril pesniško tezo »Zveri se ne da dresirati. / Za prirodo ni dresure« in jo prenesel na družbeno področje (»Ljudi se ne da mehanizirati. / V mehaniki ni kulture.«). Besedo »mehanika« in idejo o mehničnem človeku je Kosovel isto leto razvil in obdelal tudi v manifestu *Mehaničkom!*, kjer inercijo vseh družbenih »mehanizmov«, »človeka-stroja« in »mehanike« postavlja v nasprotje z »dušo«, »paradoksom« in indeterminirano, napeto, dinamično in nepredvidljivo energijo, simbolizirano z »elektriko«, iz katere v ognju in »svetlikanju« vstaja »novo človečanstvo«; v Kosovelovi viziji, ki paradokсно meša diskurze komunistične revolucijske revolte, nietzschejevskega patosa nadčloveka, pacifističnega humanizma in cankarjansko obarvanega krščanstva, »novi človek« po preteklih ponižanjih in tlačanju ne bo več poznal razrednih in nacionalnih razlik (Kosovel, »Mehaničkom« 113–114).

Kosovelova »mehanika« pa je ne le medbesedilna vez med poezijo in programatsko refleksijo znotraj njegovega tipično modernega in angažiranega transžanrskega pisanja, ampak tudi element v nizu medbesedilnih

referenc, ki se nanašajo na Karla Čapka. Druga kitica vzporednico med dre-suro živali in mehaniziranjem ljudi pripne na medbesedilno priklicane argu-mente in interpretativno parafrazo sižeja Čapkove drame *RUR – Rossum's Universal Robots* iz leta 1920. Predstavi jo dobesedno kot »zglede« za proble-matiko, ki jo pesem prek referenc na konfliktne družbene govornice pono-tranja in reflektira, in obenem eksempl za moralno-politične nauke, ki jih pesem razglaša. V Kosovelovih omembah »Homunkulusov« in človeka kot »avtomata« – obe predstavi sta bili domišljjsko izhodišče tudi Čapkovemu *RUR* – je okrajšano zajeta razvejena tisočletna tradicija motiva o umetno narejenem človeku ali človeku podobnem organizmu, mehanizmu, lutki ali kipu (Frenzel, *Motive* 513–524; Frenzel, *Stoffe* 308–312; Daemmrich 63–67; van Rinsum 166, 210). Na podlagah grško-judovskih mitičnih predstav o bogovih in polbogovih, ki z gnetenjem naravnih snovi, s kovanjem ali kako drugače ustvarjajo človeka, človeku podoben stvor (androida, golema), lutko ali stroj oziroma avtomat, ter iz prepričanj, da *homunculus* (»človeč-ček«) tiči že v semenčici ali jajčecu, tako da ga je mogoče umetno, tudi z alkimističnimi ali čarovniškimi znanji gojiti in povečati, so se od Homerja, Ovida in *Talmuda* prek srednjeveških alkimistov in Paracelsusa do Goetheja (Wagnerjev *Homunculus* v drugem delu *Fausta*), E. T. A. Hoffmanna (lutka Olimpija iz pripovedi *Der Sandmann*), Mary Wollstonecraft Shelley (labora-torijsko sestavljeni stvor iz romana *Frankenstein*), Edwarda Bulwer-Lyttona (nadčloveško razvito podzemno ljudstvo in njim služuča nižja bitja iz ro-mana *The Coming Race*), Gustava Meyrinka (naslovni lik iz romana *Golem*) in Rudolfa Hawela (prihodnja družba tovarniško izdelanih homunkulov iz romana *Im Reich der Homunkuliden*) razvile mnoge variante motiva umetne-ga, celo industrijsko izdelanega človeka. Vodilna je bila predstava, da lahko človek z magijo, umetnostjo ali znanostjo samovoljno posnema naravo ali Boga ter po svoji želji ustvari umetnega človeka ali človeku podoben avto-mat, napravo. Takšno stvarjenje se sicer lahko kaže kot dokaz duhovne veličine stvaritelja, katerega človekoliki stvor služi njegovim intelektualnim, erotičnim, umetniškim, ekonomskim, vojaškim in drugim ciljem, a po drugi strani zbuja strahove ob transgresiji norm, kršitvi božjih in naravnih zako-nov. Umetni ljudje zbuja odpor in grozo, ker jim manjkajo duša, volja ali čustva, in se lahko izmuznejo nadzoru – narašča strah, da stvaritelj svojega stvora ne bo mogel obvladati in da ta lahko deluje po svoje, se mu upre in ga celo uniči. V to tradicijo se je v industrijski dobi primešala čedalje izra-zitejša socialno kritična alegorika: umetni ljudje so nastopali kot strašljive podobe suženjskega dela, podrejenosti strojni proizvodnji. Od tovrstnih del, na primer Hawelovega romana *Im Reich der Homunkuliden* (1910) ali iz bogate praške tradicije o golemu (npr. Meyrinkov roman *Golem* iz 1915), je lahko izšel tudi Čapek s svojimi roboti.

Kosovelova besedna zveza »taylorjanske tvornice«, prav tako pripeta na Čapkovo predlogo, se pojavi v proletarsko uporniški paroli, s katero Kosovel nadomesti potencialni lirski verz, ki bi lahko bil namenjen estetskemu ugodju, in ga – kot še v mnogih konsih – sprevrne v politični (a v zadnji instanci še vedno pesniški!) poziv občinstvu k akciji zoper izkoriščevalske ekscese kapitalizma. Tako je v pesemskem kolažu in njegovi politizirani etiki zgoščeno priklican še taylorizem kot simptomatična teorija, praksa in ideologija globaliziranega industrijskega menedžmenta, pojmovanega kot znanost (Jary 552–553). Frederick Winslow Taylor (1856–1915), ameriški inženir, avtor teze o »znanstvenem upravljanju« in utemeljitelj »gibanja za učinkovitost«, je bil v obdobju med obema svetovnima vojnama vodilno ime kapitalističnega industrijskega progresizma. Izhodišče mu je bila zamisel, da je treba »z razumom in premišljeno [...] izrabljati sebi v prid vsak, še tako neznamen delavčev gib, ga znanstveno opredeliti po vrednosti in pomenu, ki ga ima v celotnem delovnem procesu, ter ga do pičice natančno podrediti zahtevam stroja, tekočega traku in kronometrično uravnanemu ritmu dogajanja v tovarni« (Ocvirk, *ZD II* 588). Taylorizem se je razširil po svetu, skušali so ga privzeti celo v revolucijski Rusiji, a je sprožal tudi silovite odpore sindikatov in delavstva. Kosovelova omemba imena češkega avtorja in naslova njegove aktualne svetovne uspešnice (»Karel Čapek 'R U °R«) je z medbesedilnim priklicem taylorjanstva smiselno povezana, kajti Taylorjev koncept do skrajnosti razumne, načrtovane proizvodnje, v kateri je delavec s ponavljajočimi se gestami okrnjen v izvajalca zgolj enega, od drugih ločenega člana delovnega procesa (in je zato odtujen od dokončane celote proizvoda), je tudi v ozadju, ki je spodbudilo imaginacijo zgodbe v omenjeni »kolektivni dramici« Karla Čapka, bratoma Čapek pa je verjetno botroval še pri iznajdbi ideje robota – beseda *robot* namreč s svojo slovansko etimologijo izvira iz pomenov 'suženj' in 'težko, suženjsko delo' (Klíma 59, Lehár idr. 608–609, Buriánek 141–142, »Karel Čapek«). Robot, ki je prvič stopil na odre prav v Čapkovem *RUR*, je v dvajsetem stoletju postal eden od topičnih emblemov moderne civilizacije, alegorija njene razdvojenosti med optimističnim progresizmom in pesimističnim katastrofizmom.

Karel Čapek (1890–1938) je poleg Cankarja in Chestertona eden od redkih pisateljev, ki jih Kosovel čisto izrecno imenuje v svojih pesniških besedilih, sicer dokaj nasičenih z raznimi aluzijami, tudi takšnimi na naslove. V obdobju med obema vojnama, a tudi še po letu 1945, je bil Čapek na Slovenskem med najbolj navzočimi tujimi literati, ne samo v elitnejših edicijah in narodnem gledališču, ampak tudi v mladinskem slovstvu in dnevnem tisku. Bil je nasploh »najpogosteje prevajan češki pisatelj v slovenščino (16 knjig, vštévši ponovne izdaje nekaterih del) in o njem se

je tudi mnogo pisalo« (Urbančič 54). Njegova slovenska recepcija je bila vključena v proces, v katerem je Čapek, eden najvidnejših in priljubljenih sodobnih čeških pisateljev – kot predsednik češkega PEN-a »pomrežen« tudi s slovečimi imeni sodobne evropske književnosti kakor Wells, Shaw in France (Buriánek 109) – postajal svetovni avtor, bran in uprizarjan po Evropi in onstran Atlantika. Z mednarodno konsekracijo je prestopil meje matičnega literarnega polja, postal ime »svetovne književne republike« (Casanova) in zelo resen kandidat za Nobelovo nagrado. Kartoteka Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU že do konca leta 1925, ko je nastala Kosovelova konstrukcija, vsebujoča imeni Čapka in njegove dramske uspešnice, beleži okrog osemdeset omemb, poročil, oznak, recenzij, člankov. Očitno ga je pozorneje spremljal zlasti liberalni tisk (*Jutro*), saj je bil Čapek kot masarykovec in osebni prijatelj, nekakšni »Eckermann« karizmatičnega, tudi med Slovenci dokaj vplivnega češko-slovaškega filozofa in predsednika Tomáša G. Masaryka, primer liberalca, ki nacionalizem (narodno zavest) družil s svetovljanstvom in – v imenu civilnosti in individualizma, osmišljenih z etiko ameriškega pragmatizma – zavrača vzpon totalitarizmov, zlasti nacističnega in fašističnega, pa tudi komunističnega (o Čapkovi osebnosti in političnem profilu prim. Buriánek 7–11, 66–80; Lehár idr. 550–551). V času okrog nastanka Kosovelovega *Konsa* je Čapek doživel več revijalnih in tudi dva knjižna prevoda v slovenščino: drama *RUR* je bila knjižno natisnjena v Ljubljani že 1921, v letu njene praške premiere, in prav tam v Drami uprizorjena naslednje leto, Čapkov antiutopični, znanstvenofantastični in satirični roman *Krakatit* pa 1929, samo pet let po izvirniku. Njegove detektivke in druge povesti so v tridesetih letih precej objavljali celo v katoliško usmerjenem *Slovincu*; pozneje je zbudila pozornost zlasti Čapkova polemika s komunizmom, njegovi aforizmi pa so se skoraj vsakoletno pojavljali v slovenskih časopisih domala do danes. Čapek je bil na Slovenskem ne nazadnje dojet kot spodbuden zgled, kako lahko svetovno slavo doseže pisec iz »male« literature, pripadnik manjšega slovanskega naroda. Režiser in prevajalec *RUR* Osip Šest je na primer v *Gledališkem listu* oktobra 1922 zapisal: »Prav te dni je dobil dr. Hillar, režiser Narodnega divadla povabilo iz Londona, da se pripelje tja, da postavi R.U.R. – Častna beseda, jaz bi hotel iti prav zares v London s slovensko dramico«.

Razloge za slovensko in Kosovelovo zanimanje za Čapka bi bilo treba še preučiti. Bržčas je svoje prispevala tradicija »slavizmov« in slovanske vzajemnosti, ki je izviralala še iz dobe narodnih prerodov (znana je naklonjenost med Zoisom, Kopitarjem in Dobrovskim ter Čopom, Prešernom in Čelakovskim) in je v raznih oblikah protinemških oziroma protigermskih idejnih alians intenzivno spremljala razgrete nacionalizme pred prvo

svetovno vojno in razpad Avstro-Ogrske po njej. Po 1919 in vse do druge svetovne vojne se je na Slovenskem okrepilo raznovrstno sodelovanje ravno s Čapkovo domovino Češkoslovaško – kot Kraljevini SHS oziroma Jugoslaviji sorodno poversajsko slovansko federacijo v Srednji Evropi in članico »male antante« –, s tem pa se je pozornost slovenskih kulturnih elit še bolj kot prej naklonjeno usmerjala v njeno kulturno, umetniško življenje (prim. Urbančič 41–70). Toda to je samo splošno vzdušje, v katerem se je slovensko kulturniško oko večkrat in s simpatijami oziralo k češkemu literarnemu življenju. Da se je to oko pripelo ravno na Čapka, je poleg njegovega evropskega slovesa morala prispevati tudi privlačnost tistega, kar je objavil – tematika, stilna raznolikost in žanrski profil njegovih del, tesno povezanih z njegovim novinarstvom, publicistiko, filozofsko in politično esejistiko ter gledališko dejavnostjo (prim. Borko 145–146, Strohsová, Buriánek 102–113, Lehár idr. 586–590, 604–609, 641–643; Moldanová 51–53). Zlasti s svojimi znanstvenofantastičnimi antiutopijami in satirami, kot so romani *Továrna na Absolutno* (Tovarna Absoluta), *Krakatit* in *Válka s Mloky* (Vojna s salamandri/močeradi), je Čapek namreč presegal lokalne češke kronotope (čeprav je iz njih praviloma izhajal), da bi tematiziral širše evropske in svetovne problematike, upodabljal globalne prostore. Kritično in kompleksno intelektualno refleksijo modernosti je izpisoval v tipično modernih, urbanih zvrsteh (detektivka oziroma kriminalka, znanstvena fantastika), pri čemer je težnjo k popularnosti, poljudnosti, humorju, ironiji in uporabi žanrov na svojsko eklektičen način združeval s tehnikami »elitističnega« modernizma, kot so večperspektivnost, slogovno-sociolektalna polifonija, ambivalenca, tok zavesti in fragmentacija pripovedi ipd. Nič kaj bolje ni raziskano, kakšen je bil Kosovelov odnos do enega vodilnih likov sodobne češke književnosti in publicistike. Domnevamo lahko, da je v Čapku videl ustvarjalca, ki je bil v svetovnozgodovinsko kritičnem trenutku dvajsetih let tako kot on zagovornik svobodomiselnega humanizma in je s te – za marksistične sodobnike, radikalne avantgardiste in poznejše eksistencialiste naivne, za konservativne katolike pa nesprejemljive – perspektive kritično in kozmopolitsko razmišljal o čereh modernosti, njenem ekscesnem racionalizmu, tehnizaciji, kapitalističnem izkoriščanju, imperialističnem nasilju in nevarnosti totalitarnega pomasovljenja. Blizu mu je bilo najbrž še Čapkovo razgibano, skoraj novinarsko neposredno odzivanje na odprte, konfliktne historične procese aktualne sodobnosti, ki se je kazalo ne samo na ravni etično-političnega angažmaja, temveč tudi v hibridni estetiki pisanja: na eni strani katastrofizem, ekspresionistično vizionarstvo in groteska, na drugi pa empirična, domala publicistična stvarnost, stiliziranje neliterarnih diskurzov, modernistična montaža perspektiv, razdvojenost med lirizmom in kritiko, humorjem in patosom.

Kakšen je torej »zgled«, ki ga je Kosovel v *Konsu* medbesedilno priklical v argumentacijsko strukturo svoje pesniške kritike moderne civilizacije? Čapkova drama *R. U. R. – Rossum's Universal Robots: Kolektivní drama o vstupní komedii a třech dějstvích* je nastala 1920, praižvedba pa je doživela 1921 v Narodnem divadlu v Pragi in Hradcu Králove. Njena premiera v Ljubljani je bila oktobra 1922, v istem letu je sledilo dvanajst ponovitev; malo pozneje so jo uprizorili še v Beogradu in Mariboru. *RUR* je postal evropska uspešnica (prim. Buriánek 141–142): v Londonu so ga postavili na oder 1923 in ga čez dobro desetletje celo priredili za britansko televizijo BBC (1938 in ponovno 1948), kar je verjetno spodbudilo epidemično širitev ideje robota po svetu (»R. U. R.«; Ocvirk 588). Čapkova drama o Rossumovih univerzalnih robotih je zmes znanstvene fantastike, črne utopije in satire na zahodno civilizacijo, zaznamovano z idolatrijo napredka, instrumentalnim odnosom do sveta, subjektivistično voljo do moči, globalnim kapitalizmom in množičnimi prevratnimi gibanji. Poetika tridejanke *RUR* kljub svojemu ekspresionističnemu katastrofizmu in stilni mešanici patosa, alegorije, groteske in ironije ni modernistična, saj v glavnem pregledno in koherentno razvija futuristično, a znotraj znanstvenofantastičnih premis verjetno dramsko zgodbo. Toda z mimetičnimi postopki predstavljanja in z zaprto kompozicijsko formo *RUR* tematizira ključne aporije modernosti, vsebuje pa tudi moderni eksistencialno-družbeni angažma, značilen za znanstveno fantastiko in črne utopije od H. G. Wellsa do Zamjatina, Huxleyja in Orwella.

Dramsko dogajanje, razčlenjeno v predigro in tri dejanja, je mogoče povzeti kot zgodbo o svetovnem uporuh robotov proti človeškim gospodarjem, uničenju človeške civilizacije in nastanku posthumane družbe (isti tematski vzorec se ponovi v Čapkovem romanu *Vojna s salamandri* iz leta 1936). V predigrui Helena Glory, mlada, lepa, bajno bogata in elegantna hčerka predsednika mednarodne delniške družbe, obišče otok, ki je središče svetovne proizvodnje robotov. Inženir Rossum je tu pred leti izumil živo, protoplazmi podobno snov, iz nje pa prvi sintetiziral umetnega človeka, robota. Rossumov sin je izum, ki je očetu, obsedenem z znanstvenim romantizmom, pomenil titansko zmago nad Bogom in naravo, izpopolnil in izrabil za množično, uporabno in profitno proizvodnjo. Funkcionalno različne tipe robotov kot nadomestne delovne sile za svetovno tržišče zdaj proizvajajo nasledniki Rossumovega podjetja pod vodstvom Harryja Domina in ostalih članov uprave. Helena svojim otoškim gostiteljem razkrije, da je mednje prišla kot aktivistka mednarodne »Humanitarne lige«, ki se zavzema za človekove pravice brezobzirno izkoriščanih robotov. Domin jo nazorno, s ciničnimi eksperimenti predstavljanja ljudi kot robotov in obratno (na videz namreč med njimi ni razlike, kajti čapkovski

roboti so nekakšni transhumani kloni ljudi, ne pa mehanske naprave ali ki-borgi) izkustveno prepričuje, da roboti niso človeški, ker nimajo občutkov in čustev, svobodne in lastne volje, zato tudi pravic ne potrebujejo. V njih vidi le sredstvo, s katerimi naj bi se človeštvo osvobodilo od dela in v sproščeni energiji doseglo nesluten razmah. Domin in drugi člani uprave se v Heleno na mah zaljubijo, Domin jo kar na lepem drzno zasnubi, Helena pa se snubitvi prav tako nepričakovano takoj vda – humanitarna aktivistka se pridruži ekipi izkoriščevalske multinacionalne korporacije. Čez deset let sledi glavno dogajanje v treh dejanjih, ki predstavljajo katastrofično antitezo progresističnim vizijam iz prologa, obrat utopije v njeno senčno, črno stran. Helena, Dominova žena, v pogovorih s služkinjo Nano in nekaterimi člani uprave spoznava, da množična produkcija robotov krši tako tradicionalno krščansko moralno kakor naravne zakone in da se človeštvo z osvobajanjem od dela degenerira, saj se rojeva vedno manj otrok. V nenadni panični reakciji Helena zažge Rossumove formule za umetno ustvarjanje žive snovi, iz katere so narejeni roboti. Od moža in članov uprave izve, da se roboti – zlasti tisti, ki so jih opremili kot vojake za osvajalne vojne držav – vsepovsod organizirajo, upirajo ljudem in širijo svetovno revolucijo. Njihovi napadi na ljudi se bližajo tudi Rossumovemu otoku, pod vplivom revolucionarnih gesel, ki se širijo prek svetovnih komunikacij, pa začnejo oblegati prostore tovarne še domači otoški roboti. Oblegana uprava kmalu ugotovi, da se brezoblični množici sovražnih robotov ne more niti upreti niti pobegniti pred njimi. Propade še možnost pogajanj, s katerimi bi se Helena, pestunja in upravniki lahko rešili v zameno za Rossumovo formulo (saj jo je Helena uničila), ki bi omogočila preživetje robotov, sicer narejenih le za dvajsetletno življenje, brez možnosti, da bi se razmnoževali sami. Dr. Gall, upravnik razvojnega oddelka, ostalim pojasni nepojmljivo sovražno čustvovanje in vedenje robotov, ki so bili zasnovani kot nečloveško brezčutni: zaradi Helenine želje, da bi roboti imeli dušo, je na lastno pest razvil robota, ki je čutno vzdražljiv in čuti bolečino, iz te inovacije pa so roboti proti njegovi volji in načrtom razvili sovraštvo in maščevalnost. Roboti vdrejo v prostore demoralizirane, z usodo že kar obešenjaško in cinično sprijaznjene uprave in pobijejo vse ljudi na Rossumovem otoku. Prizanesejo le najstarejšemu, stavbeniku Alkvistu (sicer tudi vztrajnemu humanističnemu kritiku robotike), ker verjamejo, da bo zmožen rekonstruirati Rossumovo formulo preživetja. Alkvistu to sicer ne uspe niti po dolgotrajnih naporih, a se igra izteče z biblično zanosnim oznanjenjem novega človeštva, nastalega iz upornih robotov. Novi rod robotov se obeta zaradi še enega ključnega (čustvenega) elementa v dramski zgodbi: robot Primus in robotka Helena sta se Alkvistu pripravljena žrtvovati drug za drugega, da bi ta s seciranjem njunih teles rekonstruiral formulo

reprodukcije. S to predanostjo drugemu pa začudena »odkrijeta« čustvo ljubezni in v Alkvistovih očeh postaneta nova, posthumana Adam in Eva. V tendenčnem zaključku Alkvist oznani idejo, da je ljubezen rešilna sila, ki bo iz robotov ustvarila novo človeštvo.

Dramske osebe *RUR*, sicer psihološko modelirane, a tipizirane in poimenovane z alegorično zgovornimi imeni (Rossum → razum, Helena → sončni žarek, lepota, Domin → gospostvo, nadvlada, inž. Fabry → fabriciranje), so strukturirane v tri redove in različne konfliktne pare. V prvem redu so upravniki in raziskovalci, ki vodijo proizvodnjo in prodajo robotov, v drugega sodijo roboti, v tretjem pa sta dve ženski (Helena in Nana), ki nista vključeni v podjetje in sta – v nasprotju z modernostjo in futurističnostjo ostalih dveh skupin – nosilki čustvenosti, humanosti in tradicionalnih vrednot. Zgodbo gradi predvsem opozicija med ljudmi in roboti, ki so »oblečeni kot ljudje, njih kretnje in govorica so presekane, lica so jim brez izraza, pogled srep«; neznosna drugost robotov, ki so videti popolnoma istovetni z ljudmi, so pa telesno in psihično poenostavljeni, reducirani na čisto ekonomsko funkcionalnost, poraja tudi mnoge slogovne učinke potujitve in groteske. Dogajalni prostor drame je otok, od *Utopije* Thomasa Mora (1516) žanrsko tipična, s svojo ločenostjo, dislociranostjo od ostalega sveta pravzaprav kar topična lokacija utopij (za utopični žanr je prav tako značilen tudi motiv Helene kot prišleka, ki spoznava 'krasni novi svet'; Daemmrich 358–361). Dogajanje je razčlenjeno na tri prizorišča. Prvo je »centralna pisarna« uprave, ki s številnimi rekviziti (zemljevidi, telefon, vozni redi) in uvodnimi pogovori (telegrafiranje, množična naročila od vsepovsod, poročila o robotih kot svetovni atrakciji) evocira »moško« geopolitiko posvetovljene kapitalistične ekonomije; drugo je bolj meščanski, zasebni in »ženski« interier Heleninega salona, v katerega pa prek tehioskopij – predstavljanja dogajanja v prostorih zunaj scene – še bolj izrazito in kontrastno vdirajo naraščajoči valovi kaosa vsesplošnega robotskega prevrata; tretje in zadnje prizorišče je laboratorij, od faustovskih in drugih alkimističnih pripovedi o izdelovanju homunkulov naprej fikcijski arhetip za dileme, ki jih poraja kosanje človekovega znanstvenega, eksperimentalnega, raziskujočega uma z Božjim redom stvarstva ali zakoni metafizične Narave.

Problematiche, ki jih na omenjenih prizoriščih eksemplificirajo Čapkovi dramski liki in siže, segajo v samo srž novoveške in porazsvetljenske modernosti. Na metafizični ravni *RUR* svari pred možnimi posledicami faustovskega mita Zahoda in predoča samorazdiralnost velike pripovedi o samopresegajočem se napredku: s seganjem prek meja človeškega, z izdelovanjem homunkulov, umetnih teles in zavesti – predhodnikov klonov, kiborgov, androidov, genetskega in bio-inženiringa – moderna civilizacija

ogroža sam obstoj človeštva kot biološke vrste. Znanstveno spoznavanje zakonov narave, njihovo posnemanje, reproduciranje in umetno uravnavanje v korist znanstvenih, gospodarskih in socialno-političnih elit je prikazano kot kršitev mitičnih in verskih tabujev, ki varujejo podedovani kozmični red, in kot uresničevanje ničejanske »volje do moči« subjekta, ki se je odrekel čutenju presežne drugosti. O zadnjem priča Dominova zanosna napoved »novega pokolenja«, ki mu zaradi popolnega gospodovanja nad manjvredno raso robotov ne bo treba delati – ta rod ima poteze ničejanskega nadčloveka (Čapek, *RUR* 49–50); uničevalnost subjektivizma kot metafizike, utemeljene na goli moči, v imenu katere subjekt razpolaga s sabo, z drugimi in s svetom, se razkrije in dovrši v triumfu robotov nad človeštvom: »Svet je tistega, kdor je silnejši. Kdor hoče živeti, mora vladati. Gospodarji sveta smo!« (64). Izrazitejša in dosledneje izpeljana od kritičnih evokacij metafizike volje do moči je Čapkova izraba tradicionalnih religioz-nih tabujev, stereotipno zakoreninjenih občutij in kulturno podedovanih vrednot kot podlag za oblikovanje antiutopične perspektive. Na primer, poročanje o Rossumovih velikih odkritjih na poti do umetnega človeka, s katerimi da je »hotel [...] nekako znanstveno odstaviti Boga« (Čapek, *RUR* 8–9), je pomešano z ironijo, gnusom in grotesknostjo sluzastih snovi v epruveti; s kulturno tradicijo pogojeni gnus, organski odpor do telesnosti umetnega človeka avtor še stopnjuje, ko dramski liki govorijo o tayloristični množični industrijski izdelavi robotov, ki s tvorjenjem in montažo telesnih udov in organov v neskončnost množi frankensteinovske stvore. V besedilu kar naprej izstopa groteskno vznemirljiva, tesnoba in odpor zbudajoča tujost, *Unheimlichkeit* robotov – med ljudi pomešanih drugih, ki zbudajo strahove. Roboti so »mehanično [...] popolnejši od nas, a nimajo duš«, so »inženirski izdelek[,] tehnično bolj dovršen kot izdelek prirode« (10), zato s svojo navidezno normalnostjo, z zunanjo človekolikostjo, katere obnašanje pa ne izvira iz njihove lastne subjektivitete, delujejo mehanično, groteskno grozljivo (»Nič ni človeku bolj tujega kot Robot«, 18). So poenostavljene kopije ljudi, ki so z vidika proizvodne računice funkcionalno popolnejše, brez nekoristnih organov ali škodljivih psihičnih lastnosti človeka. Zato so navidezni ljudje, ki pa jim manjkajo temeljni eksistenciali: roboti na primer ne poznajo tesnobe, strahu pred smrtjo, ne čutijo bolečine. So »brez lastne volje. Brez strasti. Brez zgodovine. Brez duš« (19), torej brez subjektivitete, ki s svojo samorefleksivnostjo in z mehanizmi kulture edina lahko proizvede zgodovinsko zavest, na podlagi katere se oblikujejo moderne kolektivne, družbene identitete. V figuro robota, ki je del družbe, vendar vanjo ne sodi, je tako preslikana zgodovina, a tudi Čapku usodno bližnja prihodnost mnogovrstnih ksenofobnih, rasističnih in razredno-socialno izključujočih podob, stereotipov.

Uprava firme *RUR* obravnava robote ne le kot družbeno brezpravne sužnje, temveč kot žive stroje in potrošno blago. Služijo uresničenju utopije o človeku, ki bo užival v novi kulturi brezdelja in prostega časa kot novi Adam v raj. Dominov govor o tej utopiji pa oblikuje Čapek kot blasfemično, ironično in modernizirano kontrafakturo svetopisemskega imaginarija raja. Pramen, ki skozi dramski diskurz *RUR* opozarja na Rossumovo in Dominovo sprevačanje temeljnih civilizacijskih mitov in religioznih pripovedi, povezuje predigro z glavnim dogajanjem in nakazuje, da antiutopija kot žanr, ki je doživljal enega od vrhov ravno v obdobju modernizma med obema vojnoma, problematizira moderno – znanstveno, družbeno-politično, gospodarsko – kršenje etičnih načel in prepovedi, simboliziranih v mitih in izročilih verskih zgodb, podob in likov (spomniti se velja na pravzor tega kompleksa, Faustovo pogodbo s hudičem). Tradicionalno verna služkinja Nana tako vidi v robotih »greh zoper Boga« in »iznajdbo hudiča« (26), humanistični stavbenik Alkivist, moralistični kritik »napredka«, zlovesče označi »raj« brezdelja kot »Dominovo Sodomo« (34), po kataklizmičnem koncu človeštva pa v svetopisemskem tonu prikazuje rojstvo ljubezni med robotoma Heleno in Primusom kot novega Adama in Evo v raj.

Na ozadju splošne kritike metafizike novoveške zahodne civilizacije in prevpraševanja etike znanosti, značilnem za znanstveno fantastiko in črne utopije, se odpirajo tudi bolj specifični družbeni in politični problemi Čapkove sodobnosti: Kako je s humanizmom v racionaliziranem, industrializiranem, tehnično čedalje bolj dovršenem svetovnem kapitalizmu, kaj ostaja od »bistva« človeka in kako uresničljive so njegove pravice v pogojih, ko je človek razredno konkretiziran kot proletarski delavec, s kapitalistično-kolonialnim izkoriščanjem okrnjen na funkcijo proizvodne storilnosti in gospodarske učinkovitosti? Kako ohraniti individualno držo v času rastočega pomasovljenja, ki postopno zajema vladajočo politiko na eni strani in gibanja odpora na drugi strani ter v predvdverju velike gospodarske krize destabilizira komaj vzpostavljene okvire zahodne liberalno-demokratske družbene ureditve? Čapkova invencija lika robota je že sama na sebi hiperbolična in fiktivna uresničitev idealov iz diskurza taylorizma, na katerega besedilo aludira, ko dramske osebe govorijo o »živih in inteligentnih delavnih strojih«, dovršenih inženirskih izdelkih, na proizvodno funkcionalnost poenostavljenih kopijah ljudi, ki se povsem ujemajo s kapitalistično kalkulacijo stroškov in profitov in z znanstveno upravljano, zaradi večje učinkovitosti in storilnosti na ločene rutinske postopke natančno razčlenjeno verigo proizvodnje (Čapek, *RUR* 9–18). Robota imamo lahko za primer fikcijske podobe, ki na ravni elementov besedilnega sveta simbolno transfigurira in kondenzira realnost diskurzov, ne da bi se nujno

opirala na posnemanje tujega govora ali druge običajne postopke medbesedilnega predstavljanja.

Univerzalnost in svetovna distribucija robotov, o katerih govorijo Čapkove osebe, sta fikcijski primer za logiko delovanja svetovnega gospodarskega sistema, globaliziranega kapitalizma: roboti nastopajo kot nadomestna delovna sila – predpodoba postmoderne robotizirane proizvodnje in izkoriščanja slabo plačanih delavcev v tretjem svetu –, ki v svetovni ekonomiji povzroča prave pretrese, kot sta brezposelnost in padanje cen. Z rekviziti, kakršni so telefon, vozni redi, in z navideznimi citati novinarskih poročil drama odraža strukturo gospodarsko in medijsko-informacijsko čedalje bolj povezanega sveta, v katerem je zgodovinsko dogajanje tako prepleteno in povezano, da je lahko le svetovno (kakor je bila svetovna tudi vojna, ki se je končala le dve leti pred prvo objavo *RUR*). V tako reprezentiranem kontekstu je Čapek v podobo robotov investiral svoje dožemanje masovnih gibanj 20. stoletja in množičnega človeka; v drugem dejanju se na primer za okni obleganega *RUR* kaže brezoblična množica popolnoma enakih ljudi, »razburkana materija, bedasta množica« (47, 57, 60). Masovnost, ki mu je kot liberalcu morala zbuditi odpor, podobno kot je v obdobju po prvi svetovni vojni in sovjetski revoluciji vznemirjala tudi Josėja Ortego y Gassetta v *Uporu množic*, je Čapek v svoji igri povezoval še s citatnim posnemanjem fragmentov iz diskurza sovjetske proletarske revolucije po letu 1917, ki jih je ponekod neločljivo pomešal s slutnjami grozečega vzpona nacizma in njegove rasistične govorice (24. februarja 1920 se je Nemška delavska stranka, DAP, preimenovala v zloglasno, skrajno nacionalistično in rasistično »nacional-socialistično« stranko NSDAP, 28. julija 1921 pa je njen »vodja« postal Adolf Hitler): pobesneli robot Radius je prepričan o večvrednosti robotov od človeške rase, v isti sapi pa govori o nujni, da se umetni ljudje osvobodijo od suženjskega izkoriščanja (35–36); dramske osebe v časopisju berejo o »revoltni robotov«, ustanovitvi »prve organizacije Robotov« in »revoluciji vseh Robotov sveta« (41), roboti, ki oblegajo upravo *RUR*, pa vzklikajo v stilu militantnih revolucionarnih gesel, ki se skoraj ne ločijo od topik rasističnega diskurza (44–45).

Vse te imaginacijsko simbolne ponazoritve in citatne transformacije diskurzivne konstelacije v deziluzijskem, s frustracijami in travmami nabitem obdobju po prvi svetovni vojni – ko se že napovedujejo procesi, ki bodo vodili v drugo veliko svetovno morijo – nakazujejo krizo demokratičnega kapitalističnega reda, ki je s težnjo po profitu in neomejenem napredku iz sebe proizvedel kaotične sile masovnih, prevratniških gibanj, izključevalnih ideologij, podprtih z vojaško silo.

Z interpretacijo sem skušal naznačiti samo nekaj kontekstov, vpisanih v Čapkovo dramo *RUR* in prek nje priklicanih tudi v pomenjanje

medbesedilne strukture Kosovelovega *Konsa*. Med Kosovelom in Čapkom, predvsem njegovimi poznejšimi deli, na primer romanom *Vojna s salamandri*, bi gotovo odkrili še mnoga stičišča in sorodnosti, čeprav se seveda v marsičem razlikujeta: prozaist in dramatik Čapek je ideološko liberalec, nazorsko pragmatist in nasprotnik komunizma, pesnik Kosovel pa je v zadnjih letih življenja politično radikalnejši, bliže komunizmu; Čapek je kot intelektualec podpornik domače oblasti (Masarykov osebni prijatelj), a to v edini srednjeevropski liberalno-demokratski državi z razvito civilno družbo med obema vojnama, Kosovel pa kot slovenski priseljenc iz fašistično ogrožene Primorske v centralistični, dokaj represivni Kraljevini SHS deluje na mejah oporečnosti; Čapek skuša »resno« literaturo približati »običajnim« ljudem, piše bolj poljudno, včasih tudi trivialno, žanrsko, Kosovel pa je nastrojen zoper meščansko elitno in malomeščansko popularno konzumacijo umetnosti ter išče alternativo v avantgardnem in proletkultovskem delovanju med mladino in delavstvom. Ob teh razlikah pa imata Kosovel in Čapek tudi veliko skupnega, saj sta vsak v svoji književnosti utirala pot modernizmu in njegovemu kozmopolitizmu; Čapek je denimo s prevodi Apollinaira in z eseji o modernih smereh (kubizmu, ekspresionizmu, pragmatizmu) od leta 1919 pomembno vplival na prenavo češkega pesniškega jezika in obnovil s prvo svetovno vojno prekinjeno odpiranje Češke zahodnim avantgardizmom (Strohsová 587–588). Pri obeh avtorjih pa se – tako kot še marsikje v Srednji Vzhodni Evropi (prim. Krasztev, Bojtár) – medvojni literarni modernizem kaže na hibriden in eklektičen način, kot sočasno razvijanje in prepletanje različnih smeri (od prvih futurizma in kubizma do ekspresionizma), cepljenih na rezidualne tokove kulturnega nacionalizma, lokalne tradicije in estetske vzorce, podedovane iz postromantike in moderne. Oba sta s svojo literaturo angažirana, kritična in svetovljanska premišljevalca moderne dobe (njene tehničiranosti, kapitalističnega izkoriščanja, imperializma, neučinkovitih mednarodnih ustanov, represije in nasilja, volje do moči), ki izhajata v glavnem iz humanizma, kakršnega je v tem času zagovarjal na primer Romain Rolland. Kljub nasprotovanju izključujočemu nacionalizmu in šovinizmu sta se oba dejavno zavzemala za svoja naroda, ko sta bila ogrožena s strani nacizma in fašizma. Pri obeh je izkušnja prve svetovne vojne odmevala v katastrofizmu, oba sta svoje delo usmerjala v neposredno, odprto sodobnost, ki sta jo zajemala s planetarnim pogledom in osvetljevala z mnogih, tudi ambivalentnih vidikov (nihanja med ironijo in lirizmom, poetičnostjo in prozaičnostjo). Družji ju ne nazadnje še medbesedilna in meddiskurzivna poetika in uporaba načela montaže, kjer se tekst spreminja v mozaik glasov, citatov, raznorodnih stilov in perspektiv, tudi žanrov, diskurzov in topik iz sodobne množične kulture, časopisov in znanosti.

Za konec: čeprav je sklic na Čapka le droben vozec v Kosovelovem tekstnem miceliju, se v njem medbesedilno prepletejo niti, ki vodijo daleč v globino, širjavo in zaledja zgodovinskega dogajanja Evrope v 20. letih 20. stoletja.

## LITERATURA

- Borko, Božidar. »Literarni profil Karla Čapka«. *Ljubljanski zvon* 52 (1937): 145–151.
- Bojtár, Endre. »The Avant-Garde in East-Central European Literature«. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. 1. Ur. Marcel Cornis-Pope in John Neubauer. Amsterdam in Philadelphia: John Benjamins, 2004. 364–373.
- Buriánek, František. *Karel Čapek*. Praha: Melantrich, 1978.
- Casanova, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Ed. du Seuil, 1999.
- Čapek, Karel. *Krakatit: roman*. Prev. Ferdo Kozak. Ljubljana: Umetniška propaganda, 1929.
- . *Pogovor s T. G. Masarykom*. Prev. Janko Orožen. Ljubljana: Tiskarna Merkur, 1937.
- . R. U. R.: *Rossum's Universal Robots: kolektivna drama v treh dejanjih s predigro*. Prev. Osip Šest. Ljubljana: Zvezna tiskarna, 1921.
- . *Vojna s salamandri*. Prev. Zdenka Škerlj-Jerman. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.
- . *Zakaj nisem komunist*. Ljubljana, 1944.
- Daemrich, Horst S. in Ingrid G. *Themen und Motive in der Literatur*. 2. izd. Tübingen in Basel: Francke, 1995.
- Frenzel, Elizabeth. *Motive der Weltliteratur*. 1. izd. Stuttgart: Kröner, 1976.
- . *Stoffe der Weltliteratur*. 10. izd. Stuttgart: Kröner, 2005.
- Jary, David in Julia. *Collins Dictionary of Sociology*. Glasgow: Harper Collins, 1991.
- »Karel Čapek«. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. 25. maj 2009. [http://en.wikipedia.org/wiki/Karel\\_%C4%8Capek](http://en.wikipedia.org/wiki/Karel_%C4%8Capek) [dostop 28. 5. 2009]
- Klíma, Ivan. *Velký věk chce mít těžké mrdy: Život a dílo Karla Čapka*. Praha: Academia, 2001.
- Kosovel, Srečko. »Kons«. *Zbrano delo* 2. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1974. 33.
- . »Mehaničom«. *Zbrano delo* 3/1. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1977. 113–114.
- Krasztev, Péter. »From Modernization to Modernist Culture.« *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. 1. Ur. Marcel Cornis-Pope in John Neubauer. Amsterdam in Philadelphia: John Benjamins, 2004. 332–348.
- Lehár, Jan idr. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998.
- Moldanová, Dobrava. *Česká literatura období avantgardy: 1918–1945*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 2002.
- Ocvirk, Anton. »Opombe«. S. Kosovel: *Zbrano delo* 2. Ur. A. Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1974. 553–718.
- . »Opombe«. S. Kosovel: *Zbrano delo* 3/2. Ur. A. Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1977.
- »R. U. R. (Rossum's Universal Robots)«. *Wikipedia: The Free Encyclopedia*. 19. maj 2009. [http://en.wikipedia.org/wiki/R.U.R.\\_\(Rossum's\\_Universal\\_Robots\)](http://en.wikipedia.org/wiki/R.U.R._(Rossum's_Universal_Robots)) [dostop 28. 5. 2009]
- Steiner, Peter. *The Deserts of Bohemia: Czech Fiction and its Social Context*. Ithaca: Cornell University Press, 2000.

- Strohsová, Eva. »Karel Čapek«. *Dějiny české literatury IV: Literatura od konce 19. století do roku 1945*. Ur. Jan Mukařovský idr. Praha: Victoria publishing, 1995. 586–605.
- Šest, Osip. »Karel Čapek: R. U. R.« *Gledališki list*. Ljubljana: Udruženje gledaliških igralcev, Mestni odbor Ljubljane, 1922–23.
- van Rinsum, Annemarie in Wolfgang. *Lexikon literarischer Gestalten*. 2. izd. Stuttgart: Kröner, 1993.
- Urbančič, Boris. *Slovensko-česki kulturni stiki*. Ljubljana: Mladika, 1993.
- Zourabichvili, François. *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris: Ellipses, 2003.

## Kosovel's Reference to Čapek and Its Context

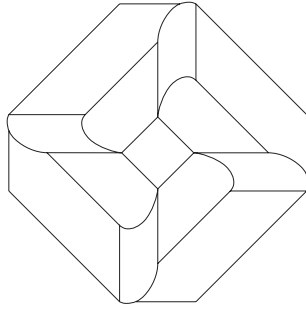
Keywords: Slovene literature / Czech literature/ intertextuality / interdiscursivity / modernism / antiutopia / social engagement / Kosovel, Srečko / Čapek, Karel

Kosovel's 1925 poetic montage *Kons* contains a series of references to Karel Čapek's dystopian science-fiction play *RUR* of 1920, which was printed in Ljubljana in 1921 and then staged in 1922. During the interwar period, Čapek was the most widely translated and cited contemporary Czech writer in Slovenia; he was also interesting because he made his way into the world literature system and also because of his "global" perspective on the complex issues of the modern age. The reference to and concise paraphrase of Čapek's play *RUR*, in which the concept of the robot was first introduced, can be seen as a modernist intertextual example for Kosovel's engaged cosmopolitan treatment of a complex discursive problematic. In this discursive constellation, the metaphysic tradition of the modern rational and instrumental attitude towards the world and otherness (inscribed in the development of the motif of an artificial human or homunculus), substantiated by power, is historically realized in the form of social and political conflicts of globalized industrial capitalism; these conflicts are summed up in the Taylorist concept of production, which reduced the working class to a mechanism due to its logic of maximizing capital. After the First World War, the conflicts inherent in western modernity and capitalism gave rise to mass revolutionary movements and totalitarian regimes that brought European civilization to the verge of ruin. Čapek's and Kosovel's humanism was able to perceive and express this in many texts that were similar in terms of their hybrid, eclectic version of modernism, cosmopolitan view, and intertextual poetics.

Maj 2009



# Kritika







# K računalniško podprtim empiričnim raziskavam literature

Udo Kuckartz: *Einführung in die computergestützte Analyse qualitativer Daten*. 2., aktualizirana izdaja.

Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2007. 268 str.

Urška Perenič

Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Koroška cesta 160, SI-2000 Maribor  
uraska.perenic@uni-mb.si

Monografija Uda Kuckartza je predelana oblika izdaje *Computergestützte Analyse qualitativer Daten* iz leta 1999 in je zamišljena kot splošen uvod v računalniško podprto empirično raziskovanje tekstov, in sicer analizo kvalitativnih podatkov. Čeprav so aplikativni primeri, ki jih ponuja, vezani na neliterarne tekste (intervjuje, ankete ipd.) in monografija s tega vidika še najbolj nagovarja sociološko znanost, pa je lahko ob ustreznih modifikacijah in kritični uporabi relevantno študijsko gradivo ter metodološki doprinos z možnostjo bolj učinkovite vsebinske analize za vse tiste, ki se ne glede na disciplinarno področje tako ali drugače ukvarjajo s teksti. Sem spadajo tudi literarni znanstveniki. Kar se tiče empiričnih obravnav literature, imamo tudi v slovenskem prostoru kar nekaj raznorodnih primerov, ki segajo od sistemskih obravnav do kvantitativnih analiz literature (med najzgodnejšimi sta bila P. Scherber in D. Poniž, sledili so M. Hladnik, v doktorski nalogi A. Bjelčević, M. Pezdirc Bartol, tudi A. Žbogar, medtem ko so se s sistemsko obravnavo ukvarjali M. Juvan, D. Kos, M. Dovič, U. Perenič idr.). V vrsti sorodnih raziskav ni mogoče zaobiti Scherberjevega *Slovarja Prešernovega pesniškega jezika* (1977), ki dela le s konkordancami, in Zupanove monografije *Kaj je Prešeren rekel o —: Poezije in konkordance* (2001) s statistično analizo Prešernovih pesmi in zbirom konkordanc za samostalnike, na podlagi katerih prihaja npr. do spoznanja o gibkost izražanja in globini pesnikove misli. Marko Limbek, sicer matematik in ekonomist, je z računalniško podprto analizo ugotavljal avtorstvo na primeru Mencingerja (*Usage of multivariate analysis in authorship attribution: did Janez Mencinger write the story 'Poštena Bohinčeka'?*, 2008). Če razpolagamo s prikazom sistemskih obravnav literature (Dovič), pa nimamo sorodnega uvoda ali prikaza, v katerem bi bile tako sistematično predstavljene možnosti računalniško podprtih empiričnih kvalitativnih analiz literarnih tekstov.

Knjiga *Einführung in die computergestützte Analyse qualitativer Daten* je razdeljena na 14 poglavij s priloženo seznamom literature in slovarčkom



glavnih pojmov, vezanih na predstavljene raziskovalne metode. Razdelitev poglavij spominja na delovne korake, ki jih je potrebno izvesti v postopku računalniško podprte kvalitativne analize teksta. Na koncu so poglavja vedno opremljena s praktičnimi napotki, ki jih bralec lahko preizkusi z računalniškim programom MAXQDA, ter vprašanja, s katerimi lahko preveri svoje razumevanje teorij in modelov. Ob ATLAS-u je MAXQDA eden najbolj razširjenih programov za profesionalno tekstno analizo v nemškem prostoru; za zainteresirane uporabnike je dostopen preko spleta v nemški in angleški verziji. Prikaz se bo osredotočil na tista poglavja iz *Uvoda*, ki prinašajo različne možnosti računalniško podprte kvalitativne analize. Zaradi omejenega obsega in namena članka, ki želi dati vpogled v manj uveljavljene empirične pristope k tekstem, se bomo omejili na tiste metode, ki se dajo prenesti na literaturo in utegnejo biti najbolj zanimive in uporabne za literarnega raziskovalca. Ob strani bo – ob zavedanju, da ne gre za nič manj pomembne korake – ostal prikaz računalniških tehnik za analizo ter faze formatiranja, transkribiranja, priprave, skeniranja in importiranja tekstov, kakor so na kratko predstavljene v drugem poglavju. Težišče bo na problematiki kategoriziranja in kodiranja (literarnega) teksta, ki predstavljata osrednja koraka tekstne analize in s katerima se ukvarjajo predvsem 3., 4., 6. in 12. poglavje. Vmesnih poglavij, ki se ukvarjajo z načini ponovnega iskanja, organizacije, primerjave in vizualizacije že obdelanih kvalitativnih podatkov in postanejo zanimiva šele v sklepni raziskovalni fazi vrednotenja rezultatov, se bomo dotaknili, kolikor bodo smiselna pri razumevanju kodiranja teksta.

Kvalitativna tekstna analiza, v katero aktivno poseže tudi literarni raziskovalec, se začneja s fazama kategoriziranja in kodiranja. Računalniški program, ki je za tako analizo pomemben z več vidikov, sam po sebi ne pomeni nič brez napora raziskujočega. Ta mora namreč temeljito predihati material za analizo ter smotrno, skladno s problemi in cilji raziskave, izbrati in sporočiti programu enote za obdelavo. Poudariti je treba, da sta obe fazi zaradi večje preglednosti kakor pri Kuckartzu tudi tu predstavljeni ločeno, čeprav sta najožje povezani in ju, kakor bo razvidno iz nadaljevanja, v procesu raziskovanja ni mogoče ločiti. Kategorizacija vključuje skrbno in večkratno prebiranje tekstnega materiala. Na začetku je smiselno oblikovati delovno verzijo teksta z oštevilčenimi odstavki ali drugimi relevantnimi segmenti teksta in označiti mesta, ki utegnejo priti v poštev pri dokazovanju hipotez in poznejši analizi. Kategorije so lahko posamezne besede, besedne zveze, stavki, odstavki ali obširnejši segmenti, ki naj bi bili praviloma tako obsežni, da so razumljivi tudi zunaj konteksta. Označijo se s t. i. marker-tehniko in služijo kot kažipot k temam v tekstu. Iz njih se da pozneje razbrati semantična polja. Opremljanje tekstnih segmentov s pre-

mišljeno izbranimi analitičnimi kategorijami, ki se razlikujejo glede na raziskovalčeve hipoteze, cilje, namene in interpretativne procese, je smiselno, saj se pri tem identificira za raziskavo ključne fenomene v tekstu, tako da se jih v fazi obdelave in interpretiranja lažje najde in poveže. Temu sledi opremljanje teksta s kodi. Kakor je kategoriziranje aktivnost raziskovalca – seveda v komunikaciji s tekstom –, tako tudi kodi niso samo deskriptivne enote, ampak enote smisla in rezultati intelektualnega raziskovalnega dela, s katerimi se poimenujejo predhodno in skrbno izbrane kategorije. Kodi postanejo v nadaljnjem procesu raziskovanja nekakšni merilni instrumenti, s katerimi se analizira tekst.

V sociološki znanosti obstaja več oblik kodiranja. Bolj ali manj uporabni za analizo literarnih tekstov se mi zdijo sledeči predlogi:

1. teoretsko kodiranje,
2. tematsko kodiranje,
3. parafrazirajoče / povzemajoče kodiranje.

Tipičen primer teoretskega kodiranja je t. i. utemeljena teorija (**Grounded Theory**). Izhajamo iz že obstoječe teorije; sestavljena je iz določenega števila kategorij, njihovih lastnosti in odnosov med njimi, ki zajemajo teoretsko relevantne aspekte. V analizi se te vnaprej izdelane teoretske kategorije pripišejo fenomenom v tekstu. Teoretsko kodiranje je sestavljeno iz treh korakov: odprtega, osnega in selektivnega kodiranja, ki spada bolj v območje vrednotenja in interpretiranja rezultatov. Še najbolj pomembno je odprto kodiranje. Pozornost je sicer usmerjena na razvijane konceptualnih kategorij za poimenovanje obdelanega in razčlenjenega teksta, vendar so te po drugi plati večinoma že razvite, saj izhajajo iz vnaprej izbranega teoretičnega koncepta. Pri osnem kodiranju je poudarek na vzpostavljanju povezav med različnimi (teoretskimi) kategorijami, tako da nastajajo paradigme oz. razredi kategorij. S tem se postopoma izgrajuje oz. obnavlja teorija. Čeprav poteka teoretsko kodiranje na ozadju predhodno dane teorije, ne moremo govoriti o mehanskem izvajanju postopka po zgoraj opisanih korakih in popolni izključitvi raziskovalca. Ta je npr. pomemben pri izbiri teoretskih kategorij, ki se upoštevajo na gradivu.

Tematsko kodiranje ima s teoretskim nekaj skupnih točk, sicer pa menim, da gre bolj za zdravorazumsko tehniko, saj se pri raziskovanju izhaja iz tihega dogovora, da je vsak raziskovalec v luči teoretsko-zgodovinskih postavk sposoben izbrati relevantne enote za analizo, izluščiti iz teksta ključne tematske aspekte za analizo in za njihovo poimenovanje ne potrebuje kakšnega trdnega teoretskega okvirja. Po drugi plati je ves čas prisotna določena negotovost glede metodične korektnosti. Preizkušeno obliko tematskega kodiranja po avtorjevem mnenju predstavlja Hopfova metoda. Tematsko kodiranje oz. razčlemba teksta sicer temelji na (teoretskem)

predznanju, pri čemer ne gre za izgrajevanje, ampak bolj za preizkušanje in nadgradnjo doslej obetavne teorije. Analitične kategorije zato niso nekaj fiksnega, ampak se oblikujejo v stiku z gradivom. Po določitvi formalno-tematskih kategorij za analizo sledi kodiranje teksta. Posamezni segmenti teksta se zdaj dosledno označijo in povežejo. Sledi poglobljena analiza z vrednotenjem rezultatov.

Podobna je povzemajoča kvalitativna vsebinska analiza. Kuckartz se opre na Mayringov predlog, ki je nastal v delni opoziciji z vsebinsko analizo, kakršna se je uveljavila v komunikacijskih raziskavah. Tudi tu igrajo osrednjo vlogo kategorije. Kvalitativna vsebinska analiza skuša jezikovni material sistematično razčleniti in analizirati. Na ozadju teorije razvije kategorialni sistem, predloži pa tudi vidike, ki so predmet analize. Kategorialni aparat je namenjen temu, da je analiza sistematična, skozi kategorije pa se gradivo skrči do te mere, da se ohranijo le ključne vsebine, ki naj bi še vedno odlikavale celotno gradivo. Mayringova analiza poteka v več korakih. Začne z določitvijo analitičnih enot, čemur sledi parafraziranje vsebinsko relevantnih segmentov. Zatem določi nivo abstrakcije parafraz. Naslednja stopnja je selekcija oz. črtanje pomensko enakih parafraz. Sledi povezovanje kategorij, tj. parafraz, in interpretacija. Korak za korakom se gradivo skrči in spravi na ustrezen nivo abstrakcije. V primerjavi s tematskim in posebej teoretskim kodiranjem je ta pristop tudi po Kuckartzovem mnenju najbolj induktiven, saj izhaja zlasti iz tekstov. V ospredju je torej skrbno in metodično kontrolirano povzemanje teksta z izgradnjo kategorialnega sistema, ki vodi do osrednjih semantičnih polj teksta.

Teksta se je mogoče lotiti tudi po leksikalni poti, in sicer skozi iztočnice, gesla in ključne besede. Iz tega se lahko oblikuje t. i. KWIC-lista (Keyword-in-Context), ki vsebuje ključne besede, besedne verige, v katerih se iskana beseda pojavlja, in pripadajoči kontekst. Na ta način dobimo npr. pregled besed s pripadajočimi konteksti in pomenskimi polji, ki strukturirajo tekst.

Sorodna leksikalni je vsebinska analiza teksta skozi sezname besed, indekse in slovarčke. Podlaga za analizo je predhodno izdelani slovar, ki je sestavljen iz kategorij, tem pripadajočih besed in njihovih kombinacij. Z njim se lahko sistematično spremlja pojavljanje iztočnic v tekstu. Pri računalniško podprti analizi se sproti beleži frekvenca kategorij. Priporočljivo je oblikovanje seznama vseh relevantnih in iskanih besed, urejenih po pogostosti, abecedi ali kako drugače in opremljenih z referencami, tj. mesti v tekstu, ki se nanašajo nanje. V primerjavi z zgornjo vrsto analize, kjer se kodirajo predvsem vpadljive in izstopajoče besede in kombinacije iz teksta, je za to kodiranje značilna večja mera sistematičnosti pri urejanju analitičnih kategorij, medtem ko vidim njegovo uporabnost prav tako v

izluščenju semantičnih polj teksta. Iz pripadajočih kontekstov in pogostosti pojavljanja posameznih kategorij bi se dalo razbrati motivne in tematske kroge. Ti so lahko literarnem raziskovanju zanimivi iz različnih razlogov; med drugim se po tej poti odprejo vprašanja komunikacijske funkcije teksta, njegove vključenosti v družbene diskurze.

Kuckartz v podporo kvalitativni analizi predlaga še sprotno opremljanje teksta z opombami, ki lahko preprečijo izgubo vmes porojenih idej raziskovalca in lahko pozneje pomagajo pri vrednotenju rezultatov. V poglavju 7 je pomen pripisan beleženju in sprotnemu organiziranju lastnih idej, pisanju komentarjev in vtisov o gradivu, ki se porajajo v osrednjih fazah kodiranja in kategoriziranja. To podpira tudi računalniška funkcija »Memos«. Opombe gradijo most k zaključni fazi raziskovanja, tj. k vrednotenju in interpretiranju rezultatov, in so lahko pomemben pripomoček pri potrjevanju ali zavračanju hipotez, razvijanju teorije ali sestavljanju zaključnega poročila s predstavitvijo rezultatov.

Bistveno pri predstavljenih pristopih k tekstom se mi zdi, da teksti niso nikoli razumljeni kot neskalska in manifestna odsklikava pišočega ali recipientovih reakcij, ampak da je vseskozi prisotno zavedanje, da sta kategorizacija in opremljanje teksta s kodi v veliki meri domeni raziskovalca. Ker kategorije in kodi ne padejo »kot mana iz nebes«, ampak so rezultat težkega dela ter raziskovalčeve komunikacije in pogajanja s teksti na ozadju védenja, idej, teorij, delovnih hipotez in ciljev (intelektualno kodiranje), je jasno, da so rezultati take analize vselej intelektualni dosežki raziskovalca. Vsebinska analiza je učni in ustvarjalni proces raziskujočega, ki v spremenjenem socio-kulturnem kontekstu lahko izbere druge kategorije za analizo. Kot taka ne vodi do ontološke resničnosti, skuša pa na ozadju skupnega védenja, ki velja znotraj stroke oz. raziskovalne skupine, ter s pozornostjo, ciljno izbiro analitičnih kategorij tvoriti izjave o kompleksnih (literarnih) procesih preteklosti. Ti so zdaj lahko osvetljeni z drugačnega zornega kota. Pri predmetu raziskovanja lahko odprejo doslej spregledane vidike. Rezultati analize se dajo poleg tega z uporabo istega postopka intersubjektivno preveriti.

Prednost take analize je tudi, da se da po enakih pravilih raziskovati množico tekstov, rezultate pa zatem povezati s statističnimi metodami, organizirati in vizualizirati skozi računalniške funkcije, ki jih ponuja MAXQDA (predvsem poglavji 8 in 10). S takim razčlenjevanjem se gotovo ne da zajeti vse kompleksnosti teksta, pomenov in semantične diferenciacije. Nevarnost kategorizacije in kodiranja je, da se tekst spartikularizira. Toda če vemo, da je za sleherno metodo in teoretski diskurz značilno opazovanje izbranih segmentov in lastnosti, preišljena in konsistentna uporaba te metode ne more biti ovira.

Kar se tiče računalniške podpore pri analiziranju, se je mogoče strinjati, da program s celim spektrom funkcij za izgradnjo paradigem, klasifikacij, tipologij, vzorcev in vizualizacijo omogoča hitrejšo, zanesljivejšo, pregledno in sistematično obdelavo podatkov in celih korpusov ter da je metodološko kontrolirana analiza in vrednotenje rezultatov nedvomno prednost, ki jo je vredno izkoristiti. Po drugi plati pa se izkaže, da so formalno-strukturni elementi za tekstno analizo vedno prepuščeni raziskovalcu. Tudi U. Kuckartz je mnenja, da vsem računalniškim programom navkljub ne obstaja nobena avtomatična analiza teksta, da pa je z njihovo uporabo tako zaradi hitrosti kot velikega repertoarja funkcij za obdelavo teksta nedvomno dosežena nova in višja stopnja tekstne analize.

Leta 2008 je bila pri založbi VS Verlag für Sozialwissenschaften v Wiesbadnu – prav tako zaradi očitnega uspeha pri (študentskem) bralstvu in odziva na polju empiričnih raziskav – drugič natisnjena knjiga *Qualitative Evaluation; Der Einstieg in die Praxis*, tokrat v sodelovanju Kuckartza s Thorstnom Dresingom, Stefanom Rädikerjem in Clausom Steferjem. Z ozirom na faze računalniško podprte kvalitativne analize teksta, ki vključuje že omenjene faze priprave in importiranja teksta, njegove kategorizacije s kodiranjem ter vrednotenja rezultatov, jo razumem kot nadaljevanje tu predstavljene knjige, saj skuša zgornje metode aplicirati na konkretno gradivo in pokazati, kako je skozi mogoče izpeljati kvalitativno raziskavo teksta. To pripomore k boljšemu razumevanju predstavljenih oblik kodiranja, v razvid pa pridejo tako prednosti kot slabosti takih analiz. Knjiga je dragocena, saj reflektira računalniško podprte kvalitativne pristope k tekstom. Odločitev za metodo je seveda še vedno prepuščena presoji raziskovalca glede na zastavljeno znanstveno vprašanje.

Maj 2009

# Vizije literature

*L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre visioni.* (V besedi ujeta podoba. Literatura, film in druge vizije.) Uredila Matteo Colombi in Stefania Esposito.

Rim: Meltemi editore, 2008. 359 str.

## Barbara Zorman

Fakulteta za humanistične študije Univerze na Primorskem, Titov trg 5, SI-6000 Koper  
barbara.zorman@fhs.upr.si

Zbornik *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema e altre visioni* je nastal v okviru raziskovalnega projekta »Letteratura e cultura visuale: dall'era prefotografica all'era del cinema« (»Literatura in vizualna kultura: od predfotografskega do filmskega obdobja«) Univerz v Bologni, Palermu in L'Aquili, ki je usmerjen v preučevanje razmerja med književno in filmsko podobo oziroma literarno vedo oplaja z dognanji vizualnih študij. Besedila v zborniku zato ne izhajajo iz primata literarnega nad filmskim, kar je – preko opredeljevanja zvestobe posamične filmske priredbe do literarnega izvirnika oziroma analiziranja njunih narativnih ter »jezikovnih« razhajanj/ujemanj – zaznamovalo večino dosedanjih analiz tega razmerja, praviloma zasidranih v (najpogosteje nacionalnem) preučevanju literature, temveč je v njih osrednjega pomena vprašanje, kako so na literaturo vplivale spremembe vizualne percepcije – v širšem kontekstu pogojene z novoveškimi izumi, kot so teleskop, mikroskop, *camera obscura*, v ožjem smislu pa s kinematografijo. »Filmsko« v literarnem, tako v smislu *ekphrasis* kot tematiziranja filmske recepcije, je žarišče drugega, obsežnejšega sklopa zbornika, ki nosi naslov *Cinema in parole (Film v besedah)*. Vendar metodološko presečišče literarne vede in vizualnih študij ne ustvarja le novih osvetlitev literarnega, temveč tudi filmskega. Nasploh pri preučevanju slednjih iskanje čiste esence ni produktivno, piše v uvodni študiji Masimo Fusillo, in predlaga razumevanje literarnosti in filmskosti v smislu modalnosti, ki se uresničujeta v nenehnem prečenju. K ozaveščanju dejstva, da film ne gradi zgolj na podobi, temveč na hibridnosti oziroma interakciji številnih filmskih kodov, želijo prispevati besedila v prvem sklopu zbornika, *Poetiche del cinema (Poetike filma)*, in sicer z nekoliko ohlapnejšim pristopom (glede na drugi sklop), ki med drugim preučuje vlogo tekstualnosti (pojmovane v širokem razponu od kanoniziranega lep-slovja, preko časnikarstva, znanstvenih besedil in korpusov, propagande, partijskih knjižic, do glasbenih partitur in dalje) pri procesih nastajanja in razvoja filma.

Zbornik uvaja esej »Un paese in ricerca della felicità. L'Unione Sovietica negli anni della collettivizzazione: letteratura, cinema e iconografie« (»Dežela, ki išče srečo. Sovjetska zveza v letih kolektivizacije: književnost, film in ikonografije«), v katerem Gian Piero Piretto stičišča med literaturo, kinematografijo in ikonografijo v stalinistični Sovjetski zvezi išče v skupnem načinu ustvarjanja podob, ki preko satire in ironije razkriva utopično krhkost ideološke ikonografije oziroma razgalja mitologizacijo kot osnovo »sorealističnega« hiperrealizma.

Clotilde Bertoni v eseju »Fra la macchina per scrivere e la macchina da presa: giornalismo nel cinema e cinema giornalistico« (»Med pisalnim strojem in snemalno kamero: novinarstvo v filmu in filmsko novinarstvo«) ugotavlja, da filmska reprezentacija časopisnega novinarstva praviloma vodi v avtorefleksijo same kinematografije, ki tako prevprašuje svoj vpliv na občinstvo, zlasti v možnosti sprememb družbenih institucij. Obenem prispevek analizira »znak energije« (*il segno di energia*), ki jo posnemanje nastajanja časopisne pisave vnaša v razvoj filmskih konvencij.

Simone Arcagni v prispevku »La citazione letteraria come visione. L'intrattito come forma di cinema moderno« (»Literarni citat kot vizija. Mednapis kot oblika modernega filma«) obravnava programske premike modernega filma od fikcijskosti proti dokumentarizmu in v tem okviru izpostavlja dialektiko med filmom in literaturo. »Nečisti film« (npr. Jean-Luca Godarda oziroma umetniškega para Straub-Huillet) manifestativno prikazuje fragmente svojih literarnih predlog in vplivov ter tako problematizira kontinuiteto filmske naracije in s tovrstnimi vdori šibi ustvarjanje fikcije. Obenem poudarjanje znakovne, »telesne« dimenzije besedil močno zaznamuje tudi ikonografsko razsežnost filma.

»Dagli eccessi della storia agli eccessi della rappresentazione: analisi di un mutamento di sensibilità tra romanzo e cinema australiano contemporaneo« (»Od ekscesov zgodovine do ekscesov reprezentacije: analiza spremembe senzibilnosti med sodobnim avstralskim romanom in filmom«) Anne Giuliani tematizira »veliko avstralsko praznino« oziroma eluzivnost avstralske pokrajine; njen »odpor proti reprezentaciji« prikazuje v razvojnem loku od začetne stopnje avstralske literature in filma, kjer je pokrajina (do odtujenega posameznika sovražno okolje) služila za ponazarjanje »nacionalnega značaja«, preko estetiziranja pokrajine v nostalgicnem uprizarjanju preteklosti »filma kvalitete«, do njenega prikazovanja v kontekstu sodobne Avstralije kot kompleksnega, barvitega, hiperdramatičnega prostora.

Rosaria Carbotti v eseju »Immagini per una nuova mappa delle identità. Il cinema nelle teorie queer di Judith Halberstam« (»Podobe za nov zemljevid identitet. Film v queer teorijah Judith Halberstam«) v teoriji omenjene avtorice izpostavlja vlogo filma kot priče transformacijskih procesov

v reprezentaciji spolov. Carbotti je posebej pozorna na teoretsko obravnavo filmskih prikazov »ženske moškosti«; ta se najpogosteje pojavlja kot šokantna kuriozitet, ki jo je potrebno medikalizirati, nasprotno pa Halberstam v primeru nekaterih sekvenc filma *Boys don't Cry* (Kimberly Peirce, 1999) zaznava reprezentacijo, ki preko »transgresivnega pogleda« gledalcem omogoča identifikacijo z marginalnimi oblikami spolnih identitet; avtorica tako kinematografijo definira kot možnost razkrivanja deviantnih vizij spola.

Prvi sklop zbornika zaključuje esej »Iconoclastia e Galileo. L'immagine oltre la rappresentazione in *L'ignoto spazio profondo* di Werner Herzog« (»Ikonoklazem in Galileo. Podoba onstran reprezentacije v filmu *The Wild Blue Yonder* Wernerja Herzoga«) Mirka Lina, ki obravnava prometejski potencial filma v smislu »resemantizacije« oziroma uvajanja novih »vizualnih slovnice«. V ta namen je Herzog »uporabil energijo« Nasinih posnetkov vesoljskega potovanja, torej podob neznanega, v človeški kulturi še nedefiniranega prostora, ki gledalca spodbuja k razmisleku o ontološkem statusu fotografskih podob. Lino to dejstvo prikazuje v kontekstu (Barthesovega) dojetanja podob kot nečesa, kar vzbuja strah, ker se vselej izmika verbalni interpretaciji in posledično sili v izražanje neizrazljivega, to pa je po mnenju Herzoga temeljni vzgib razvoja in tudi obstoja človeštva.

Kot implicira uvodnik Massima Fusilla, je bilo pri snovanju drugega sklopa zbornika v ospredju vprašanje, kako določiti izhodiščni kriterij, ki bi dokazoval konstitutiven vpliv kinematografije na obravnavano literaturo, saj so filmski stilemi od začetka 20. stoletja elementaren del vsakršne – tudi literarne – komunikacije. Prispevki v drugem delu zbornika zato sicer analizirajo filmske forme v literaturi, in sicer med drugim »diskontinuirani kontinuum« (fragmentacijo, simultanost, polifonijo) ki je – tudi pod vplivom filmske montaže – z modernizmom postal bistvena značilnost literature, obravnavajo literarne opise, ki posnemajo funkcije velikih planov v filmu, zasledujejo razosebljanje pripovedovalca in posledično zmagoslavje površin, nenazadnje tudi ustvarjanje dramatičnosti oziroma pripovednega ritma po analogiji s hitrim in počasnim posnetkom, vendar pa je v ospredju zanimanja literarno predelovanje filma na ravni tematike in motivike.

S tega stališča je mogoče vpliv filma analizirati že na področju leksike – izrazov, kot so kader, plan, rez, maska, luči itd., ki včasih v kontekstu pripovedi privzemajo skoraj apelacijsko funkcijo.

Morda najbolj izvirna razsežnost drugega dela zbornika je zgodovinska pripoved o spremembah v filmski recepciji, ki jo je mogoče razbrati iz razmerja med posameznimi interpretacijami literarnih besedil. Literatura

namreč žarišči film preko svojih tradicionalnih adutov; izražanja subjektivnosti in metaforičnega oziroma simboličnega mišljenja. Literarna (pa tudi literarno-esejistična) pričevanja tako dopolnijo dognanja kognitivne filmske teorije o individualnih in kolektivnih praksah sprejemanja filma z živimi, konkretnimi – čeprav izmišljenimi izkušnjami, interpretacije katerih, kot omenjeno, se v zborniku stkejo v nekakšno zgodbo. Če se na primer v delih postmodernističnih piscev, denimo Bretta Eastona Ellisa, film kaže v kontekstu dnevnosobnih banalij, kot odsev površine televizijskega ekrana, je »topla tema« kina v romanu *Voyage au bout de la nuit* (1932) Louisa-Ferdinanda Céline še lahko primerjana s sakralnim prostorom bazilike.

Tri študije v tem sklopu obravnavajo *ekphrasis* filmskih zvezd, saj se zdi ljubezenska distanca, ki se vzpostavlja med gledalcem in filmsko zvezdo, posebno primerna tema za romaneskno obravnavo. Giuseppe Girimonti Greco v eseju »'Adoratori' romanzeschi della Garbo: (de-)figurazioni narrative di un volto divino (1933-2007)« (»Romaneskni 'občudovalci' Grete Garbo: pripovedne (anti)upodobitve božanskega obraza«), prikazuje, kako roman *Der Mann, der Greta Garbo liebt* (1933) J. M. Franka uporabi poduhovljeno, fantastično, abstraktno neosebno filmsko podobo obraza Grete Garbo, ki ga pogled njenega oboževalca obda z avro »*unheimliche*«, kot temeljni vzgib za zgodbo o obsedenosti – mešanici voajerstva, skopofilije in erotomanije – v ozadju katere se razkrije komercialno izkoriščanje gledalčevega narcizma. Podobno je kinematograf kot prostor modernih obsesij, pa tudi kot metaforično mesto premisleka o odnosu do resničnosti, v ospredju zanimanja eseja Simone Previti »*L'invenzione di Morel o il sogno del cinematografo*« (»*Morelov izum* ali sanje o kinu«). Ta analizira utopične vizije kina kot prostora »totalne resničnosti« (kot jih je opredelil André Bazin v »*Le mythe du cinema total*«) oziroma naprave za »konserviranje življenja«. Roman *La invención de Morel* (Adolfo Bioy Casares, 1940) v odnosu iznajditelja do reprodukcij ljubljene ženske in prijateljev, ki jih je ustvaril s svojim mehanizmom, izpostavlja voajerski užitek; obenem pa je ta odnos po mnenju Simone Previti alegorija razmerja med gledalcem in zgodnjim filmom; to naj bi zaznamovala nekakšna skopična groza, saj naj bi »gigantske osebe na platnu« vzbujale strašljivo, neustavljivo oboževanje. Drugačno percepcijo filmske zvezde ponuja tekst »*La rincorsa della vita sulla pellicola. Il cinema come discorso e materiale compositivo in DeLillo*« (»Zasledovanje življenja na filmskem traku. Film kot diskurz in kompozicijski material pri DeLillo«) Giulia Iacolija, in sicer z interpretacijo DeLillove kratke zgodbe *That Day in Rome. Movie and Memory* (2003), ki popisuje gledalčev spomin na igralko, videno na rimski ulici ob koncu »filmskega stoletja«. Individualne poteze njenega obraza v spominu gledajočega zbledijo, nadomesti pa jih abstrakten znak filmske zvezde; Iacoli

ta podatek prikaže v kontekstu Benjaminove teorije o »ponarejeni avrik« filmskih zvezd kot nadomestku za unikatno žarčenje umetnin.

Poseben čustveni naboj, ki ga s pomočjo daljnogleda v gledalcu sprožijo od okolice ločeni in povečani objekti (učinki postopkov ločevanja in povečave ustrezajo efektom tehnik zgotovitve in premestitve v Freudovi teoriji) je predmet razmišljanja Roberta Musila v besedilu »Trièderel« (1926), ki ga v eseju »Una 'concatenazione apocrifa' – cinema e poesia in Robert Musil« (»'Apokrifna vzročno-posledična zveza' – film in poezija pri Robertu Musilu«) obravnava Luca Zenobi. Esej zasleduje dvojni učinek tehnološke evolucije gledanja na Musilove tekste in sicer evolucijo literarnih postopkov ter avtorefleksijo literarnega. Filmsko je predstavljeno kot smer v razvoju nove kulture čutnega zaznavanja; tudi novih načinov literarne reprezentacija in stilizacije. Musilov prispevek k razmišljanju o razmerju med obema umetnostma je po mnenju Luce Zenobija predvsem v prevrednotenju racionalnega in posledični modifikaciji zavesti v literarnem podajanju.

Vincenzo Maggitti v izhodišču eseja »In cerca di "Mrs. Bathurst": il cinegiornale come artificio narrativo da Kipling a Welles« (»V iskanju *Mrs. Bathurst*: filmski obzornik kot pripovedni prijem od Kiplinga do Wellesa«) obravnava besedilo Virginije Woolf »The Cinema«, ki je izšlo istega leta kot omenjeno Musilovo razmišljanje, in ustrezno v kinu išče nove možnosti umetniške reprezentacije, »čutne materializacije misli«, ki naj bi učinkoviteje upodobila sodobnost; v tem kontekstu pa Maggitti interpretira tudi Kiplingovo uporabo filmskega obzornika (*cinegiornale*).

V delih postmodernih piscev so film in mediji pogosto kanali za prevpraševanje razmerja med fikcijo in resničnostjo oziroma za poudarjanje jezikovne ali diskurzivne skonstruiranosti slednje. Gianluigi Simonetti v tekstu »La scuola delle immagini« (»Šola podob«) ob analizi besedil Bretta Eastona Ellisa – in njegovega vpliva na sodobno italijansko prozo – ugotavlja, da so v obravnavani književnosti reference na resničnost skoraj v celoti precejene preko stereotipov, ki jih ustvarjajo množični mediji; tem so pripovedni liki podrejeni v oblikovanju estetskega okusa, kulturnih usmeritev in psiholoških vzgibov. Ena od možnih interpretacij vpliva kinematografske paradigme na literarno je torej popolna dominacija avdiovizualnega nad literarnim, spričo česar se teksti iz prepleta literarnih citatov spreminjajo v mozaik verbalnih priredb medijskih fragmentov.

Serena Saba v eseju »Il film nel testo: il cinema come strategia intertestuale in *I figli della Mezzanotte* di Salman Rushdie« (»Film v tekstu: kinematografsko kot intertekstualna strategija v *Otrocih polnoči* Salmana Rushdieja«) analizira intermedialnost v Rushdiejevem romanu *Midnight's Children* (1981); navaja princip montažne simultanosti, parodijo filmskih tehnik, manifestativno

navajanje filmske leksike. Posebej pa izpostavi »bollywoodski« film kot osrednjo tematsko preokupacijo romana in tako poudari pomen bombajske kinematografije v kulturi post-kolonialne Indije.

Federica Ivaldi v eseju »Camilleri, *Privo di titolo: trascrizione e narrativizzazione di un immaginario cinematografico*« (»Camilleri, *Brez naslova: prepis in narativizacija nekega filmskega imaginarija*)« raziskuje tako imenovani »povratni učinek« (»*effetto rebound*«) filmskega na literarno. Literaturo Andree Camillerija – avtorja, ki je v podobni meri kot literaturi zavezan gledališki in filmski režiji in čigar romani so doživeli številne ekranizacije – pogojuje narativna sceničnost, neosebnost pripovedovalca, uporaba *ekphrasis* kot ključnega dramskega momenta, posebej pa avtoreferencialno razkrivanje in poudarjanje filmskosti pripovednih postopkov.

Zbornik zaključuje besedilo »'Questo buio feroce'. Visualità drammaturgiche di Sarah Kane.« (»'Ta okrutni mrak'. Vizualnost v dramatik Sarah Kane«). Stefania Rimini prikazuje novo gledališko paradigmo, ki jo ustvarjajo besedila Sarah Kane in sicer predvsem z uvajanjem močnega vizualnega naboja oziroma »optične pulzije« (»*pulsione ottica*«); ta prenaša filmske učinke – zlasti tarantinovske avtoreferencialne podobe filmskega »hipernasilja« in atmosfere britanskega filma devetdesetih let – iz njegovega izhodiščnega konteksta v področje dramskega.

Zbornik v pogosto poetična branja uvaja metodologijo in terminologijo, ki zmanjšuje vnaprejšnja razmejevanja in posledične hierarhije oziroma opozicije med podobo in besedo. Filmskega vstopanja v literaturo tako ni potrebno interpretirati le v smislu brisanja tradicionalne kulturne dediščine, temveč tudi kot širjenje pripovednih možnosti in recepcijskih horizontov. Literarna veda s preučevanjem vizualnih razsežnosti v književnosti in literarnih ubesedovanj oziroma simboličnih predstavitev kinematografije lahko ponudi pomemben prispevek k razumevanju funkcije podobe v sodobni kulturi, obenem pa – v igri z izmikajočo se ji slikovnostjo – razvija lastno metodologijo in nove vizije literarnosti.

Maj 2009



# Teorije in prakse nove dramatike

Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič (ur.) *Drama, tekst, pisava.*

Ljubljana: Knjižnica MGL, 2008.

Andraž Jež

Veluščkova 8, SI-6310 Izola

andraz.jez@gmail.com

148. knjiga Knjižnice Mestnega gledališča ljubljanskega prinaša dvanajst različnih aspektov oziroma analiz sodobne dramatike in postdramatike. Izbrala in uredila sta jih Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič, besedila pa so enakomerno porazdeljena med tuje teoretike – in praktike – ter domače strokovnjake, ki so svoje prispevke napisali posebej za pričujočo monografijo, razdeljeno na tri tematske sklope. Prvi, Razširitev drame, se ukvarja z (re)definiranjem dramske umetnosti po novostih, ki so se uveljavljale v drugi polovici 20. stoletja, posebej intenzivno v času po 60. letih, ki so tudi na Slovenskem modernizirala dramo. Prispevki prvega sklopa se močno opirajo na pomembne distinkcije, ki jih je v dramaturgijo in dramsko teorijo v 50. letih prinesel Lukácsev učenec Peter Szondi. Jean-Pierre Sarrazac Szondijevo temeljno delo *Teorija sodobne drame 1880–1950* vzame v precep s stališča novih smernic v gledališki umetnosti po letu 1954, ko je delo znamenitega literarnega teoretika izšlo. Szondi je tedaj pisal o krizi dramske forme. Ta se je oblikovala kot odgovor na nove medčloveške odnose, ki jih je povzročila temeljna ločitev človeka od soljudi. Zato tudi dramski univerzum, ki je bil od renesanse osrediščen prav z raznolikostjo človeških odnosov, nima več vrednosti. Krizo je Szondi na grobo postavil v čas od konca 19. stoletja, ko je nova senzibilnost že obvladovala družbo, dramatika pa se je še vedno utemeljevala v aristotelski koncepciji konflikta, do predvidene prevlade brechtovskega epskega gledališča, ki se je v tistem času res bližalo vrhuncu svojega vpliva. Sarrazac kljub velikemu navdušenju nad Szondijem, ki veje iz njegovega besedila, teoretiku na tem mestu očita »teleološko posiljevanje dramske analize«, zaradi katerega naj bi tudi ne videl pomena *lirskega*, ob dramski in epski formi, ki si tu stojita nasproti, prav tako pomembnega člena moderne dramatike. Sarrazac zato predlaga revizijo Szondijevih idej z opustitvijo nujnega primata epskega gledališča, za kar po njegovih besedah ni treba zavreči ne marksizma ne sociološkoestetskega pristopa k modernemu gledališču, treba je le ponovno ovrednotiti nekatere zavrnjene teme, predvsem *dramsko* (torej neposredovano z epskim) in njegovo posledično subjektivnost, ki je ne smemo več anatemizirati s pojmom *subjektivizem*, temveč upoštevati tudi



močno fokusiranje na intimno, ki se je pojavilo v sodobni dramatik. Ob tem nam lahko pomagata Sartrova in Barthesova kritika, ki skušata doseči spravo med avtentično političnim gledališčem in dramatiko subjektivnosti – oba sta označila marksizem v dramatik in Brechta kot njegovega najbolj izpostavljenega predstavnika za nezadovoljiva v odnosu do zasebnosti. Sarrazac celo izpostavi Sartrovo zahtevo po neburžoaznem *dramskem* gledališču kot posebej aktualno v današnjem času, saj gre za področja, iz katerih sestoji bistvo dramatike mnogih temeljnih avtorjev našega časa (Bonda, Bernharda, Müllerja idr.). Kritiko oziroma nadgraditev Szondija vidi Sarrazac v analizi krize dramatike, ki ne bo le mehanično beležila dialektičnih procesov izginjanja dramskega in uveljavljanja epskega, ne bi pa se odpovedal sami diagnozi krize – le-to moramo razumeti nedialektično, kot krizo *sans fin* v obeh pomenih besede – brez konca kakor tudi brez smotra, deontološko.

Małgorzata Sugiera analizira veljavnost pojma *drama* v sodobnem času, v raziskavo pa vključi nekaj del sodobne nemške dramatike (posebej Rolanda Schimmelpfenniga in Dejo Loher), ki so deklarirano in zavestno izstopila iz območja dosedanjih dramskih konvencij – celo kadar upoštevajo formo dialogov z didaskalijami, te drame pogosto ne služijo mimičnemu izražanju medčloveških razmerij, temveč odpirajo nova semantična polja. Oriše le nekaj primerov iz sodobne nemške dramatike, ki se, podobno kot simbolistični pesniki, zaveda omejitev gledališkega medija in nanje celo opozarja, vendar ne zato, da bi na piedestal edine svobodne umetnosti povzdignila poezijo; nasprotno, gre za avtorje iz gledaliških krogov, ki skušajo preseči imitativno reproduciranje v prid težnji k intermedialnosti, kakršno sta predvidevala že performans in hepening. Le navidez lahko govorimo o podobnostih med omenjenim vzorcem in inovacijami Brechta ali Ionesca, ki sta dramsko formo oz. njen splošni model s svojimi prenovitvami zgolj osvežila. S svojim zavračanjem bistvenih vzorcev evropske dramatike sta se, sicer z razliko v predznaku, še naprej gibala v njuni paradigmi, novemu gledališču pa ni več do polemike s tradicijo. Avtorica v analizo vpelje Szondijeva stališča, ki so opisovala zlasti stanje dramatike v času omenjenega brechtovskega gledališča, in reakcije na njegova stališča v Franciji, ki je svoj prevod dobila že v času, ko se je začela dramska forma že približevati zdajšnji intermedialnosti. Kot eden glavnih kritikov Szondijeve teorije je omenjen avtor prvega prispevka v novi monografiji Jean-Pierre Sarrazac, ki namesto že opisanih Szondijevih pogledov in pričakovanj predlaga izraz *rapsodično* ali *hibridno* gledališče, ne brez navezave na Aristotelovo metaforo o »lepi živali« za dobro zgradbo dogodkov v tragediji. Sugiera pa je kritična tudi do njegovega pojmovanja, saj je hibrid lahko le mešanec ostalih (lepih) živali, v sodobni dramatik pa

gre po njenem za spremenjeno paradigmo; ta se je po njenem odmaknila od reprezentativnosti, ki so jo prevzeli drugi mediji (fotografija in film), ostala je le *differentia specifica* gledališča kot umetnosti *tukaj in zdaj*, ki pa je spremenjena zaradi drugačne funkcije in celo drugačnega predmeta gledališke *mimesis* – kognitivnih procesov zavesti. Njen zaključek je, da večina sodobnih dramskih besedil ni potisnila meja drame daleč naprej, temveč jih je že davno pustila za seboj.

Sourednik pričujoče monografije **Tomaž Toporišič** piše o jezikih predstave in politikah teksta, v prispevku pa obravnava več »smeri« ali načinov sodobnega gledališča (oz. njegovega razvoja na Slovenskem, ki se mu avtor posebej posveti). Ti se na nek način dopolnjujejo in imajo skupno referencialno podstat. Prva smer je t. i. gledališče podob, v jezik predstave pa vključuje poleg jezika v lingvističnem smislu še diskurz izvajalčevega telesa, zvok in podobe. V zvezi z njim Toporišič citira Dušana Jovanovića, ki je poudaril, da gledališče res ne izraža neke resnice, vseeno pa ustvarja svojo mrežo pomenov in asociacij, nereduktibilno na forme ideološkega gledanja. To ni več daleč od Deleuze-Guattarijevega rizoma, ki nehierarhično povezuje vse svoje pomenske člene z vsemi ostalimi. Nekoliko drugače je definirano gledališče razlike, kjer se vsak označevalski element (luč, glasba itd.) pojavlja kot samostojen element – takšna praksa je radikalno prekinila z aristotelsko dramaturgijo in njenim predstavljanjem, saj je osvobojena hierarhije do te mere, da skuša ohraniti dramo celo brez svoje notranje mreže pomenov oz. koherence. Takšno gledališče je prav tako rizomično urejeno, vendar gre v svoji artaudovski osvobojenosti tudi preko meja, ki jih je ustvarilo še vedno vse elemente osmišljujoče gledališče podob. Nekoliko težje je definirati nekatere slovenske drame, kakršna je *Krst pod Triglavom* Dragana Živadinova, ali Brechtov učni komad *Ukrep* v postbrechtovski režiji Sebastjana Horvata, ki sta s svojim etimološkim in antropološkim odnosom do političnega, ki naj bi protagoniste vpisoval v določeno *polis*, očitno postbrechtovsko politični, kar velja tudi za performans SNG Janeza Janše oz. Emila Hrvatina, ki z redefinicijo medijsko posredovane resničnosti zbuja občutek nelagodja. Toporišič nazadnje oriše pot gledališča, ki je privedla do prehodov tekstovnega prek meja in skoraj hkratnega uvajanja postbrechtovskega političnega, ki se je po preobratu v 60. letih dokončno pričelo uveljavljati šele v 90.

Maja Šorli opiše dva pomembna primera *ready-made* besedila v slovenskem gledališču in njuno ozadje – prvi je legendarna *Pupilja, papa Pupilo pa Pupilčki* Gledališča Pupilije Ferkeverk, druga pa *Devet lahkih komadov*, konceptualno kolektivno delo PreGlejevega laboratorija (Preglečkov), pri katerem je bila neposredno udeležena tudi sama. Njen namen je dokaj jasen – z razkrivanjem kompleksnega ozadja in večplastnosti obeh

predstav pokazati kompleksno in večplastno naravo *ready-made* besedil tradicionalističnim kritikom, ki tovrstno obliko izražanja še vedno obravnavajo kot eksperiment brez dometa. Skoz ves sestavek vzporeja poti obeh dogodkov in skupin, ki sta ju ustvarili. Ugotavlja skupna tematska polja na področju obravnave sočasnega slovenskega gledališča, spolnosti in nacionalizma. Oba dogodka v svojem času nastopita kot odmik od sočasnega gledališča, obravnavata tudi spolnost, vendar nekoliko drugače; pri *Pupiliji* tozadevni prizori nimajo nekega skupnega idejnega imenovalca, medtem ko *Devet labkih komadov* znotraj svojega koncepta uprizarja – pogosto brezseksualno – spolnost kot družbeni fenomen, dotika pa se tudi stigmatiziranih spolnih skupin in praks. Obe predstavi tematizirata tudi nacionalizem – *Pupilčki* s prizorom *Koseski*, v katerem pojejo domoljubno pesem in poljubljajo zastavo, *PreGlejčki* pa s prvim besedilom *Devetih labkih komadov Razpoke*, ki prinaša ksenofobične izjave s forumov desničarskih skupin o priseljevanju ljudi iz republik bivše Jugoslavije v Slovenijo. Prav način družbene kritike pa obe predstavi ločuje med seboj: medtem ko so si v 60. umetniki prizadevali za večjo svobodo/svobodnost, so do koncepta svobode skeptični – zlahka se jo zlorabi za svobodo širjenja nestrpnosti in omejenosti, zato se *Preglejčki* raje kot za svobodo borijo za spoštovanje in enake možnosti. Obe drami pa pomenita mejnik v slovenski gledališki umetnosti in, posebej s tovrstno sopostavitvijo, kličeta k ponovnemu premisleku o vrednotenju *ready-made* besedil.

Drugi sklop, *Pristopi k tekstu*, se začne z besedilom Gerde Poschmann, v katerem prevprašuje definicije in uporabo pojmov, ki niso več samoumevni vse od Szondijeve ugotovitve, da se sodobna dramatika razvija stran od drame same, lahko tudi v epska besedila, zaradi česar postane problematično poimenovanje *drama*. Ta pojem pa je problematičen tudi zaradi literarnovednih definicij, ki za dramo predvidevajo dogajanje in konfliktnost, kot zbirni pojem za gledališka besedila pa se uporablja *dramatika*. Zato se tudi v znanstvenih publikacijah uveljavlja drugi (nadrejeni) pojem, *gledališki tekst*, ki meje drame razširi v smeri pragmatičnosti in dinamičnosti. Čeprav mu nekateri pisci, ki ga tudi sami uporabljajo, kritizirajo, češ da literarno umetnino reducira na njeno gledališko uporabo, je temu mogoče oporekati, saj prav z omembo teksta *in* gledališča poudarja dvojno naravo teh tekstov in je zato bolj primeren kot nekatere druge alternative, ki se ponujajo – *komad* ali *gledališka igra*, na primer. Ker se gledališki teksti v zadnjem času paradoksalno odmikajo od predstavljanja, postane problematičen tudi pojem *teatralnosti*, ki pa se ga da natančneje deliti, tako da postane primeren tudi za sodobno dramsko dogajanje: tisto, kar običajno razumemo pod pojmom teatralnosti, lahko po Helgi Finter štejemo pod konvencionalno teatralnost ali dramatično teatralnost, postmoderne-

mu gledališču pa dodeli analitično teatralnost, s katero sodobni gledališki teksti reflektirajo sami sebe. To jim ne zmanjšuje odrske namembnosti, še opozarja Gerde Poschmann.

Ne glede na to, ali takšno besedilo imenujemo drama, gledališki tekst ali kako drugače, pa ga ne smemo obravnavati izven njegovega lastnega konteksta, temveč v specifičnem zgodovinskem okviru, meni Patrice Pavis. To je posebej pomembno zaradi stanja po osemdesetih letih, ko je besedilo spet dobilo svoje mesto, ni pa še ustvarjen teoretični bralni aparat za besedila po Beckettu. Avtor prispevka predlaga kompleksen model, ki ga opira na Ecov vzorec za branje proze, kakršnega je opisal v delu *Lector in fabula*. Model je osnovan na recepciji (tudi teoretično naivnega) bralca, tako da je transhistoričen in se obenem skuša prilagoditi različnim zgodovinskim kontekstom. Zajema štiri plasti besedila, ki se od površine preko notranje logike spuščajo vse globlje in v bolj abstraktne sfere. Na temeljnem mestu se podrobneje srečamo z osnovnim tričlenikom dramatike in dramaturške analize, slednji pa je dodan še četrti imanentni člen; prvi člen razčlenjuje diskurzivne strategije oziroma intrigo. Predmet drugega člena so narativne strukture, ki zanimajo dramaturgijo, s samim dejanjem pa se ukvarja tretji člen, ki preučuje aktantske strukture gledališkega teksta in ki nas končno vpelje v njegove bolj oddaljene ravni; pojem aktanta iz Greimasove semiologije moramo jemati kar najširše – ne le kot značilnosti oseb, temveč še bolj kot silnice, nasprotja, nekakšne »medosebe«, saj z njim določamo konfiguracije sil. Četrti člen odgovarja na vprašanje, kaj skuša tekst povedati, ideološko posredovano pa je vedno blizu nezavednemu in kolektivno kodirano, saj temelji na konvenciji. Ostanjejo pa še področja nedorečenosti, ki bralca silijo, da iz aktantov in dogodkov vzpostavi neko koherenco in izotopijo. Ob tem besedilo bralca napeljuje na svojo vizijo, bralec pa jo sprejme ali zavrne. Analiza, ki se bo ravnala po tem modelu, mora še preveriti, ali so res vse kategorije potrebne in zadostne ali bi bilo morda bolje kaj dodati ali odvzeti, poudarja avtor na koncu sestavka.

Blaž Lukan piše o spremenjenem odnosu med predstavo in pisavo, zastavi pa si vprašanje, kje se nahaja tekst v sodobnem scenskem dogodku ali performativnem aktu. Danes nam ne gre za nasilen izgon teksta iz gledališča, temveč moramo odnos med njima prvič gledati skozi samo bistvo tega prepleta, ki je nekakšno ne-razmerje, med obema členoma pa se vzpostavi nekakšna vrzel ali dopolnilo, ki onemogoča gospodstvo enega ali drugega člena. V nekaterih dramah se pred nami besedilo na novo izpisuje kot na-pis, ki se odigrava kot dogodek, iz česar lahko sklepamo, da je pisava performans. Tu vpelje Lukan Jacquesa-Alaina Millerja in njegov *pirro*, duhovito opazko, ki razcepi enotnost govornenja in delovanja in tako razkrinka funkcijo govornice, kar je vedno pospremljeno z nesporazumom,

ki je v lacanovskem smislu bistvo komunikacije. Režija pa je nujni nespozozorizem s tekstom, saj tekst nikdar ne predvideva »naravne«, logične uprozoritve, temveč gre vselej za interpretacijo, za prevod, ki je vedno napaka v prevodu, ta napaka pa je v našem primeru bolj bistvena od sporočila, ki ga prevajamo, zato avtor predlaga pojem *prepis*. Nerazumevanje teksta kot teksta je v režiji namreč nujna kršitev enega koda in vzpostavitev drugega. Hkrati, ko tekst vidimo kot organsko pisavo, ga tudi slišimo kot projekcijo, predhodno obliko nemogočega transferja razlike. Tudi Derrida piše, da je nastop pisave nastop igre, ob tem pa je treba vedeti, da Derrida prednost pred predstavo (v percepcijskem in ne v gledališkem smislu) pripisuje pisavi, pred obema pa je njuna performativna funkcija, njuna oblikovalna ali izvedbena moč. Pisava-dogodek se tako s predstavo-dogodkom stika prav v njuni do-god-nosti, ki je po etimologiji srečanje dveh, ki »imata god«. V zaključku sestavka je izražena ena temeljnih misli monografije: gledališče 21. stoletja ni več pod pritiskom teksta, niti se ne navdušuje več nad premočjo scene kot večina gledaliških pojavov 20. stoletja. »Eksistenco si zagotavlja s preprostim vprašanjem, kako biti.«

Izhodišče **Barbare Orel**, ki so ga nekateri drugi pisci v monografiji zgolj previdno nakazali, je jasno – sodobno gledališče je po stoletju zavračanja posebej naklonjeno besedi. Vendar ne v smislu vračanja k njej, temveč v povezavi z novo, revitalizirano besedo v času novih medijev, ko je beseda ranljivejša kot kdajkoli prej in ko je vprašljiva njena reprezentacijska funkcija. Novi mediji so namreč s svojimi reprezentacijami generirali novi red stvarnega, ki pa je zaradi narave interneta le začasen. Vsled krhkosti, s katero lahko funkcionira beseda v novonastalem kozmosu, ji gledališče podeljuje posebno avtoriteto: sprašuje se namreč o njenem odnosu do referenta in tako (ne več mimetični) jezik pogosto postane vsebina drame. Omenjenim pa se pridružuje še en fenomen – uspešno izvedeni performativni izreki (po Austinu) v dramih, ki bi lahko pomenil smrt teatra, saj spodnaša vse konvencije. Günter Brus v nekem performansu izjavi, da se bo pohabil in po pravilih uspešnega performativa po Austinu nazadnje to tudi stori. Sicer pa Orlova sklene, da je delež označevanja v vsakdanji rabi na računalniškem ekranu ponovno alfabetski in ne več slikovni; kot ugotavlja Eco, se zopet vračamo v Gutenbergovo galaksijo. Vseeno pa ne moremo mimo dejstva, da se beseda v sodobni dramski obravnavi pojavlja v smislu otežene zaznave. Sodobno gledališče namreč nezanesljivost besede sooča z nezanesljivostjo vida, ki se je ob razvoju optičnih naprav in digitalnih medijev prav tako pokazal kot neobjektiven, pogosto celo neracionalen.

Tretji sklop, Pokrajine pisave, res prinaša več besedil, ki gledališko igro razumejo kot pokrajino in ne več kot logično fabulativno strukturo. V

prvem prispevku je citiran odlomek iz Wagnerjevega *Parsifala*, ki neka-ko orisuje predmet celotnega sklopa: »[T]ukaj se čas spremeni v prostor.« Elinor Fuchs raziskuje drame, ki na gledalca funkcionirajo kot pokrajine in pri katerih gledalcev fokus ne deluje več konvergentno, temveč je razpršen. Ideji o igri kot pokrajini sledimo vse do Gertrude Stein, ki je pisala »pokrajinske igre« s posebnimi navodili za izvedbo, kot npr. »Naj bo pastoralna. V hribih in vrtovih.« Celó pred Steinovo je Maeterlick pisal, da bistva tragedije ne gre iskati v dejanju, kot je pisal Aristotel, temveč v razmišljanju, vendar so bile njegove drame zato precej statične, njeni liki pa so se nasprotno veliko gibali. Robert Wilson je panoramični pogled razvil v svojo poetiko, sledi pastorage pa je mogoče najti celo pri njemu tako diametralno nasprotnem režiserju, kot je Reza Abdoh s svojim hrupnim, ponorelim in vulgarnim gledališčem. Ne le tematsko, temveč tudi po svoji uprizoritvi: čeprav je Wilson počasen, nadzorovan in meditativen, Abdoh pa surov in glasen, delujeta na oko in uho gledalca oba precej podobno – ker ne moreta hkrati zaobjeti vsega dogajanja, morata delo spremljati na mnogih ravninah. Pokrajinskega uprizarjanja pa se niso lotili le avantgardni avtorji: Suzan-Lori Parks in Charles Mee se pokrajini približata tudi v bolj klasični dramatik.

Hans-Thies Lehmann s citati iz *Poetike* dokazuje, da besedilo kot zgolj del *melopojje* že ob vzponu klasičnega tekstocentrizma ni pomenilo ekskluzivnega nosilca smisla. Čudi tudi Aristotelova zadržanost do *opsis*, spektakla, ki se je v logocentričnem pojmovanju obdržala vse do velikih sprememb ob koncu 19. stoletja. Logos je namreč tedaj pomenil red in hierarhijo, *opsis* pa nepredvidljivo možnost napake – danes bi to lahko paradoksalno razumeli, kot da je gledališče najmanj zanimiv del gledališča. Lehmann se nato osredotoči na gledališče po 1970, kjer drugače od mnogih ostalih piscev v pričujoči antologiji ne vidi ponovnega razcveta besede – kjer je besedilo središče, pravi, gre v glavnem za prakso odtujitve ali popačenja, za »profanacijo besede«. A medtem ko beseda na odru izginja, se vzpostavi (in to je tudi bistveno za Lehmannov prispevek) most med odrom in občinstvom, ki sestoji disperzivno, iz povezave različnih komunikacij (in ne na način, da oder sporoča publiki). Lehmann proti strahu nekaterih, da bo beseda izginila iz dramatik, poudarja, da so vsa gledališka dela zadnjih let naklonjena »tradicionalnim« oblikam – »vsi so se prebijali skozi besedilo. V najboljših primerih zato, da bi ga postavili na rob njegove imanentne tišine.«

Tretji način videnja besedila kot pokrajine nam predstavi nemški teoretik gledališča in dramatik Heiner Goebbels, ki uprizarja različna besedila gledaliških in piscev kratke proze, ob tem pa se posebej izogiba interpretaciji vsebine ali pomena. Namesto tega spaja fizične kategorije besedila

(predvsem zvočne) z lastno željo po bralnem ugodju. Besedila sicer izbere po vsebini, nato pa jo ob počasnem branju pusti ob strani in fizično podobo besedila razčleni navidez formalno – ob uprizoritvi nato izpostavi momente, ki se jih avtor skoraj gotovo ni zavedal – npr. poudari številne veznike v bolj čustvenih delih besedila, ki jih izvajalci nato kričijo, ali kot element nadaljnje odrske interpretacije vzame nenamerne aliteracije. Potovanje po pokrajinah besedila naj ne bo, opozarja Goebbels, površna turistična vožnja, temveč raziskovalna odprava. Avtor nato pojasni svoje stališče do besedila, ki da ga ne zanima zgolj kot material za pevce in igralce – nasprotno, na odru si prizadeva izničiti istovetnost govora in govorca, ob tem pa bi rad rešil jezik *in* igralčevo neodvisno telo, da bi imel nazadnje dve telesi – tekst kot telo in telo igralca.

Avtorica zadnjega prispevka **Bojana Kunst** se ne navezuje neposredno na pokrajinske tendence prejšnjih piscev, obravnava pa, prav kakor ob koncu razprave Goebbels, kategoriji telesa in jezika. Slednji si lahko s svojo ilokucijsko močjo ukloni telo. Avtorica razmerje med telesom in jezikom začne z ukazom jezika, po katerem telo plesalca postane tekst, ples pa strogo kodificiran jezik, v katerem so zapisana skupnostna in oblastna razmerja tistega časa. Prav jezikovna funkcija jezika pa v zahodni kulturi zapre usta plesalca za govorjeni jezik. Tako je v že v tradicionalno pojmovanje plesa vgrajen šum, nesporazum, saj se je brez govorjenega jezika nemogoče nedvoumno sporazumevati. Moč sodobnega plesa lahko najdemo v direktnem uporju telesa poslušnosti, a to ne pomeni, da poslušnost izgine, le uho plešočega se obrne navznoter. V gibanju zaradi gibanja samega, ki se v modernem plesu obrne stran od racionalne družbene konvencije, pa že zaradi njegovega ustroja lahko najdemo sledi psihoanalitične kategorije grozljivega (*Das Unheimliche*), ki po Freudu nastopi pri gibanju, in sicer tam, kjer se zgodi gibanje, ki se ne sme zgoditi. In moderni ples generira nov pomen s svojo improvizacijsko naravo, v kateri naključno postane pomensko. To ni nepomembno, saj se nazadnje osamosvoji pomen, ki ne pripada niti telesu niti jeziku, celo njunemu zlitju ne. Najbolj osupljivi pomeni namreč nastopijo prav tam, kjer telesu in jeziku ne uspe priti skupaj, kjer presenetita eden drugega. Kompleksna sporočilnost pa se v celoti izoblikuje, ko se plesalčeva potencialna beseda osvobodi ust, ki jo izgovarjajo – s tem je krog zaključen: telo se je uprlo narekovanemu pomenu, sporočilo pa se je nazadnje uprlo plesu.

*Drama, tekst, pisava* izvrstno in izčrpno predstavi dogajanja v sodobni dramatikji, pestrost prispevkov pa iste procese predstavi z različnih zornih kotov. Vsak aspekt se dotakne še drugih fenomenov, ki so pomembni znotraj določenega diskurza. Obravnave segajo od semiotičnih in strukturalnih do ideološko-diskurzivnih, nekatere obravnavajo tudi prakso



na posameznem področju. Prispevki so integralnega pomena za nadaljnje raziskovanje razvoja dramatike, saj najnovejše dramsko dogajanje ne le beležijo in opisujejo, temveč ga tudi podrobno analizirajo, ob tem pa nanj projicirajo najbolj sveža dognanja v filozofiji, psihoanalizi in literarni teoriji. Monografija je tako primerna za strokovnjake na gledališkem področju kakor tudi za antropološke in kulturološke študije, posebej tiste, ki se ukvarjajo s spremembami v kulturi in umetnosti zadnjih desetletij, ko morajo umetniki preseči veličastne zgradbe modernizma in postmodernizma, ob tem pa eklektično vzpostaviti odnos do umetnostne tradicije v najširšem pomenu in tistih njenih elementov, ki so ostali funkcionalni in neizčrpani. Knjigi vseeno manjka daljša spremna beseda, ki bi primerno osrediščila besedila in podala zgoščen razvoj dramatike v zadnjih štirih desetletjih, predvsem pa bi lahko v dodatku bralca oskrbela z najosnovnejšimi biografskimi podatki o avtorjih, saj ni nepomembno, katere generacije so, v kakšnem kulturnem okolju delujejo in kakšna so njihova teoretska izhodišča.

Maj 2009



UDK 821.161.1.09Pelevin V.

Miha Javornik: Viktor Pelevin, a Postmodernist Prophet: How a Post-Soviet Writer Seeks Truth

This article presents the creative work of one of the most important Russian writers today, Viktor Pelevin. It draws attention to the fact that his works are being created by combining two directions of Russian culture that developed after the collapse of the Soviet Union: postmodernism and (neo)realism. In Pelevin, postmodernist procedures are merely a means to teach Russian readers how to transcend chaos and realize how reality is manifested.

UDK 111.852

Ignacija J. Fridl: Plato's Philosophy of Art and Slovene Literature

The treatise presents a detailed analysis of relevant interpretations of Plato's stance on art. It differs from them in that it understands Plato's mimesis ontologically, as the human being's disclosedness in its ontological openness amidst finitude and infinity, in which human boundaries, including those of artistic creative freedom, are revealed. On the basis of such understanding, the treatise opens up a new research field on Platonism in Slovene literature, which up to this point paid attention but to individual writers (Prešeren, Stritar, Bartol...).

UDK 82.0:316.7

Dejan Kos: Literary History and the Concept of Literary Field

At the turn of the millennium, social and cultural changes place literary history in the typical dilemmas of a differentiated and globalized world. The breakdown of certain old traditions and the dynamics of new environments are leading to the expansion of creative approaches. Promising concepts also include the literary system and the literary field, which have been borrowed from sociology. This paper brings these two concepts closer to cultural, media, and hermeneutical studies in a systematic manner, and illustrates the applicability of the transformed model through a short description of the literary historical processes taking place in the European cultural space from the Middle Ages to today.

UDK 82.091"192"

Janez Vrečko: Tatlin, El Lisicki, and Kosovel

This paper begins by analyzing the concept and term *cons* and connecting it with the typical Soviet practice of shortening words (*loks*, *veshch'*), which was also adopted by some European avantgardists (*merz*, *mont*). In his manifesto *Mebanikom* (To the Mechanics), Kosovel takes issue not only with Marinetti's "mechanical human being," but also with Tatlin's ideologically defined "human machine," as Tatlin's art was misunderstood by the Berlin Dadaists. Following El Lisicki's example, Kosovel introduced emptiness, which changes into a plano-convex and plano-concave space, in which there is no more perspective and gravitation. The use of engineering sketches, geometric material, and spatial definitions of *conses* effectively combined the content and form into a new organic unit, which confirms that Kosovel was familiar with Russian and European constructivism.

UDK 82.0

Jola Škulj: *The Modern (Die Moderne) and Modernism*

The paper discusses the problem of differences between “the Modern” (Die Moderne) – primarily the literary movement in Berlin and Vienna, quite significant for other Middle European and South-East European literatures – and the literary events belonging to the period code of modernism. Referring to her earlier article delineating the issues of modernity and modernism (1995), the author claims that Die Moderne and modernism are not analogous events of literature because the idea of the moderns in Berlin and Vienna still retains the bourgeois sense of modernity, inscribing in itself the idea of progress as a social and political project, and their breakthrough in literature did not yet realize the move into the Baudelairean aesthetic understanding of modernity.

UDK 82.091

Miloš Zelenka: *Central Europe in the Discourse of Literary Scholarship*

Making Central Europe the subject of literary and culturological interpretation, the study shows that this cultural and geographical area has typically had unstable centres and peripheries with a changeable position, with intermingling nationalities, & cultures, & creeds. Its specific mode of communication has brought about untraditional exchanges of literary values, as well as clashes and conflicts of artistic traditions and poetics.

UDK 82.091

821.162.3.09

Ivo Pospišil: *Periodizacija slovenske in češke književnosti ter dva tokova v češki medvojni književnosti (prispevek k razpravi)*

Avtor obravnava problem periodizacije slovenske in češke književnosti, pri čemer se podrobneje posveti obdobju med prvo in drugo svetovno vojno. V češki in slovenski medvojni književnosti so se razvila podobna gibanja in tendence, toda zaradi različnih političnih in kulturnih okoliščin ter ideoloških pozicij (marksizem, katolištvo) so bili rezultati različni: Čehi skoraj niso imeli katoliških odpadnikov, več je bilo katoliških osebnosti in skrajnežev, podobno je bilo na avantgardni ali komunistični strani. Liberalno-demokratski ter religiozni in duhovni tokovi v češki književnosti so v članku prikazani s primerjavo Karla Čapka in Jaroslava Durycha.

UDK 82.091

Matteo Colombi: *Modernizem in večetničnost? Češka književnost iz Prage ter slovenska književnost iz Trsta med obema vojnama*

Avtor članka razpravlja o zvezi med modernizmom in večetničnostjo. V prvem delu oriše zgodovinske poteze večetničnosti v Pragi in Trstu med habsburško vladavino in pokaže, kako ključen je bil narodnostni diskurz za nastanek modernih metropol v Zahodni in Vzhodno-srednji Evropi. Avtor z analizo dveh romanov, *Přebrada* (Nasip) Marie Majerovás in *Graničarji* Bogomirja Magajne, ugotavlja, ali je večetničnost mogoče obravnavati kot element modernističnega podobja Prage in Trsta.

UDK 82.091

821.163.6.09-32Grum S.

821.112.2.09-32Kafka F.

Alenka Jensterle Doležal: The Category of Anxiety in Short Prose: Slavko Grum and Franz Kafka

The article compares the category of anxiety in the short prose of the Slovenian author Slavko Grum (1901–1949) and the German-Jewish author Franz Kafka (1883–1924) from Prague. Both of these expressionists can be understood as predecessors of existentialism. The metaphysical anxiety connected with the perception of time is part of the atmosphere of their narrative worlds.

UDK 82.091

821.163.6.09-1Kosovel S.:821.162.3.09Čapek K.

Marko Juvan: Kosovel's Reference to Čapek and Its Context

In his 1925 poetic montage *Kons*, Kosovel refers to and concisely paraphrases the sujet of Karel Čapek's dystopian science-fiction play *RUR* published in 1920. This paraphrase can be seen as a modernist intertextual example for Kosovel's engaged cosmopolitan treatment of a complex discursive problematic. In this constellation of discourses, the metaphysical tradition of the modern rational and instrumental attitude towards the world and otherness, substantiated by power, is historically realized in the form of social and political conflicts of globalized industrial capitalism, which gave rise to mass revolutionary movements and totalitarian regimes that brought European civilization to the verge of ruin.



## NAVODILA ZA AVTORJE

*Primerjalna književnost* objavlja izvirne članke s področja 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, izjemoma tudi v drugih jezikih. Vsi članki so recenzirani.

Članke oddajte po elektronski pošti (darja.pavlic@uni-mb.si), obenem dva iztisa pošljite na naslov: Revija *Primerjalna književnost*, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija.

Razprave ne presegajo 25 strani (50.000 znakov), drugi prispevki – poročila, recenzije ipd. – imajo največ 10 strani (20.000 znakov). Razprave imajo sinopsis (do 300 znakov) in ključne besede (5-8) v slovenščini in angleščini ter daljši povzetek (do 2.000 znakov) v slovenščini ali tujem jeziku.

Tekoče oštevilčene opombe so za glavnim besedilom. Vanje ne vključujemo bibliografskih navedb. Citati v besedilu so označeni z narekovaji, izpusti iz njih in prilagoditve pa z oglatimi oklepaji. Daljši citati (več kot 5 vrst) so izloženi v samostojne odstavke. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata.

Kadar avtorja citata navedemo v sobesedilu, v oklepaju na koncu citata zapišemo samo strani: (42–48).

Kadar je avtor citata imenovan v oklepaju, med avtorjem in stranjo ni ločila: (Pirjevec 42–48).

Več enot istega avtorja označimo s skrajšanim naslovom v oklepaju: (Pirjevec, *Strukturalna* 42–48).

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

- za samostojne knjižne izdaje (monografije, zbornike):  
Pirjevec, Dušan. *Strukturalna poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. (Literarni leksikon 12).
- za članke v periodičnih publikacijah:  
Kos, Janko. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.« *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.
- za prispevke 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.

## GUIDELINES FOR AUTHORS

*Primerjalna književnost* (Comparative Literature) publishes original articles in comparative literature, literary theory, literary methodology, literary esthetics, and other fields dealing with literature and its contexts. Multidisciplinary approaches are also welcome. The journal publishes articles in Slovenian and occasionally in foreign languages. All submissions are peer reviewed.

Submit papers via e-mail (darja.pavlic@uni-mb.si) and send two printed copies to: Revija *Primerjalna književnost*, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenia.

Articles should be no longer than 25 pages (50,000 characters), and other submissions, such as reports, reviews, and so on, should not exceed 10 pages (20,000 characters). Articles include a synopsis (up to 300 characters) and keywords (5 to 8) in Slovenian and English; a summary (up to 2,000 characters) is published in Slovenian or another language.

Endnotes are numbered (numbers follow a word or punctuation directly, without spacing) and placed at the end of the main text. Endnotes do not contain bibliographical citations. Quotations within the text are in quotation marks; omissions are marked with ellipses and adaptations are in square brackets. Longer quotations (more than five lines) are set off in block paragraphs. The source of quotations appears in parentheses at the end of each quotation.

When the author of a quotation is mentioned in the accompanying text, only the page numbers (42–48) appear in parentheses at the end of the quotation. When the author of a quotation is named in parentheses, there is no punctuation between the author and page number: (Pirjevec 42–48).

Different works by the same author are referred to by an abbreviated title in parentheses: (Pirjevec, *Strukturalna* 42–48).

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

- Independent publications (books, proceedings, and other volumes):  
Pirjevec, Dušan. *Strukturalna poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. (Literarni leksikon 12).
- Articles in periodicals:  
Kos, Janko. “Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.” *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.
- Articles in books or proceedings:  
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.