



UDK 82.0

Marko Juvan

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU

KULTURNI SPOMIN IN LITERATURA

Individualni in kolektivni spomin sta znakovna, imata identitetno funkcijo. Literatura je medij kulturnega spomina: literarni teksti so sledi minulih doživetij in mentalitet, pa tudi časovni palimpsesti; literarni kanon prek družbenih mehanizmov zagotavlja trajnost reprezentativnih idej in predstav, topika in mnemotehnika pa kontinuiteto argumentacije in imaginacije; motivi in teme novo ustvarjanje in branje vežejo na spominske sheme; z zvrstmi se obnavljajo stare upodobitve sveta, s citatnostjo pa se literatura spominja svoje tradicije, jo preoblikuje in stopa v družbeno-zgodovinski kontekst.

Individual and collective memories are semiotic and they constitute identity. Literature is the medium of the collective memory, i.e., literary texts are traces of past experiences and mentalities, and also temporal palimpsests. The literary canon through social mechanisms ensures the permanence of representative ideas and images, topics and mnemonic techniques ensure the continuity of argumentation and imagination. Motifs and themes tie new creations and reading to memory schemes. Genres restore old images of the world and with citations literature recalls its tradition, reshapes it, and enters socio-historical context.

Ključne besede: kulturni spomin, identiteta, semiosfera, literatura, literarni kanon, topos, mnemotehnika, motiv, tema, žanr, medbesedilnost, citatnost, spominske sheme

Key words: cultural memory, identity, semiosphere, literature, literary canon, topos, mnemonic technique, motif, theme, genre, intertextuality, citation, memory schemes

I. Razsežnosti spomina

Ob besedi »spomin« pomislimo na duševno zmožnost posameznika, da v sebi ohranja oziroma obuja zaznave, občutja in znanja, do katerih je prišel v preteklosti (*Imaš pa dober spomin!*); ista beseda v vsakdanjem sporazumevanju pomeni tudi predmet, vsebino omenjene zmožnosti, in v tem primeru spomin lahko nastopi tudi v množini (*Preplavili so jo spomini na mladost.*)* Če preprosto izkušnjo besede osvetlimo z Ricoeurjevo fenomenološko analizo, se pokaže, da je pojem spomin treba razločiti v dva pramena – na spominjanje kot intencionalno dejanje subjekta in spomine kot intendirane predmete: predmeti spominjanja so bolj ali manj ločljive oblike, ki se luščijo iz ozadja spomina (Ricoeur 2004: 22). Predmeti spominjanja niso nujno individualizirani, vezani na enkratne dogodke, doživetja (prvi šolski dan), temveč tudi tipizirani, izpeljani iz ponovljivih situacij, potekov, kakršno je nakupovanje na trgu; kognitivna znanost v zadnjem primeru govori o shemah, okvirih in scenarijih. Spominjamo se, kako se kaj naredi (kako se denimo speče palačinke ali zaigra ta ali oni Bachov preludij),

* Članek je prirjen iz cikla predavanj Medbesedilnost in kulturni spomin, ki sem ga imel v študijskem letu 2004/05 v modulu »Slovenski študiji – tradicija in sodobnost« na podiplomskem programu *Interkulturni študij – primerjalni študij idej in kultur* v organizaciji ZRC SAZU in Politehnike Nova Gorica.

spominjamo pa se tudi koga ali česa. Spomin je torej medij za dvoje vrst znanja, tako za izkušensko oziroma habitualno (*vedeti kako*) kakor tudi propozicijsko oziroma predstavno (*vedeti kaj*); prvo je prepleteno z navadami, s praktičnim delovanjem in zato vedno znova oživlja v sedanosti, ne da bi se udejanjanja naučenih shem in obnašanja sploh zavedali, drugega pa se zavedamo prav v njegovi predstavi, spoznavni in čustveno-doživljajski različnosti od našega trenutnega zdaj (Ricoeur 2004: 24–25; Sexl 2000: 84–85).

Oba tipa spomina, habitualni in propozicijski, sta stalni in neločljivi sestavini posameznikovega bivanja: vplivata na fokusiranje, izbiranje in osmišljanje zaznav, omogočata obdelavo in razumevanje novih informacij, s tem pa tudi spoznavno in vedenjsko orientacijo; do nespoznavnosti sta zraščena z učenjem, usmerjata delovanje, predvsem pa sta imaginarni temelj identitete, ki si ga posameznik pod vplivom simbolnih istovetenj in omejitev vseskozi zasnavlja in revidira. »Funkcija spomina je, da se z njim lahko prepoznavamo kot enkratno bitje, ki je obstajalo in obstaja še naprej; spomin povezuje našo osebnost,« sta na vprašanje o smislu spomina zapisala Jean-Yves in Marc Tadié (1999: 11). Spominjanje na osebno preteklost je vpeto v Ricoeurjevo »narrativno identiteto« (Škulj 2000), katere logiko povnanja avtobiografija (prim. Schmidt 1991: 388): diskurz avtobiografije organizira pretekle dogodke iz življenja osebe v smiselno celoto, namenjeno pogledu drugega, in jih od začetka osebne zgodbe naprej teleološko usmerja k smislu, postavljenim šele v obzorju časa pripovedovanja; pripoved pri tem povratno vpliva na strukturo osebno preživetega in preoblikuje spomin – usmerja iskanje, obujanje, izbiro podob minulega časa, pa tudi njihove izbrise, potlačitve in premestitve. Kot uči freudovska psihoanaliza, spomin proizvaja celo popolne fikcije, izmišljene potvorbe, ki v identitetni pripovedi nadomeščajo prave spomine. Eden od pomenov pojma identiteta je 'istost': to da oseba prepozna samo sebe kot isto, ne glede na svoje časovno spreminjanje ali različne, včasih nezdržljive družbene vloge, ki jih sočasno ali zaporedno opravlja. Ravno spomin v slehernem trenutku omogoča bodisi naključen, spontan bodisi zavesten in metodičen priklic duševnih predstavitev, ki – bolj ali manj zvesto, z večjo ali manjšo mero izbrisov, predelav in fikcijskih nadomestkov – upodabljajo oziroma reaktivirajo pretekla doživetja, ideje, znanja, veščine, predvsem pa nekdanje čustveno-doživljajske in spoznavne perspektive nase in na druge.

Čeprav si teoretska misel že od nekdanj prizadeva za razvidno razumnost pojmov, nikdar ni mogla povsem zaobiti ne-razumnosti in nazornosti metafor. To še posebej velja za premišljevanje spomina, kot upravičeno meni Aleida Assmann (1991: 13), ko v svoji prodorni študiji o prisposodobah spominjanja povzema podatke iz Weinrichovega klasičnega spisa (*Typen der Gedächtnismetaphorik*, 1964), jih dopolnjuje in nadgrajuje z razlagalno razvrstitvijo (1991: 22, 30). Medtem ko prostorske metafore spomina, kakršne so zakladnica, skladišče, sled, zapis, odtis, knjiga ali palimpsest, »postavljajo v ospredje vztrajnost in nepretrganost spominov«, pa časovne prisposodbe (obujanje, prebujanje, prerod, preblisk) izpostavljajo »pozabo, pretrganost in propadanje« spominov, njihovo potlačitev, izgubo, založenost, a tudi nepričakovano nenadnost vnovičnih pojavitev.¹

¹ Na časovni osi stopijo v ospredje eshatološke ali spodbujevalne vloge spomina (Assmannova se v tej študiji sicer ukvarja s kulturnim spominom, vendar pa bi lahko primerljive funkcije prepoznali tudi pri sleherni

V luči fenomenološkega opisa spomina Paul Ricoeur pri Platonu in Aristotelu razpozna dvoje temeljnih vzorcev razmišljanja o vznemirljivih vezeh med zaznavo, spominom, vednostjo in predstavno domišljijo, torej o razmerjih, ki so prav po njuni zaslugi postali obče mesto metafizike. (Tudi v tem primeru pač velja krilatica Alberta N. Whiteheada, da je »zgodovina zahodne filozofije niz opomb k Platonu«). Platon je imel spomin za duševno podobo (*eidolon*), ki predstavlja nekaj, kar je odsotno, Aristotela pa je bolj zaposloval problem, kako je mogoče priklicati v misel predmet, ki smo ga zaznali ali spoznali v preteklosti (Ricoeur 2004: 7–14). Oba filozofa sta se sicer izrecno ukvarjala s spominom kot zmožnostjo posameznika in vsebino njegove duševnosti. Toda že pri Platonu je pojem spomin s svojimi prisposodobami vred postavljen v razpravljanje o zadevah, ki posameznika presegajo in ga postavljajo v razmerja z drugim: gre namreč za epistemologijo, za iskanje kriterijev, ki odločajo o resničnosti vednosti, gre za njeno prenosljivost in preverljivost v soočenju z drugačnimi in nasprotnimi mnenji, oziroma za etiko, prepraševanje osebnega uživanja in želje v razmerju do dobrega drugih. Brez dvoma je spomin kot tema in problem pri Platonu tudi formalno predstavljen z mnogih vidikov, z več različnih spoznavnih, etičnih pozicij, domišljijsko in govorno utelešenih v likih iz njegovih dialogov. To da je v posameznikovem spominu zajeta kulturna, družbena, medosebna in nadosebna plast, opravičuje prenos pojma 'spomin' z osebe na občestvo.

Platon je v svojih dialogih – utrlji so pot metafiziki (čeprav so s svojo dialoško retoriko in perspektiviranjem izrekanja obenem že začetek njene dekonstrukcije) – prav z močjo metafor prvi opozoril na *znakovnost* spomina. Njegovi prisposodbi zapomnjenja kot vtisa oziroma odtisa zaznave ali misli na voščeno ploščo ter vpisa v knjigo duše sta v mnogih modulacijah odmevali še stoletja. V dialogu *Teajtet*, ki ga je posvetil aporijam vednosti, spoznavanja, zaznavanja in resnice, Platonov Sokrat sogovornika Teajteta, nadarjenega mladega matematika, pozove:

Predpostavi torej zaradi pogovora, da v naših dušah obstaja povoščena deščica, pri nekom večja, pri drugem manjša; pri nekom (narejena) iz čistega voska, pri drugih iz bolj umazanega in tršega, pri nekaterih pa iz vlažnejšega – in spet pri nekaterih ravno primernege. [...] Reciva torej, da je ta (deščica) dar Mnemozine, matere Muz, in da se vanjo, ker jo podstavljamo zaznavam in mislim, vtiskuje, kot se zaznamujejo znamenja pečatnih prstanov, to, kar si želimo zapomniti od stvari, ki smo jih videli ali slišali ali sami pomislili. In kar se vtisne, tega se spominjamo in to vemo, dokler je v (nas) podoba tega; ko pa se izbriše ali se ne more vtisniti, to pozablamo in ne vemo. (Platon, *Teajtet*, 191d–191e; 2004/I: 264.)

osebi in njenem imaginiranju svoje lastne preteklosti) – od judovskega mesianizma do modernih nacionalizmov so se obujale povezovalne, utemeljitvene kolektivne zgodbe, imaginarno izluščene iz gmote preteklosti, in ponujale sporočila tolažbe ali odrešitve (analogno tudi posamezniki pripovedujejo o kakem dogodku, ki da je zaznamoval njihovo osebno življenje tako rekoč za vedno). Prostorske figurativne ponazoritve pomnjenja po Aleidi Assmann kažejo v dve smeri, k spomeniškem in arhivskemu spominu: monumentalni spomin s pomočjo kanona uveljavlja izbrani, zavezujoči korpus stalnic, na katere se pripenjajo zavezujoče vrednote in pomenske mreže skupnosti, arhivski spomin pa ohranja, konzervira načelno bolj odprto, manj strukturirano množino vsega, kar je izpadlo iz sodobnosti in brez orodij takšnega spomina ne bi moglo preživeti (analogno imajo tudi posameznice in posamezniki svoje osebne kanone svojih in tujih spisov, knjig, slik, fotografij, kakor tudi razne spominske albume, arhive, police s spominki itn.).

Platonu, ki prek maske Sokratovega dialoga s Teajtetom dialektično razločuje vednost od nevednosti, pravo mnenje (*doxa*) od zmotnega, gre na tem mestu za ovržbo Teajtetove izhodiščne povezave med znanjem in zaznavo. V tej argumentaciji Sokrat/Platon seže po metaforah (pečatni odtis v voščeno ploščo) in pojmi, ki jih danes lahko razumemo semiotično. Govori o tem, da je »spominsko znamenje« (spomenik, *mne-meïon*), »podoba« (*eidolon*) oziroma »znamenje« (*semeïon*) nekaj drugega od same zaznave. V dialogu *Fileb*, posvečenem tehtanju dobrega v užitku in mišljenju, pa Platon prek Sokratovih ust znova spregovori o spominu in zaznavanju ter vpelje skoraj gramatološko prisposodbo spomina kot vpisa v knjigo duše:

Zdi se mi, da je naša duša tedaj podobna neki knjigi. [...] Spomin, ki sovпада v eno z zaznavami, in to, kar je povezano z doživljanji, po mojem mnenju v naše duše tedaj nekako vpisujeta besede. [...] Sprejmi nadalje še to, da se v tem času v naših dušah nahaja tudi drugi ustvarjalec. [...] Slikar, ki za pisarjem upodablja v duši slike teh reči, o katerih sva govorila. (Platon, *Fileb*, 39a–39c; 2004/I: 459.)

V obeh platonskih prisposodobah so zajeti bodoči vodilni motivi iz idejne zgodovine spomina:² zaznava, doživetje oziroma misel, ki se odtisne v duševnost in v njej pusti sled v obliki zapisa ali podobe. Gre torej za miselno reprezentacijo, u-podobitev ali celo fiziološki, fizični znak, ki omogoča, da nekaj vemo, doživljamo in si zamišljamo tudi po tem, ko sta prvotna zaznava ali misel že odsotni. Razlaganje spomina kot duševnega zapisa je vplivalo vse do psihologov 19. stoletja in nevrologije ob koncu 20. stoletja. Descartes je spomine na materialne ali duhovne reči izrecno razložil kot odvisne od fizioloških sledi, ki da ostajajo odtisnjene v možganih (sedež spomina je sicer loci-ral v možgane že Hipokrat, Lukrecij pa je duševne procese povezal z živčevjem); Diderot je možgane primerjal s potiskano knjigo in obenem poudaril konstitutivno vlogo jezika za ohranjanje spomina; tudi dinamična psihologija 19. stoletja je pomnjenje prisposodbljala predvsem s sledjo; na idejo spomina kot sledi ali engrama, ki ju duševni procesi lahko tudi izbrišejo, zabrišejo, potlačijo ali nadomestijo, so se navezovali še Freud, Derrida in sodobni kognitivni znanstveniki (A. Assmann 1991: 20–21; Tadić 1999: 18–19, 35, 42; Nalbantian 2003: 135–152; Ricoeur 2004: 14–15).

Glede na takšno moč delovanja platonovske metafore spomina seveda ne prese-neča, da se je oprl nanjo tudi Aristotel, okrog dvajset let Platonov učenec: vpis (*graphê*) je zanj več kot le odtis odsotnega predmeta zaznave, saj vsebuje vektor časa. Je namreč reprezentacija nečesa, kar dušo – v nasprotju s sedanjostjo zaznav in prihodnostjo dom-nov – nujno usmerja v preteklost, v iskanje podobnosti med predstavo in tistim drugim, odsotnim, kar je predstavljeno (Aristoteles 2001: E1r–E2v, E4r–E4v). Kot poudarja Ricoeur (2004: 18–20), je Aristotel v tradicijo razmišljanja o spominu vpeljal še pomembno pojmovno razliko, razvidno celo v naslovu njegove razprave *Peri mnêmês kai anamnêsêos* (lat. De memoria et reminiscencia): *mnêmê* je za Aristotela preprosta in celostna obuditev preteklih zaznav ali spoznanj, ki se v duševnosti porodi spontano, naključno, *anamnêsis* – sicer ključni Platonov pojem, sovisen s spoznanjem – pa je aktivno duševno delovanje, namenjeno rekonstrukciji spominskih celot. Do teh nas

² Zgodovini idej spomina je posvečeno prvo poglavje knjige J.–Y. in Marca Tadić (1999: 18–60).

privedejo metonimičnimi asociacije ob posameznih fragmentih. Izhodišče anamneze je, kot meni Aristotel, še pod nadzorom človeka, ki se skuša česa spomniti, nadaljnji potek oziroma niz (*kineseis*) povezav med dogodki, okoliščinami ipd., ki si jih uspe priklicati v spomin, pa ni več odvisen samo od volje posameznika, temveč bodisi od navad bodisi od nujnosti, kakršne so logične ali prostorske povezave med predmeti spomina (Aristoteles 2001: E5r–F2r; prim. Tadié 1999: 22–27). Na to idejo spominjajo poznejše, zlasti empiristične teorije o spominjanju kot verigi asociativno povezanih zaznav ali misli, značilne za britansko filozofijo in psihologijo od Locka in Huma prek Milla do Williama Jamesa (prim. Nalbantian 2003: 20–21).

Aristotelova koncepcija anamneze je – skupaj s Platonovo priliko o golobjaku kot znanjih, ki so sistematizirana in najdljiva, ko jih je treba uporabiti – našla svoje praktično utelešenje predvsem v izročilu retorike in poetike. Gre za t. i. *ars memoriae*, sklop sistematično gojenih mnemotehnik govorcev in pesnikov, za »umetni spomin«, ki ga retorika *Ad Herennium* ločuje od naravnega (prim. Tadié 1999: 27, 29–30). Govorniki in učeni poeti so si pri sestavljanju prepričljivih ali ganljivih nastopov pomagali s tradicijsko zalogo občnih mest, tj. silogizmov, sentenc, prispodob, eksempljev, govornih drž in drugih vrst argumentov, ki so z domnevno univerzalno semantiko preverjeno dobro pragmatično učinkovali. Če so retorji in literati takšne *loci communes* hoteli učinkovito in pravočasno priklicati v zavest, so jih morali prej urediti v mnemotehnične vzorce. To so bile prostorske sheme, v katerih je bilo vsaki od delujočih, miselne tokove spodbujajočih slikovnih upodobitev (*imagines agentes*) – kot pripomočkah za sprožanje asociacij na tisto misel, ki naj bi jo bilo treba ohranjati v izročilu in jo kot topos tudi uporabljati – dodeljeno določeno mesto (*locus*), razločno umeščeno v sistematiko izbranega polja znanj (*ordo*). Razne oblike mnemotehnik potekajo še iz starega, predpismenskega ustnega slovstva, vendar so se ohranile tudi v pisni kulturi, celo po uveljavitvi tiska, vse do konca 17. stoletja. Poleg številnih knjižnih kompilacij znamenitih izrekov, slavnih sentenc, preizkušenih zgodbenih eksempljev in alegorij, ki imajo svoje začetke v antiki, cvetele pa so še v baroku (*thesauri, florilegii, silvae* ipd.), je nastalo precej mnemotehničnih priročnikov, temelječih na asociativno nasičenih slikah. Nemara najznamenitejši »priročnik«, ki je metaforo spominske zakladnice tako rekoč upredmetil, je teater spomina, ki ga je sredi 16. stoletja v Benetkah zgradil Giulio Camillo po svojih zasnovah iz knjige *L'idea del teatro* (1550).³ Camillo je nedavno pri nas fasciniral postmoderne gledališnike, ki so v njem odkrivali predpodobo virtualnega, umetnega civilizacijskega spomina,⁴ toda večšina memoriranja in bleščečega rokovanja s topiko je bila na Slovenskem v polnem razmahu stoletja pred tem, kot med drugim kažeta – sicer samo iz Valvasorjeve omembe znani – *Viridarium exemplorum* Matije Kastelca in imenitno pridizno peteroknižje Janeza Svetokriškega (prim. Juvan 2000b: 113–132).

Tovrstne mnemotehnik so torej udeleževale pomembno prostorsko oziroma arhitekturno metaforo spomina – skladišče, zakladnico, tempelj oziroma knjižnico. Sveti

³ O *ars memoriae* prim. Lachmann 1990; Haverkamp – Lachmann, ur. 1991; gl. tudi študije Line Bolzoni, Massimiliana Rossija in Barbare Keller v zborniku *Mnemosyne* (Assmann – Harth, ur. 1991).

⁴ Emil Hrvatin je s projektom »Camillo« začel leta 1998, 2000 pa ga je podaljšal pod naslovom »Drive-in Camillo«. Gl. spletno stran <http://www.ljudmila.org/camillo/>.

Avguštin je v X. knjigi *Izpovedi*, v glavnem posvečeni spominjanju, metaforično pisal o »neizmerno prostranem dvoru svojega spomina«, »svetišču«, v katerem so shranjene »podobe« zaznav, doživljenih reči in dogodkov, pa tudi nekdanji občutki, razpoloženja, naučeni pojmi, znanstvena spoznanja in ideje ter ne nazadnje dojemanje samega sebe in Boga (prim. Tadié 1999: 29–30):

[P]rihajam do širokih planjav in prostranih dvoran spomina, kjer mi leže zakladi neštevilnih podob, ki so jih moji čuti nanosili od prerazličnih stvari. Tu je spravljeno vse, kar koli mislimo, ko to, kar si je čut osvojil [...] Kadar se mudim v tej pokrajini, mora na povelje priti predme vse, kar koli zahtevam. Tedaj se nekatere stvari res takoj pojavijo, nekatere pa se dajejo dlje časa iskati in jih je treba prav kakor iz skritih in odročnih skladišč šele s trudom izdrezati. (Avguštin 1984: 202–204.)

Arhitekturna metaforika, povzeta iz sofistike in retorike, v primerjavi s Platonovo prispodobo voščene tablice postavlja v ospredje skrbno urejeno, hierarhizirano, pručeno, s kulturno tradicijo vzdrževano in oblikovano strukturo spomina; v njem je shranjena tista vednost, katere pomen presega posameznika, njegove zaznave, doživetja in zamisli (prim. A. Assmann 1991: 13–16). *Ars memorativa* s svojo institucionalizirano, pedagoško, tehnično, postvarjeno in povnanjeno strukturo – takšna je pač senčna stran retorike – pravzaprav dokumentira vsebine, disciplinarne in kategorialne razreze, okvire in mehanizme delovanja kulturnega spomina; prek nje se nam odpira pogled na poti, po katerih se je v preteklih stoletjih dogajala medbesedilnost, in na rastočo gmoto tekstualne dediščine, ki se je oblikovala v kanon.

II. Kolektivni in kulturni spomin

Platon, Aristotel, metaforika odtisa ter tradiciji topike in mnemotehnike so nakazali, da individualni spomini niso samo sledi čisto osebnih doživetij in zaznav. Človek je pač misleče in govoreče, družbeno bitje. Tako mišljenje kakor nezavedna dogajanja duševnosti so, kot namigujeta Platonovi prispodobi voščene pečatnega odtisa in vpisa v dušno knjigo, strukturirani znakovno, v odločilni meri tudi jezikovno. Jezik obstaja in deluje prek diskurzov kot družbena vez, ki s simbolnimi reprezentacijami omogoča izmenjavo, medsebojno preverjanje, križanje in povezovanje individualnih izkušenj, znanj, čustev, občutij, psihičnih energij in pogledov. Zato so posameznikovi osebni spomini vedno interpretirani ali vsaj konotativno osvetljeni prek jezika ali drugih simbolnih redov. V pojmovne enote in relacijske strukture jezika ter drugih znakovnih sestavov pa so se skozi čas nalagali in ohranjali tudi pomeni, ki so se nanašali na takšne predstavitve dejanskih ali imaginarnih dogodkov (pri tem ne gre spregledati obsežnega področja govornih dogodkov), oseb, situacij, reči ali okolij, ki so se intersubjektivno izkazali za pomembne pri oblikovanju kolektivnih identitet. In prav k zadnjim je – v smislu identitete kot 'istovetenja koga s čim' – praviloma težilo tudi samozavedanje posameznic in posameznikov, z njihovimi individualnimi spomini vred.

O teh rečeh je prvi pisal francoski sociolog Maurice Halbwachs v nizu del, ki jih je objavljaval od 20. let 20. stoletja naprej, predvsem v *Družbenih okvirih spomina* (1925) in postumno sestavljeni knjigi *Kolektivni spomin*, prevedeni tudi v slovenščino (Halbwachs

2001). Individualni spomin je za Halbwachsa prežet s kolektivnimi interferencami. Za svoje sprejemamo tudi tisto, kar smo dobili od drugih, bodisi z branjem ali poslušanjem tujih besedil bodisi z gledanjem slik, fotografij, filmov; v našem spominu se eklektično meša več tokov mišljenja, ki izvirajo od drugih ljudi, zato se nam lahko neredko zazdi, da v kakem članku beremo svoje lastne misli (Halbwachs 2001: 47–48).

Halbwachsa vsekakor ne zadeva očitek zgodovinarja Marca Blocha, češ da nekateri sodobni misleci lahkomišelnost, s preprostim dodajanjem pridevnika »kolektivno«, pojme iz individualne psihologije prenašajo na družbeno področje, čeprav se slednje ravna po povsem drugačnih zakonitostih (prim. Burke 1991: 290). Kolektivni spomin, kot ga razume Halbwachs, nima na sebi nič metafizičnega, ne predpostavlja ne kolektivne duše, ne razreda, ne naroda, ne duha časa, pač pa je proizvod govorne in simbolne interakcije, ki jo ponotranjajo posamezniki: »Kolektivni spomin sicer črpa svojo moč in svoje trajanje iz tega, da je njegov nosilec skupek ljudi, vendar se kljub temu spominjajo posamezniki kot člani skupine [...] sleherni individualni spomin [je] en pogled na kolektivni spomin.« (Halbwachs 2001: 52.) Jan Assmann, eden vodilnih sodobnih raziskovalcev kulturnega spomina, v komentarju Halbwachsovih spisov ontologijo spomina še jasneje določi. Upravičeno trdi, da je za Halbwachsa subjekt spomina vedno posameznik, a je ta obenem odvisen od skupinskih okvirov, ki njegov spomin organizirajo (J. Assmann 1991: 347). Vsak spomin ima družbeno, skupinsko valenco. Tudi čisto osebni in zasebni spomini se oblikujejo v interakciji z drugimi, saj nastajajo v vsakdanjih pogovorih, s sklici na skupni referenčni okvir (nav. d.: 346). Spomnimo se samo na obletnice mature! Nekdo od nekdanjih sošolcev se ob tej ritualni priložnosti spomni kakšne podrobnosti (na primer tipične geste kakega profesorja), ki drugim priključijo v spomin dogodke, ki so se zdeli že pozabljeni. Nekdanji sošolci imajo skupen referenčni okvir, ki ga sestavljajo vse tiste osebe, pripetljaji, režimi, strukture, vzdušja itn., vezani na skupno šolanje na tej ali oni gimnaziji, v tem ali onem štiriletju. Delci s tega referenčnega področja, ki jih je vsakdo od sošolcev doživel prek svojega zornega kota in jih tako tudi podoživlja, tkejo kolektivni spomin razreda sošolcev samo prek njihove interakcije, prek medsebojnih pogovorov, pripovedi, pričevanj, kazanja fotografij in izrezkov iz tedanjih časopisov, prek nošnje starih majic, priponk ipd. Takšen kolektivni spomin drži skupino skupaj, ustvarja njeno kohezijo. Ko nekoč ne bo nobenega od teh sošolcev več, bo z razpadom skupinske identitete postopno izginil tudi njihov specifični kolektivni spomin.

Po Halbwachsu »kolektivni spomin ovija individualne spomine« (2001: 56). Spomin se v osebi ohranja oziroma obnavlja samo, če ga ta lahko vpne v neki osmišljajoči okvir, podobno kot pri okvirih družbenega obnašanja in interakcije, s katerimi si po Ervingu Goffmanu organiziramo vsakdanja doživetja, tako da vemo, kako naj novo situacijo razumemo in kako naj se v njej obnašamo (J. Assmann 1991: 347). Posameznik se torej pri obujanju spominov nujno opira na orientacijske točke zunaj njega: uporabljati mora besede, ideje, podatke, ki jih je dobil od drugih: »S seboj prenašam prtljago zgodovinskih spominov, ki jo lahko povečujem s konverzacijo ali branjem.« (Halbwachs 2001: 56.) Kolektivni spomin potemtakem ustvarja živo vez med generacijami, ki živijo skupaj: s komunikacijo med babicami, materami in hčerkami, očetmi in sinovi ter sorodstveno nepovezanimi sodobnimi rodovi krožijo skupne predstave, občutja,

načini življenja. Zato včasih v sodobnih navadah odkrivamo palimpseste starejših plasti. Katarina Marinčič denimo v svojih romanih prikazuje sledi meščanske etikete z začetkov 20. stoletja, ki jo je avtorica lahko doživljala tako prek kolektivnega spomina svojega sorodstva kakor prek kolektivnega spomina, vpisanega v literarne upodobitve francoskega, nemškega in slovenskega romanopisja.

Kolektivni spomin torej nima metafizičnega, kolektivnega nosilca, obstaja v duševnostih konkretnih posameznic, posameznikov. Toda ti so znotraj simbolnega reda kot subjekti vpeti v diskurze, prek katerih stopajo v družbena, skupinska razmerja, zasedajo določene položaje in vloge. Zato je v slehernem subjektu vedno že navzoč tudi drugi/Drugi; s tega vidika se kaže, da bi bilo treba nosilca družbenih okvirov spomina iskati prav v instanci drugega. Prek nje se namreč oblikuje individualna identiteta, in to v tisti razsežnosti, ki jo opredeljuje pripadnost skupini, skupnosti, ideologiji, kakor tudi vsemu, kar je presežno.

Egiptolog Jan Assmann je v knjigi *Das kulturelle Gedächtnis* uporabil Halbwachsova spoznanja za oblikovanje nove paradigme kulturologije, in to je tisto izhodišče, ki je predvsem zanimivo tudi za literarno zgodovino. Assmann meni, da se koherentnost ali »konektivna struktura« sleherne kulture vzpostavlja ravno s pomočjo kolektivnega spomina. Ta veže kulturo tako časovno, prek izročila več zaporednih ali sobivajočih generacij, kakor tudi socialno, prek skupnih simbolnih imenovalcev, ki družijo sociolekte različnih slojev, razredov, poklicev ipd. Kolektivni spomin ustvarja skupni »simbolni svet smisla« (J. Assmann 1992: 16). Toda pomenljive kulturne enote, ki se pomočjo kolektivnega spomina na določenem, vsaj imaginarno razmejenem geokulturnem prostoru (Lotman ga imenuje semiosfera) naselijo v vsakovrstne označevalne prakse, izdelke, jezike ali izjave ter jih kot rdeče niti oblikujoče sešijejo v veliki tekst kulture, nikakor niso identične, istovetne s sabo, četudi so videti povsem enake.⁵ Ti znaki, besede, podobe ali pojmi so dojeti prek različnih jezikov, s spreminjajočih se diskurzivnih perspektiv posameznikov, skupin, razredov, spolov, etnij, slojev, poklicev, ki sicer čutijo pripadnost temu kulturnemu prostoru in njegovo drugačnost od »zunanjih« kultur, a obenem ohranjajo neukinljivo medsebojno različnost oziroma spor (prim. Lotman 1990: 126). Prav takšen spor, napetost oziroma ambivalenca – poleg semiotične meje med »notranjim«/»našim« in »zunanjim«/»njihovim« prostorom (nav. d.: 131–133) – pravzaprav konstituira kulturno koherenco. Lotman v tej zvezi zapiše: »Semiosfera je zaznamovana s svojo *heterogenostjo*.« (125, poudarek Lotmanov). Dovolj bo, če za ponazoritev uporabim nekaj slovenskih spominskih besed: »domovina«, »mati«, »Bog«, »Lepa Vida«, »Turki«, »Nemci«, »Prešeren«, »hlapci«, »revolucija«, »Rog«, »Tito« itn. Medtem ko se »mi« verjetno nikdar ne bomo strinjali o tem, kaj nam te besede pomenijo in smo pripravljeni v diskurze, ki jih vsebujejo, vložiti neizmerne energije, pa je za druge kulture »naša« temeljno sporna mnemična konstelacija lahko čisto brez pomena. Zato je vsak kulturni znak, zajet v kolektivnem spominu, nujno ambivalenten, vanj so vložene neprekrivne spoznavne vsebine, nasprotujoči si vrednostni podarki; edinstvo pojmovanja mnemonične reprezentacije je bolj videz, ki ga vzdržuje

⁵ V tej argumentaciji se opiram na dialoški model kulture, ki ga je razvijal Bahtin v svojih spisih o romanu (Bahtin 1982), v strožji semiotični perspektivi pa dodelal Lotman (1990).

gospostvo osrednje perspektive nad obrobni, potlačeni, tudi 'čudaškimi' pogledi. Enotnost kulture in kolektivnega spomina torej zagotavlja ravno dejstvo, da se v semiosferi odvija dialog med različnimi sociolekti, kosanje med osrednjimi in marginalnimi diskurzi. Semiosfero vzpostavlja proces »notranjih prevodov«, tj. neprestano prekodiranje kolektivno relevantnih iz enega skupinskega jezika v drugega. Mnemične vsebine se selijo med vzporednimi in divergentnimi sociolekti, te pa kot sredotežna sila vleče skupaj sorodna, k medsebojni komunikaciji navajajoča zgodovinska izkušnja skupin, živečih na določenem – geografsko, jezikovno, simbolno in/ali upravno-politično omejenem – prostoru (prim. Lotman 1990: 127, 143).

V Assmannovi knjigi je po mojem za literarnozgodovinsko metodologijo plodna zlasti natančnejša razčlenitev pojma kolektivni spomin. Assmann ga deli na komunikativnega in kulturnega (1992: 45–56), tako da zadnji ni več razumljen sopomensko s kolektivnim. Komunikativni spomin pretekle dogodke sprejema pretežno prek sita individualnih biografij, to snov oblikuje razmeroma ohlapno in jo spravlja v obtok s pomočjo vsakdanjih pogovorov in pripovedovanja, večinoma ustno. Trajal naj bi nekako od 60 do 100 let, se pravi toliko časa, kolikor sobivajo tri ali štiri generacije. Nosilci komunikativnega spomina so v glavnem vsi člani skupnosti; tovrstno spominjanje je zato razpršeno, razmeroma spontano. Kulturni spomin pa, nasprotno, zajema dogodke, osebe, kategorije, ki jim skupnost pripisuje utemeljitveno vrednost, podobno kakor v mitih izvora (takšna je bila snov trojanske vojne za stare Rimljane). Snov, ki se pomni, je strože oblikovana, posredovana je predvsem ob izjemnih priložnostih (prazniki, obredi, ceremonije ipd.), in to prek trdnjših znakovnih objektivizacij in s tradicijo vzdrževanega simbolnega kodiranja, na primer obreda, plesa, tetoviranja, totemov, spomenikov, upodobitev ali svetih tekstov. Od komunikativnega spomina se razlikuje tudi po časovnem obsegu – sega lahko v davno preteklost – in glavnih nosilcih: to so specializirani posamezniki ali elite, kakršni so plemenski poglavarji, šamani, pevci, kronisti, pozneje pa zgodovinarji, kulturniški intelektualci, pisatelji itn.

Koherenco t. i. arhaičnih kultur, kot piše Assmann, vzpostavljajo predvsem rituali, spominski kraji (mnemotopi) in ustno izročilo, ustvarja pa jo mehanizem obrednega ali običajskega ponavljanja. Z nastankom in razvojem pisne kulture se narava kulturnega spomina seveda spreminja: namesto ritualne koherence ali vzporedno z njo se v družbi prevladujoče uveljavlja tekstualna koherenca, ta pa temelji na postopkih variacije smisla. Pisni medij omogoča besedilom natančnejše izdelano in trajnejšo podobo, ki je s svojo materialno pojavnostjo podlaga za primerjalno refleksijo razlik med nekdanjim in sedanjim načinom mišljenja, izražanja. Dojemanje časovne drugačnosti se po Assmannu razpenja med dve skrajni točki – kult starih besedil in kritično razmerje do pisne dediščine. Koherenco pisnih kultur torej gradijo v prvi vrsti rokopisi, natisi in izvedbe pisnih tekstov, ki se na tak ali drugačen način sklicujejo na območje že zapisanega in s tem variirajo konstitutivne mreže smisla, ohranjene v posameznih ključnih besedilih, besedilnih korpusih in nizih iz tradicije (kakršni so *Sveto pismo*, Platona dela, tebanski cikel, nekatere slovenske balade in povedke ali literarna dela: *Lepa Vida*, *Krst pri Savici*, *Sonetni venec*, *Hlapci*) – poznejša dela dediščino besede po eni strani komentirajo, razlagajo, jo vpenjajo v nove diskurze, tudi kritizirajo, se od nje celo odmikajo, po drugi strani pa posnemajo podedovane oblike, vsrkavajo stare teme,

pojme, podobe, jih s preoblikovanji prilagajajo drugačnim občutjem življenja, spremenjenim nravam, okusu, s čimer lahko določujočo dediščino tudi spodkopljejo (prim. Assmann 1992: 87–103).⁶ Tudi na časovni osi je v igri notranja razcepljenost, konfliktnost semiosfere, na katero sem ob pojmu kulturni spomin že opozoril: tekstualno koherenco kulture zagotavlja ne samo spoštljivo posnemanje ali tolmačenje izročila, temveč vsaj toliko tudi mnogotere točke upiranja tej dediščini, točke njenega spodbijanja in razstavljanja. Težko si je denimo zamisliti kakšnega Kitajca, četudi iz Šalamunove pesmi, ki bi čutil potrebo po pisanju drame, v kateri bi demitiziral Prešerna, podobno kot je to storil Dominik Smole v *Krstu pri Savici* kot pisatelj, interpeliran v slovenstvo ...

Jurij Lotman in Boris Uspenski sta pred leti opredelila kulturo kot »nehereditarni spomin skupnosti« (1978), zato bi v njuni semiotični perspektivi kulturo že samo na sebi lahko razumeli kot spomin človeške vrste, torej kot sistem, ki proizvaja in vzdržuje v obtoku vse tiste informacije, ki določajo človeka, pa niso pogojene z biološko dednostjo (v ozadju je torej stara opozicija kultura – natura). Sredstva za predajo kulturnega spomina so se skozi zgodovino kajpada spreminjala, še bolj od razvoja medijev in kanalov komunikacije (od telesa in govora prek pisave in tiska do fotografije, filma in elektronskih občil) so se preobražale vloge in vsebine tega spomina. O tem poleg Assmanna odlično razpravlja zgodovinar Peter Burke (1991), čeprav uporablja termin »družbeni spomin«. Z nekaterimi dopolnili k Burkovemu seznamu bi med omenjena sredstva lahko uvrstili ustno izročilo (denimo danes ponovno aktualno področje t. i. *oral history*, pa tudi mite, balade in povedke, v katerih se arhaična davnina srečuje z neposredno sodobnostjo), običajne pisne dokumente in vire (od raznih listin prek pisem, dnevnikov do spominov in avtobiografij); slikovno, fotografsko ali filmsko dokumentacijo; upodabljajočo umetnost (portrete, historično slikarstvo itn.), spomenike, nagrobnike, spominke in druge podobne predmete; ceremonije in obrede (praznovanje 14. julija v Franciji); plesne in druge običaje; zemljepisne prostore spomina (reke ali gore, kjer so potekale frontne črte). Vsekakor pa sem sodijo tudi literarna dela različnih zvrsti in vrst, od epov, zgodovinskih romanov do lirskih pesmi in dram. Zapis izjave, sporočila namreč omogoči retencijo pomenskega učinka – torej nekakšno podaljšavo povedanega čez meje časa in prostora, v katerih je bilo izrečeno. Zapisano in natisnjeno besedilo torej lahko doseže več naslovnikov, deluje v drugih okoliščinah in poznejših dobah. Sredstva z Burkovega spiska se v kulturnem spominu pogosto spletajo v nerazločljive komplekse: Gregorčičeva oda *Soči* je tako s svojo vsebino, ki je pozneje, z vidika izkušnje prve svetovne vojne dobila vrednost prerokbe, močno prežela doživljanje tega naravnega dragulja kot mnemotopa, okrog katerega so razsuti spomeniki, kostnice, nagrobniki, muzeji ...

⁶ Kot avtorji takšnih tekstov postanejo za kulturni spomin skupnosti pomembni tudi »središnji liki« (pivotal figures), saj dobijo v literarnem sistemu tvorno, iniciacijsko noč – na njihovo osebnost, življenje in delo se navezujejo pisatelji, pesniki in javni diskurz (de Wet 2000).

III. Literatura kot pomnilnik kulture

J. D. Johansen (2002) je razgrnil temeljito izdelano tipologijo funkcionalno razčlenjenih diskurzov, ki so nujni za reprodukcijo in s tem za kulturni spomin sleherne družbe. Teoretski diskurz (mitologija, religija, filozofija, znanosti) razlaga, osmišlja njen obstoj v svetu in kozmosu; tehnični diskurz skrbi za postopke in orodja, ki omogočajo njen materialni obstoj (od navodil za lov do navodil za uporabo superračunalnikov); praktični diskurz prek moralnih norm in zakonov uravnava obnašanje posameznikov; zgodovinski diskurz vzdržuje spomin na pomembne dogodke, osebnosti, kraje; mimetični diskurz, ki se je v starejših obdobjih prepletal z ostalimi štirimi diskurzi (na primer v mitih), se je v modernih družbah osamosvojil in izoblikoval v umetnost, tudi literarno. Naloga mimetičnega diskurza je, da s svojo izjemno zmožnostjo za posnemanje ostalih štirih diskurzov povzema in – z izmišljenimi liki, zgodbami, motivi, ki so *mimesis* tistega, kar se je zgodilo ali kar bi se bilo lahko zgodilo – tako rekoč predstavlja, medsebojno križa, preizkuša in ponazarja njihove problematike. Z individualizacijo in eksemplifikacijo splošnejših problemov prek zgodb, likov in perspektiv fikcije se literarni diskurz kot nekakšen simulaker približa življenjskemu izkustvu, doživljanju in spominu posameznikov. Zato imamo lahko tudi literaturo za odličen medij in repozitorij kulturnega spomina,⁷ toda takšen, ki bolj kot kateri koli drugi diskurz obenem modelira tudi vsebine (predstave, ideje, čustva, doživetja, zaznave) in strukture delovanja individualnega spomina.

Tako ne preseneča, da se na literarna dela, ki z močjo ustvarjalne domišljije – v dvajsetem stoletju pa tudi po navdihu Jamesovih, Bergsonovih, Freudovih in drugih teorij – simulirajo in fabulirajo delovanje individualnega spomina, lahko oprejo znanstvene in filozofske koncepcije spomina, vse do najnovejših dognanj nevrologije in kognitivne znanosti. Suzanne Nalbantian (2003) je literarna besedila interpretirala v luči koncepcij dinamične psihologije, psihoanalize (Bergson, Janet, Ribot, Freud, James) in sodobnih znanosti o »nevronskega človeku« (Changeux, Lashley, Squire, McClelland); obravnavala jih je kot »modele za delovanje duševnosti« in preučila, kako v takšnih laboratorijih mogočega in možnega delujejo spominski procesi v različnih kontekstih – v razmerju do emocij (Rousseau), telesne in živčne konstitucije (Baudelaire), čutnih sprožilcev asociiranja (Proust), toka zavesti (Joyce, V. Woolf, Faulkner), aleatorike nezavednega (Breton) in jezikovnih tekstur, kodov (Paz, Borges, A. Nin).

1. Besedila

Literarna besedila so – rečeno metaforično – posode kulturnega spomina, podobno kot tudi jezikovni izdelki drugih zvrsti. S svojim snovnim izgledom, oblikovanostjo in vsebino so teksti monumenti in dokumenti nekdanjih dogodkov, posebej tistih, ki so bili pripeti na historično oblikovanje in diseminacijo pomenskih gest. So sledi nepovratnega dojetanja in pojmovanja sveta, a tudi subjektivega jezikovnega in zgodovinskega položaja pri snovanju in ubesedovanju izjave, ki se je ob tem porodila (prim.

⁷ Tej perspektivi je bil leta 1997 posvečen kongres Mednarodne zveze za primerjalno književnost v Leidnu (prim. Juvan 1997; Vervliet – Estor, 2000).

Verč 2003). V starejših rokopisih in historičnih natisih se ohranja še t. i. bibliografsko enkodiranje (tj. fiksacija izjave v povedno uresničitev izraznih zmogljivosti izbranega medija), pa celo dogodki objavljanja, posredovanja in uporabe teh tekstov. Tako lahko na primer tekstni kritik, ki je preučil *Brižinske spomenike*, iz v njih uporabljenega črkopisa, individualnih rokopisnih značilnosti, rabe diakritičnih znamenj, odtenkov črnila, velikosti črk, formata pergamentnih listov, načina vezave ter obsega, likovnega videza in ostale vsebine knjižnega kodeksa ne samo sklepa na izvor, kraj in čas nastanka teh besedil, na njihove pisce, izvedbe, rabo in obredne vloge, temveč iz vsega tega – ob pomoči jezikovne, slogovne, oblikovne in vsebinske razčlembе – razbere dejanski, ne samo nominalni spomenik časa. *Brižinski spomeniki* s svojo retorično pred-literarnostjo vred lahko postanejo pričevanje o srednjeveškem duhu na slovenskem etničnem ozemlju (prim. Grdina 2004a, 2004b).

Toda literarna besedila niso samo naključno ohranjeni spomeniki zgodovinske dru-gosti, katerih pričevanje v svojem raziskovalnem procesu lahko izlušči še hermenev-tika literarnega ali kulturnega zgodovinarja. Besedilni svetovi literarnih umetnin so bili – podobno kot njihovi predhodniki iz dobe žive mitologije – mnogokrat tudi zamišljeni in izdelani z namenom, da predstavijo, rekonstruirajo, priključijo ali umislijo nekdanji čas, minule dogodke, mentalitete, občutja: od beleženja najbežnejših doživetij, ki v svoji sublimnosti za hip postojijo edino v lirskega trenutku zgoščenih časov (Jenkovi *Obrazi*, Murnova *Ko dobrane se mrače*, Kosovelova *Kraška vas*), prek psihičnega se-stavljanja mozaika osebne življenjske zgodbe v avtobiografskem pripovedništvu (Kos-mačev *Pomladni dan*, Kovačičevih *Pet fragmentov*) do epskega ali dramskega fabuli-ranja usode skupnosti, pri katerem so se pisatelji kosali z arhaičnimi ljudskimi pevci, s starimi letopisci in kronisti ali z modernimi zgodovinarji (Ajshilovi *Peržani*, Vergilova *Eneida*, Balzacova *Človeška komedija*, Tavčarjeva *Visoška kronika*, Jančarjev *Katarina, pav in jezuit*).

Literarni teksti so ne nazadnje strukturirani kot palimpsesti, v katerih so seslojeni pomeni in forme iz različnih časov. V modernistični Poundovi poeziji najdemo znakovno tkanje iz antične in kitajske klasike ali iz srednjeveških trubadurjev, v Strniševih sveto-vih pa odzvanja germanski visoki srednji vek in se zliva s kantovskimi formami ter heisenbergovsko nedoločljivostjo. Bistvenega pomena je, da so literarna dela simu-lakri doživljajoče zavesti in življenjskega izkustva, ki je našemu podobno, a v svoji minulosti vendarle drugačno; uprizarjajo osebno izkustvo v perspektivi, ki umišljeni svet zaznamuje s »kot da« živo in delujočo etiko, čustvi, spoznavanjem, čutnostjo in telesom. Zato so prav književne umetnine odlično sredstvo za beleženje, zamišljanje *izkustvenega* doživetja sveta – njegovega izgleda, vonja, zvena in pomena – in komuni-ciranje tega prek meja posameznega obdobja (prim. Sexl 2000: 88–90).

2. Kanon

Literatura danes ne pomeni samo nepregledne množice tekstov, ki so bili kadarkoli zasnovani ali dojeti kot mimetični, lepi, umetelni, umišljeni, domišljjski ipd., temveč tudi razmejeno polje posebnih diskurzivnih praks, tematik, pomenov in funkcij ter specifičnih konvencij, prepričanij in razlagalnega jezika; to diskurzivno polje je vpeto v

sistem delovanja posameznikov, skupin in ustanov, ki so s svojimi strategijami vred vezani na proizvodnjo, posredovanje, sprejemanje in obdelovanje pretežno tistih besedil, katerim je (bila) pripisana literarnost (prim. Dovič 2004). Z vidika literature, razumljene kot takšno polje ali sistem komunikacijskega delovanja, je glavni vzvod za oblikovanje kulturnega spomina literarni kanon (Assmann 1992: 18, 93, 107–127, Juvan 1994, Cornea 2000).

Kanon namreč zagotavlja, da izbrana dela iz preteklosti beremo, se nanje sklicujemo, jih citiramo, ustvarjalno preoblikujemo in komentiramo še desetletja in stoletja po dobi njihovega nastanka; vključujemo jih v isti red kot dinamiko novih literarnih repertoarjev. Cornea navaja Escarpitovo sociološko raziskavo, po kateri je možnost pisateljice ali pisatelja, da se iz anonimnosti povzpne na kanonski Parnas, dokaj pičila, zgolj en odstotna: od okoli 100.000 pisateljev, ki so na Francoskem ustvarjali od 1490 do 1900, se jih je v ožji krog, ki je zastopan v enciklopedijah, literarnozgodovinskih priročnikih in podobnih publikacijah, uvrstilo le 937 (Cornea 2000: 109). Kanon je torej reprezentativna paradigma literarnega diskurza, ki nastaja zaradi selekcijskega delovanja izvedencev in »navadnih« bralcev: gradijo ga tako institucije založništva, kritike, nagrajevanja, literarnozgodovinskega interpretiranja in klasificiranja kakor tudi plebiscit dolgega trajanja – trajna priljubljenost med bralci (prim. Juvan 1994: 286, Cornea 2000: 114). Gre za postopke izbire, razporejanja in hierarhiziranja avtorjev in del. To so premiki, zamenjave, dopolnitve in izbrisi v obrobnih, dokaj spremenljivih področjih kanona ter promocija redkih odličnežev v nesporno jedro, ki se zdi nadčasovno.

Izbrane avtorje in tekste – prek nanje vezanih razvrstitev, interpretacij in vrednot (metajezika) – nato vzdržuje v kulturnem spominu predvsem šolstvo, v razponu od osnovnošolskih abecednikov do univerzitetnih predavanj. Moč kanona je razpršena v učnih načrtih, učbenikih, čitankah, obveznih branjih, izpitih, seminarskih in diplomskih nalogah ... V šolskem obratu postanejo kanonizirani spisi in njihovi avtorji kot »središčni liki« predvsem armatura nacionalne identitete, saj nastopajo kot poglavitni nosilci izročila knjižnega jezika in spominski pričevalci posebne zgodovinske izkušnje dogodkov, oseb, krajev in mentalitet, po kateri se en narod loči od drugega (zato slovenski šolar in dijakinja, ki se po t. i. skritem kurikulumu uči biti Slovenca, v glavnem nič ne izveta o Prešernovih nemških pesmih, kaj šele o latinskih rokopisih srednjeveških piscev na Slovenskem ali hrvaških delih Zofke Kveder); kanonični teksti so za nameček vzori dobrega in lepega stila, izbrani temelji raznih razvojnih teženj, značilni zgledi kakšnega obdobja, stila ali zvrsti, konec koncev pa še utelešenja identitet, vrednot in delovanja (»pripadati evropski kulturi«, »biti hvaležen dobri materi«, »znati se upreti« ...).

Zaradi ponovljivega pojavljanja istih tekstov v novih kontekstih, zaradi bralnega in ustvarjalnega vračanja k njim, zaradi skrbi za njihovo avtentičnost, nedotakljivost in reprezentativnost omogoča literarni kanon raztrositev pomenov, predstav in vrednot čez meje ožjega zgodovinskega obdobja, v katerih so vanj vključena dela sicer nastala; spodbuja njihove mutacije in transformacije, ki jih zahteva prilagajanje vedno novim okvirom osmišljanja. V pisnih kulturah je kanon zato eno glavnih sredstev družbene kohezivnosti; je institucionalni medij za shranjevanje spominskih sledi kulture, s tem pa tudi identitetni mehanizem (prim. Assmann 1992: 127). Brez ustrežajočih kanonov

sploh ne bi bilo mogoče oblikovati pojmov, kakršni so »slovenska«, »ruska« ali »sve-
tovna književnost«, pa naj se ti zdijo še tako samoumevni.

3. Medbesedilnost

Če literaturo opazujemo »od znotraj«, kot konstelacijo literarnih besedil, pa je treba kanale, v katerih se oblikuje, ohranja in preobraža kulturni spomin, iskati na drugih področjih, a ta so vendarle odvisna od moči kanona. Večina jih je povezana z medbesedilnostjo. »Spomin teksta je njegova medbesedilnost,« je zapisala Renate Lachmann, o književnosti pa dodala, da je »mnemonična umetnost *par excellence*, ker utemeljuje spomin kulture«, tako da s svojimi teksti zagotavlja materializirani prostor za skladiščenje vednosti, izkušenj (1990: 35–36). Literarna besedila, ki z ostalo dediščino označevalnih praks vred tvorijo kulturni pomnilnik, niso v nespremenljivi red razvrščeni paketi informacij; medbesedilnost je namreč, kot opozarja tudi R. Lachmann (nav. m.), neprestano prenavljajoče se samoopisovanje, samodefiniranje kulture. Ta identitetni proces poteka prek dialoga med 'usklaščeniimi' in nastajajočimi znakovnimi strukturami. Medbesedilnost je torej »spomin literature« (Samoyault 2001), saj se v tekstih, shranjenih v imaginarni knjižnici kulture, ohranjajo nekdanje verzije sveta in se v raznih variacijah in transformacijah vraščajo v novo pisanje, tako da vzpostavljajo nekakšen reprezentacijski filter med svetom in zavestjo, ki svet doživlja in se o njem izreka (nav. d.: 87–111). To je razvidno v tradicijah topike, motivov in tem, v življenju žanrov in citatnosti.

a) Topika

Topika je bila od antike do izteka klasične paradigme v 18. stoletju glavno medbesedilno sredstvo za shranjevanje in aktiviranje kulturnega spomina, pomagala je govorečim ali pišočim izobražencem, bodisi govornikom in pesnikom bodisi politikom in pravnikom. Ti so se pri snovanju govorov, pesmi, pripovedi, dram ali traktatov zatekali k topiki predvsem za potrebe iskanja in razporejanja argumentov, domišljjskega sestavljanja možnih svetov ter izbire razumsko prepričljivih in/ali čustveno močnih izraznih sredstev. Topos, latinsko tudi *locus communis*, pomeni obče mesto – tako argument v obliki sentence (misli), citata, motivno-zgodbenega primera ali prispevka kakor tudi shema kompozicije in modalnih tonov besedila. Obče mesto mu pravimo zato, ker je sicer zajet iz kakšnega posvečenega, avtoritativnega ali slavnega spisa, a se je zaradi množičnih aplikacij v govorih in poeziji spremenil v nekakšno skupno dobro, ki jo lahko uporablja vsakdo, kdor je s svojo izobrazbo dobil dostop do zakladnice topike. Status občosti izvira tudi iz njegove veljave, saj ta dozdevno presega tok zgodovine in se ne ozira na razlike med jeziki, kulturami in mediji. Zato je topika krožila ne samo iz ene zvrsti v drugo, iz jezika v jezik, temveč tudi med likovno in besedno imaginacijo.

Topika ne bi mogla postati ogrodje za tradiranje kulturnega spomina, če se ne bi od vsega začetka tudi sama oprla na šolane tehnike pomnjenja in urejanja preskušanih argumentov, slik, citatov, eksmplov, alegorij itn.⁸ S topiko se je v evropski kulturi vse

⁸ O *ars memoriae* gl. predhodno razpravljanje.

do 19. stoletja ohranjala vez z dediščino antike in zgodnjega krščanstva (na to opozarja Ernst R. Curtius v klasičnem delu *Evropska literatura in latinski srednji vek*), pa tudi kontinuiteta pojmovanj, imaginacije in shem oblikovanja, ki je prek srednjega veka, renesanse in baroka segla do postromantike. Srednjeveška raba svetopisemske topike, kakor jo razberemo iz *Brižinskih spomenikov*, je zadržana, v skladu z držo *sermo humilis*, baročna elokvenca pridigarja Janeza Svetokriškega, podprta z mnemotehniko in priročniki citatnosti, pa z obiljem topičnih eksemplov, sentenc, podob, emblemov in z njihovo veščo, duhovito, čustveno in moralno-refleksivno domišljeno aplikacijo ponuja v slovenščini pravcati enciklopedični *digest* obsežnega evropskega izročila (Juvan 2000b: 113–132). Prežitke topike je mogoče najti celo v literarnih tekstih, ki sledijo lotmanovski »estetiki nasprotnosti«, temelječi na individualni inovativnosti: Prešernova poezija je v tem še precej sorodna baročnemu klasicizmu, čeprav je res, da obča mesta – denimo antične miteme, srednjeveške eksemple in kompozicijske *con-cette* – interpretira svobodno, zunaj tradicionalnih semantičnih koordinat.

b) Motivi in teme

Genetsko sorodna s toposom ali klišejem sta motiv in tema. Vsi so pravzaprav reprezentacijske sheme, ki se v teku časa – s kopičenjem tekstualizacij človekovih izkušenj, postopno dojetih kot variacije ponovljivih vzorcev – spreminjajo v obča mesta kulturnega spomina, s tem pa postanejo skladišča florisov za izpisovanje vsakršnih zgodb, ubesedovanje fiktivnih svetov in hevristični modeli za posameznikovo dojetanje vsakdanjega življenja (Segre 1995: 25–26). Zato sodobna tematologija lahko postaja izhodišče za rekonstrukcijo kulturne zgodovine: znakovne upodobitve v literaturi in drugih umetnostih – denimo tematika velemesta, boemstva, vojne ali sodobne tehnologije – so namreč neločljivo vpete v kolektivne okvire spomina, mišljenja, delovanja in občutenja (prim. Keunen 2000a). Motiv in tema torej nista preprosta vsebinska elementa notranje zgradbe literarnega dela, primerljiva recimo z literarnimi liki ali dogajalnim prostorom, pač pa posebni, izrazito relacijski, kontekstno pogojeni in medbesedilni shemi predstavljanja. Kot takšna se uvrščata med »družbene okvire spomina«.

Avtor si z motivom in temo v procesu pisanja fokusira, ureja in osmišlja doživljanje samega sebe in okolja – razpoznavna stanja, situacije, dogodke ali probleme, o katerih hoče kaj povedati. V referenčnem navezovanju nanju tudi verbalno oblikuje besedilni svet. Za bralca pa sta motiv in tema vzorca, ki omogočata razumevanje teksta prek pojmovno-predstavnega sintetiziranja zaporednih ali prekinjenih jezikovnih segmentov. Kot poudarja Menachem Brinker (2000: 33–37), je tema »stičišče med posameznim tekstom in drugimi teksti«, pojmovna tvorba, ki nastaja z interpretativnim umeščanjem književnega dela v razmerja z drugimi teksti, diskurzi, pojmovnimi okviri, tako besednimi kot nebesednimi (s slikami, fotografijami, gledališčem), tako literarnimi kot neliterarnimi (s časopisi, filozofijo, religijo, mitologijo itn.). Na ta način bralec identificira besedilne referente in gradi hipoteze, »o čem« pravzaprav teče beseda (t. i. *aboutness* besedila; nav. d.: 38–43). Bralec povezuje, povzema, shematizira in členi referenčno-propozicijski tok povedi na ločljive konstelacije dogodkov, situacij, oseb in reči oziroma na zaokrožena idejno-problemska področja, ki se jih spomni od prej, tudi

iz izkušnje z drugimi teksti, pogovori, upodobitvami ali uprizoritvami (prim. Hladnik 1988, Ryan 1988: 23–24, Bremond 1988: 55–59, Crosman Wimmers 1988: 63; Rimmon-Kenan 1995).⁹ Sinteze ožjih odlomkov pri tem zajema v abstraktnije sheme, s katerimi pokriva daljše segmente oziroma celotno besedilno strukturo.

Ker je temeljna značilnost motivov in tem, da se pri pisanju in branju mnogih besedil ponavljajo v variantah, so se v literarni vedi – po vzoru folkloristike – precej ukvarjali z njihovim popisovanjem in razvrščanjem. Zaradi katalogiziranja obsežnih tekstnih korpusov in razlagalnega abstrahiranja vsebin konkretnih besedil so se motivom in temam pritikala tudi poimenovanja oziroma nalepke – kratke, eno- ali večbesedne oznake (Ryan 1988: 34, Rimmon-Kenan 1995: 14). Motivi na ta način interpretativno segmentirajo predstavljeni svet literarnega dela na takšne dogodke, situacije, like, predmete in prostore (na primer 'dvboj', 'ljubezenski trikotnik', 'ljudomrznik', 'labyrinth', 'velemesto'), ki dobivajo svoj besedilni pomen in funkcijo iz razmerja z »že vidnim« ali »že branim«, se pravi s svojo uvrstitvijo v določeno primerljivo kategorijo iz spominskega kataloga shem in scenarijev, bodisi izkustvenih, vsakdanjih bodisi medbesedilnih. Katalogi motivov so petrifikat kulturnozgodovinskega razvoja literature in drugih diskurzov. Podobna je narava tem, le da tematske oznake ne merijo neposredno na šablonizirane elemente, ki tvorijo predmete predstavljanja in sestavljajo zgodbo, fiktivni svet, pač pa se nanašajo na pomenska polja ter osmislitve motivov, na njihove pomensko-vrednostne osvetlitve. Tema je v primerjavi z motivom v resnici videti abstraktnjša, saj nas besedilni svet, pa tudi načini in strukture njegove ubeseditve pri sintetiziranju zanima z vidika problemov, pojmov, pomenskih opozicij oziroma idej, o katerih se v zgodovini naše civilizacije vedno znova piše, razpravlja, ker so pač kulturno relevantni ('narava – kultura', *eros – thanatos*, 'minevanje', *vanitas*, 'umetnost – resničnost', 'dobro – zlo', 'revščina', 'ideal – stvarnost', 'mladost', 'tujstvo', 'hrepenenje' ipd.).

Motiv in tema potemtakem predstavljeni svet in semantiko literarnega dela priključita na kulturni spomin, na rekurentne sheme reprezentacije. Na tem ozadju se bralcu pokaže, kako novo literarno delo – vsem nepredvidljivostim in idiosinkrazijam navkljub – variira in preoblikuje že znano, spominsko shranjeno gradivo. Motivi in teme, ki jih razpoznavamo s podzavestnimi, spontanimi ali metodičnimi medbesedilnimi primerjavami branega besedila s področjem »že povedanega«, s šablonami, vtisnjenimi v naš individualni in kulturni spomin, so vedno diskurzivno posredovani, predhodno interpretirani. Zato v duševne svetove piscev in bralcev stopajo prek specifičnih pomenskih, vrednostnih osvetlitev ali kategorialnih razrezov; nanje se pisanje/branje tudi zavestno ali nezavedno odziva.¹⁰ Motiv krstitve, ki se je v številnih slovenskih pesmih, pripovedih ali dramah pojavljal od prve polovice 19. stoletja do ironične newageovske povesti

⁹ Tovrstni vzorci in področja, shranjeni tako v posameznikovem kakor tudi v kolektivnem (kulturnem) spominu, so v sodobnih znanostih o tekstih sicer poimenovani kot »sheme«, »okviri«, »scenariji«, »topike« ipd., vendar lahko z njimi preinterpretiramo tudi preizkušene literarnovedne termine, kakršni so motiv, tema ali snov.

¹⁰ Celó izraz »snov« ne izvira samo iz latinske podlage (*materia*), ampak tudi iz besed, ki v romanskih in germanskih jezikih označujejo blago (*stoffo*, *estoffe*, *Stoff* idr.) – ta etimologija, sicer manj znana, opozarja, da je snov nekaj, kar je bilo pred pisateljsko uporabo že izdelano, proizvedeno, stkanó.

Mojce Kumerdej (*Krst nad Triglavom*, 2001), tako za slovenske pisatelje in pisateljice nikdar ni bil nevtralna, groba snov, temveč je bilo po zaslugi Prešernovega ključnega teksta kulture, *Krsta pri Savici*, obremenjen z vrednostno kontradiktornostjo, ambivalenco, na katero so se odzivala dela, ki so se vpisovala v medbesedilni niz, pripet na Prešernovo interpretacijo in formulacijo motiva (prim. Juvan 1990).

c) Žanri

Tudi literarne zvrsti so spominske sheme, ki kognitivno organizirajo pisanje in sprejemanje besedil ter kot nezavedne šablone sooblikujejo pogled na svet več zaporednih rodov. Bart Keunen (2000b) je v tej luči natančno in prodorno povezal dvoje še danes aktualnih koncepcij, ki sta nastali domala sočasno, čeprav brez dokazanega dejanskega stika – teorijo spominskih shem psihologa Frederica Bartletta iz leta 1932 (ta je vplivala na današnjo kognitivno psihologijo, tekstno lingvistiko, semiotiko in znanost o umetni inteligenci) in Bahtinov pojem kronotopa, razložen v obsežni študiji *Oblike časa in kronotopa v romanu* iz let 1937/38 (1982: 217–370). Bahtin in njegov krog sta žanre dojemala v bistvu kognitivno-pragmatično, kot medije za eksistencialno in družbeno dojetje, osmišljanje in vrednotenje resničnosti. Medvedev je v polemični knjigi o formalni metodi¹¹ menil, da so teme besedil jeziku transcendentne, saj jih ne določa semantika stavkov, temveč žanrske forme: vsak žanr naj bi razpolagal samo s sebi lastnimi sredstvi zrenja in dojetja resničnosti (Medvedev 1976: 198–199). Sleher ni žanr je zanj kompleksen sistem načinov in sredstev za razumevanje, obvladovanje in predstavno dovršitev stvarnosti. Tako tudi posameznikova zavest vsebuje vrsto notranjih žanrov – mnogi so v notranji govor zašli iz književnosti –, s pomočjo katerih človek vidi in pojmuje resničnost; tudi umetnik se mora naučiti gledati na svet skozi oči žanra (nav. d.: 200–201; prim. Keunen 2000b: 6). Razlike med žanri, njihov razvoj in družbeno-kulturne funkcije, predvsem pa mesto v zgodovinski konkretnosti je Bahtin vezal na razne načine dojetja in predstavljanja sveta – za vsak romaneskni žanr naj bi bil namreč značilen določen kronotop,¹² tj. »medsebojn[a] zvez[a] časovnih in prostorskih odnosov, umetniško usvojenih v literaturi« (prim. Bahtin 1982: 219). Bahtinovo izhodišče je jasno: »Literarni kronotop je pravzaprav *zvrstnega* pomena. Lahko odkrito rečemo, da so zvrst in njene podvrste odvisne prav od kronotopa.« (Nav. m., poudarek Bahtinov.)

Kronotop razume Bahtin kot prostorsko razporeditev, opomenjenje, vrednostno perspektivizacijo in sintaktično-narativno ureditev dogajanja v predstavljenem modelu sveta; prav ta struktura po njegovem določa naravo žanra. Pustolovske romane preizkušnje sta denimo odlikovala »pustolovski čas« in »kronotop poti«: gre za aditivno nizanje naključij in preizkušenj za glavnega junaka, ki poteka v socialno-zgodovinsko slabo opredeljenih okoliščinah. V ta kompleksnejši fiktivni model sveta se uvrščajo še ožji, elementarni motivni kronotopi (Bahtin 1982: 230–231; Keunen 2000b: 14), prav

¹¹ Njen dejanski avtor ali vsaj soavtor je bil zelo verjetno Mihail Bahtin.

¹² Pojem (v pomenu 'prostorčas') je Bahtin prevzel iz tedanje matematike, ki se je utemeljevala na Einsteinovi relativnostni teoriji.

tako vezani na določene prostore: »motiv srečanja«, »motiv ločitve«, »motiv prepoznanja« itn. Bahtinovo prvo, tj. genološko razumevanje kronotopa uskladi Keunen z besediloslovno koncepcijo žanrskih superstruktur, ki urejajo *način* ubeseditve in so odvisne predvsem od tekstne vednosti, se pravi od zapomnjenih strukturnih invariant med primerjanimi teksti. Drugo, motivno vrsto kronotopa pa Keunen izenači s semiotično-kognitivno teorijo sheme dogodka oziroma scenarija dogajanja; scenariji se po razlagi Eca in Maingueneauja opirajo ne samo na medbesedilno znanje, temveč tudi na spominsko šabloniziranje izkustev o resničnosti (Keunen 2000b: 20–21).

V razvoju žanra, ko uspešne, priljubljene ali kanonizirane tekste posnemajo, predelejujejo in/ali parodirajo druga besedila ter predhodnikom podeljujejo vlogo žanrskih prototipov (prim. Juvan 2002a), se iz ponovitev znotraj variabilnega, v marsičem sicer neskladnega niza postopno utrdijo nekakšne šablone za prikazovanje fiktivnih svetov. Vanje so se kot usedline diskurza utrdili določeni tipi motivov, tematike, vrednostnih perspektiv, jezikovnih registrov in slogovno-kompozicijskih struktur. Takšne sheme so pravzaprav bahtinovski »žanrski spomin«, ki zaporednim rodovom bralcev kroji obzorja pričakovanj ob srečevanju z novimi primerki žanra, avtorjem pa zariše polje ustvarjalnih možnosti, vključno s parodijo ali destrukcijo vzorca – pustolovski kronotop romana preizkušnje tako deluje od Heliodorjevih *Etiopskih zgodb* do Flemingovih romanov o Jamesu Bondu in parodij nanje (prim. Keunen 2000b: 5). Po Bahtinovi besedah literarne zvrsti odražajo najtrdovratnejše, tako rekoč večne tendence v razvoju književnosti; zanje je bistveno, da konzervirajo elemente arhaičnosti, a jih neprestano obnavljajo, posodablajo – literarna zvrst živi v sedanjosti, a se vedno spominja svoje preteklosti (Bahtin 1967: 167–168). Žanre je zato upravičeno obravnavati kot skladišča kulturnega spomina, ki se ohranjajo v toku zgodovinskega postajanja (prim. van Gorp – Musarra-Schroeder 2000): ravno prek njih namreč spominske sheme potujejo čez meje dobe, v kateri so nastali zvrstni prototipi, zato se lahko sloji starih izkušenj, pogledov, podob in simbolno-izjavnega odzivanja na svet prikrito ali razvidno naseljujejo v pisanje in branje vedno novih tekstov, pa tudi v okvire za doživljanje in osmišljanje resničnosti.

č) Citatnost

V primerjavi s pretežno skrito, latentno medbesedilnostjo topike, tem, motivov in žanrov je citatnost strategija pisanja, ki s svojimi bolj ali manj konvencionalnimi figurami in žanri (z aluzijo, citatom, stilizacijo, parodijo, nadaljevanjem, montažo itn.) zavestno računa na delovanje oziroma aktiviranje kulturnega spomina.¹³ Prav zaradi spominskih shem in podatkov, shranjenih v kulturnem izročilu, lahko bralka ali bralec na svojem kognitivnem potovanju skozi sekvence novega besedila doživi učinek »že videnege/branega« (*déjà vu/lu*). Ob navzoči verigi izjav obudi njihove odsotne, virtualne, spominsko (po)ustvarjene korelate. Če parafraziram metaforiko z začetka tega članka: bralec ali bralka v znakovni masi literarnega dela razbere odtis tujega diskurza, s katerim

¹³ O citatnosti tu ne bom podrobneje razpravljala; naj spomnim bralko/bralca na svoje spise o tej temi (Juvan 2000a: 11–59, 244–274; 2000b: 46–87).

je imel(a) izkušnjo kdaj prej, in tisto »že spoznano/doživeto« ponovno odkrije prav na način platonske spominsko-spoznavne *anamnesis*.

Pisec citatnega dela predpostavlja, da bo bralec sledi tujih prvin in vzorcev ne samo spominsko prepoznal, ampak da jih bo – ob predpostavki, da ti niso navadna literarna tatvina ali nezavedni posnetki, temveč zavestna ustvarjalna gesta – zmožen tudi vgraditi v interpretacijo besedilnega smisla. Modelni bralec torej iz citirane predloge, njenega prvotnega zgodovinskega konteksta in poznejšega položaja v mreži globalnega teksta kulture priključuje tiste enote in sheme kulturnega spomina, ki strukturo citatnega dela dopolnijo ali dovršijo ter artikulirajo njen smisel. Citatnost je potemtakem sredstvo za oblikovanje pomenskega, vrednostnega, stilnega in žanrskega profila literarnega dela na ozadjih literarno-kulturne tradicije in sodobnega mnoštva sociolektov.

Subjekt besedila s citatnim povzemanjem in preoblikovanjem okruškov ali vzorcev iz drugih tekstov uprizarja svojo umestitev v tradicijo in družbeno sodobnost; oba konteksta s svojo citatno, palimpsestno izjavo izzove k interakciji. Citatne figure in žanri znotraj semiosfere oblikujejo identiteto besedila, obenem pa s svojimi transformacijami in osvetlitvami predlog reinterpreterajo literarno tradicijo, prek nje pa včasih obračunavajo s celotnimi kulturnimi modeli in njihovo družbeno-ideološko reprodukcijo. Takšne so denimo moderne profane variacije na mitske, biblične ali kanonizirane literarne oblike, kot so *Peterburg* Belega, Joyceov *Ulikses*, *Mojster in Margareta* Bulgakova, Smoletova *Antigona* in *Krst pri Savici* ter »pesnitev« *Moskva – Petuški* Venedikta Jerofejeva. Citatnost vedno znova prenavlja že uporabljeno gradivo. V tem je eden od dokazov za avtopoetičnost literarnega sistema: literatura ne vznikne neposredno iz avtorjeve eksistencialne vrženosti v svet, ampak se razvija tudi iz svoje lastne pretekle izkušnje, s svojo lastno snovjo.

Ker pa se z medbesedilnostjo literarni diskurz ne ozira samo v svoje lastno izročilo, ampak se vključuje še v sodobni obtok kulturnih pomenov in v izmenjavo predstav z drugimi diskurzi (religijo, znanostjo, filozofijo, politiko itn.), so literarna dela na poseben način tudi dokument nekdanjih družbenih mentalitet in kolektivnih občutenj. Prešernov sedmi venčni sonet (»Obdajale so utrjene jih skale«) tako ni zgolj sublimno, čas in okolje presegaajoče delo, ob katerem lahko samo estetsko-duhovno uživamo, ampak vsaj toliko tudi spominski odtis žive zgodovinske geste, ki je prek romantičnega koncepta avtorja obudila orfični mit in ga v isti sapi – z govorno silo teleološkega verza, ki izraža željo, da bi pesnik-Orfej »spet zedinil rod Slovenš'ne cele« – cepila na politični diskurz, ki je leta 1848 dozorel v programu (v kulturi) zedinjene Slovenije. Medbesedilnost je torej infrastruktura zgodovinskosti in družbenosti literarnega dela.

LITERATURA

- ARISTOTELES, 2001: *De memoria et reminiscencia*. Prev. J. I. Beare. [*The Works of Aristotle Translated into English under the Editorship of W. D. Ross*, vol. 3, Oxford: Clarendon Press, 1931.] University of Virginia – Electronic Text Center, cop. 2001, <http://etext.lib.virginia.edu/modeng/modengA.browse.html> [10. maj 2005].
- Avrelij AVGUŠTIN, 1984: *Izpovedi*. Prev. A. Sovre, prir. K. Gantar. Celje: Mohorjeva družba.
- Aleida ASSMANN – Dietrich HARTH, ur., 1991: *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt na Majni: Fischer Taschenbuch Verlag.



- Aleida ASSMANN, 1991: Zur Metaphorik der Erinnerung. V: A. Assmann – Dietrich Harth, ur., *Mnemosyne*. 13–35.
- Jan ASSMANN, 1991: Die Katastrophe des Vergessens. Das Deuteronomium als Paradigma kultureller Mnemotechnik. V: A. Assmann – Dietrich Harth, ur., *Mnemosyne*. 337–355.
- 1992: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck. (2000.)
- Mihail BAHTIN, 1967: *Problemi poetike Dostojevskog*. Prev. M. Nikolić. Beograd: Nolit. (Biblioteka Sazvežđa 17.)
- 1982: *Teorija romana*. Prev. D. Bajt, izbor in spremna beseda A. Skaza. Ljubljana: Cankarjeva založba. 217–370.
- Claude BREMOND, 1988: En lisant une fable. V: *Variations sur la thème = Communications* 47. Pariz: Seuil. 41–62.
- Claude BREMOND, Joshua LANDY, Thomas PAVEL, ur., 1995: *Thematics: New Approaches*. SUNY.
- Menachem BRINKER, 1995: Theme and Interpretation. V: C. Bremond, J. Landy, T. Pavel, ur., *Thematics: New Approaches*. 33–44.
- Peter BURKE, 1991: Geschichte als soziales Gedächtnis. V: A. Assmann – Dietrich Harth, ur., *Mnemosyne*. 289–304.
- Paul CORNEA, 2000: Canon et bataille canonique. V: R. Vervliet – A. Estor, ur., *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*. 107–120.
- Inge CROSMAN WIMMERS, 1988: Thématique et poétique de la lecture romanesque. V: *Variations sur la thème = Communications* 47. Pariz: Seuil. 63–77.
- Ernst Robert CURTIUS, 2002: *Evropska literatura in latinski srednji vek*. Prev. T. Virk. Ljubljana: LUD Literatura. (Zbirka Labirinti.)
- Marijan DOVIĆ, 2004: *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: ZRC (Studia litteraria).
- Hendrik van GORP – Ulla MUSARRA-SCHROEDER, 2000: Introduction: Literary Genres and Cultural Memory. V: H. van Gorp, U. Musarra-Schroeder, ur., *Genres as Repositories of Cultural Memory*. Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi. I–IX. (Studies in Comparative Literature 29.)
- Igor GRDINA, 2004a: Srednjeveški svet in spomeniki njegovega duha. V: M. Glavan, ur., *Rojstni list slovenske kulture: razstavní katalog*. Ljubljana: NUK. 13–18.
- 2004b: Paleografska in historična problematika. Diplomatični in kritični prepis. Oris raziskav. V: F. Bernik idr., ur., *Brižinski spomeniki = Monumenta Frisingensia: znanstveno-kritična izdaja*. Ljubljana: ZRC. 7–10, 28–66, 145–161.
- Maurice HALBWACHS, 2001: *Kolektivni spomin*. Prev. D. Rotar. Spremna beseda T. Kramberger. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Anselm HAVERKAMP – Renate LACHMANN, ur. 1991: *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift: Studien zur Mnemotechnik*. Frankfurt na Majni: Suhrkamp.
- Miran HLADNIK, 1988: Prežihov Boj na požiralniku in metodološka vprašanja analize pripovedne proze. *Slavistična revija* 36/4. 339–348.
- J. D. JOHANSEN, 2002: *Literary Discourse: A Semiotic-Pragmatic Approach to Literature*, University of Toronto press.
- Marko JUVAN, 1990: *Imaginarij Krsta v slovenski literaturi: medbesedilnost recepcije*. Ljubljana: Literatura. (Novi pristopi.)
- 1994: Slovenski Parnasi in Eliziji: literarni kanon in njegove uprizoritve. V: M. Juvan, T. Sajovic, ur., *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. (Obdobja 14). 277–315.
- 1997: O literaturi kot kulturnem spominu: ob 15. kongresu Mednarodne zveze za primerjalno književnost (ICLA/AILC) v Leidnu. *Primerjalna književnost* 20/2. 67–82.



- 2000a: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon 45.)
- 2000b: *Vezi besedila*. Ljubljana: LUD Literatura. (Novi pristopi.)
- 2002a: Žanrska identiteta in medbesedilnost. *Primerjalna književnost* 25/1. 9–26.
- 2002b: Nekaj idej o historičnosti in medbesedilnosti literarnega dela. V: A. Derganc, ur., *Historizem v raziskovanju slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. (Obdobja 18). 587–598.
- Renate LACHMANN, 1990: Mnemotechnik und Simulakrum. V: *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt na Majni: Suhrkamp. 13–50.
- Bart KEUNEN, 2000a: Cultural Thematics and Cultural Memory: Towards a Socio-Cultural Approach to Literary Themes. V: R. Vervliet – A. Estor, ur., *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*. 19–30.
- 2000b: Bakhtin, Genre Formation, and the Cognitive Turn: Chronotopes as Memory Schemata. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal* 2/2 <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb00-2/keunen00.html> [1. avgust 2005]
- Jurij M. LOTMANN, 1990: *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Prev. A. Shukman, spremna beseda U. Eco. Bloomington – Indianapolis: Indiana university press.
- Jurij M. LOTMAN – Boris A. USPENSKI, 1978: On the Semiotic Mechanism of Culture (1971). *New Literary History* 9. 211–231.
- Pavel MEDVEDEV [M. Bahtin], 1976: *Formalni metod u nauci o književnosti*. Prev. Đ. Vuković. Beograd: Nolit. (Biblioteka Sazvežđa 53).
- Suzanne NALBANTIAN, 2003: *Memory in Literature: From Rousseau to Neuroscience*. Houndmills – New York: Palgrave MacMillan.
- Nicolas PETHES – Jens RUCHATZ, ur., 2001: *Gedächtnis und Erinnerung: Ein interdisziplinäres Lexikon*.
- PLATON, 2004: *Zbrana dela*. Prev. in spremna beseda Gorazd Kocijančič. Celje: Mohorjeva družba.
- Paul RICOEUR, 2004: *Memory, History, Forgetting*. Prev. K. Blamey – D. Pellauer. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Shlomith RIMMON-KENAN, 1995: What Is Theme and How Do We Get at It? V: C. Bremond, J. Landy, T. Pavel, ur., *Thematics: New Approaches*. 9–19.
- Marie-Laure RYAN, 1988: A la recherche du thème narratif. V: *Variations sur la thème = Communications* 47. Pariz: Seuil. 23–37.
- Tiphaine SAMOYAUULT, 2001: *L'intertextualité: Mémoire de la littérature*. Pariz: Nathan.
- Siegfried J. SCHMIDT, 1991: Gedächtnis – Erzählen – Identität. V: A. Assmann – D. Harth, ur., *Mnemosyne*. 379–397.
- Cesare SEGRE, 1995: From Motif to Function and Back Again. V: C. Bremond, J. Landy, T. Pavel, ur., *Thematics: New Approaches*. 21–32.
- Martin SEXL, 2000: Literature as a Medium by which Human Experience can be Transmitted. V: R. Vervliet – A. Estor, ur., *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*. 83–92.
- Jola ŠKULI, 2000: Literature as a Repository of Historical Consciousness: Reinterpreted Tales of Mnemosyne. V: R. Vervliet – A. Estor, ur., *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*. 411–419.
- Jean-YVES in Marc TADIÉ, 1999: *Le sens de la mémoire*. Pariz: Gallimard.
- Ivan VERČ, 2003: Subjekt izjave kot predmet raziskovanja zgodovine književnosti. V: D. Dolinar, M. Juvan, ur., *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ljubljana: ZRC. 213–226.
- Raymond VERVLIET – Annemarie ESTOR, ur., 2000: *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*. Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi.
- Karen de WET, 2000: Dialogues as Generated by Pivotal Figures in Literary Systems: A Systemic Approach to the Study of Literature. V: R. Vervliet – A. Estor, ur., *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*. 7–18.



Theodor WOLPERS, 1995: Recognizing and Classifying Literary Motifs. V: F. Trommler, ur., *Thematics Reconsidered*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi. 33–67.

SUMMARY

The meanings and structures of individual memory have a social framework. Thousands of years before Halbwachs, Plato's and Aristotle's definitions of memory, as well as the traditional metaphors of the impression, book, or treasury, point out the presence of the collective in the individual, i.e., the collective inhabits the individual's memory through images and signs representing what has become absent. Signs are the instantiation of the Other in the construction of identity, as the ego for the perception of his sameness through time must produce representations his past experiences, feelings, events, expertise, and ideas.

The article presents various types and functions of individual memory, indicates its correlation with perceptions, knowledge, and learning. By analyzing the metaphors of memory it also deals with methodical memorizing from the rhetorical *ars memoriae*. In this practice the content and structures of individual memory were institutionally (through schooling) regulated with cultural memory. The author first briefly presents Halbwachs's concept of collective memory, and then, referring to the works of Jan Assmann, Yuri Lotman, and Renate Lachmann, he explains the conception of cultural memory. This is the area within collective memory, the content of which is considered permanently important. It circulates through more strictly codified, fixed, and specialized semiotic practices (rituals, texts, monuments), with which mostly elites, selected individuals, and professionals (from shamans to modern-day historians) deal.

One of the main media of cultural memory is literature. In this context, its function is to mimetically exemplify historical otherness and, at the same time, to shape cultural identities of social groups. The final part of the article lists the arguments for this claim. Literary texts are traces of past experiences and mentalities, they are built like palimpsests of semiotic layers of various times and durations. Literary canon through social mechanisms – from criticism and history to school system – ensures permanence of representative ideas and images and incorporates them into ever new textual repertoires and reference frameworks as paradigmatic patterns or prototypes. Topics and mnemonic techniques are the vehicles of the continuity in argumentation, style, and imagination in image-creation. Themes are the nexuses that tie the texts – in the creation and reading process – to the established memory schemes acquired from life, art, and other discourse. Genres preserve and restore old images of the world, and with citationality literature recalls its tradition, reshapes it, and enters socio-historical context.