

Lirika z vidika univerzalnosti pripovedi

Darja Pavlič

Oddelek za slovenske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, Koroška 160, SI-2000 Maribor
darja.pavlic@um.si

Članek se ukvarja s problemom pripovedi kot univerzalnega semiotičnega postopka, ki je po nekaterih novejših teorijah značilen tudi za liriko. Tezo razširi na področje moderne lirike in predlaga, naj interpretacije, pri katerih je pozornost usmerjena v narativizacijo pesmi, upoštevajo tudi značilnosti sloga.

Ključne besede: poezija / lirika / dogodek / pripoved / kognitivna naratologija / teorija shem / univerzalije / Bašō, Matsuo / Mallarmé, Stéphane

Lirika, dogodek in zgodba

Lirika je pogosto razumljena kot zbirni pojem za nepripovedno poezijo ali pesmi brez zgodbe. Tako je npr. Monika Fludernik za potrebe svojega članka, objavljenega v zborniku *Theory into Poetry* (2005), lirsko poezijo definirala kot »poezijo s personalnim govorcem, ki v osnovi ne pripoveduje zgodbe (kot to počnejo balade, epska poezija in pripovedne pesmi, npr. Scottova *Lady of the Lake*), verzne oblike pa ne uporablja niti za pragmatične ali didaktične namene komunikacije.« (Fludernik 99) Werner Wolf, ki se je s problemom definiranja lirike sistematično ukvarjal v istem zborniku, je z naslonitvijo na kognitivno znanost nakazal nekoliko bolj pretanjen pogled na razmerje med liriko in zgodbo. Na seznam devetih prototipskih¹ lastnosti lirike je namreč uvrstil »relativno nepomembnost ali celo pomanjkanje zunanjega delovanja in (suspenznega) pripovednega razvoja: tudi to lastnost se da, kljub nasprotnim primerom, zagovarjati kot prototipsko za liriko, še zlasti, če je postavljena nasproti pripovedni prozi in drami, ki obe tipično – in veliko bolj redno kot poezija – predstavljata zgodbe, čeprav v drugačnih oblikah prenosa.« (Wolf 39) Kot je razvidno iz navedka, Wolf ne govori o popolni odsotnosti zgodb, ampak o njihovi relativni nepomembnosti, pomanjkanju in neobičajnosti.

Na prisotnost narativnih elementov v najbolj subjektivni literarni vrsti je opozoril že Hegel, ko je v *Predavanjih o estetiki* opredeljeval njeno vsebino. Predmet lirike je notranji svet občutij, lahko pa tudi dogodek, ki je po svoji vsebini in zunanji pojavnosti epski (npr. v junaških pesmih, romancah, bala-

dah)² ali slučajen (kot v prigodnih pesmih). V obeh primerih je bistveno, da osnovni ton ostane lirski; to pomeni, da v ospredju ni objektivno opisovanje realnega dogodka, ampak subjektivno razmišljanje in njegovi občutki, njegovo razpoloženje.³ Pravi lirski pesnik, poudarja Hegel, ne izhaja nujno iz zunanjih okoliščin, ampak je sam zase zaprt svet, tako da lahko vsebino svojih pesmi išče v samem sebi in ostane pri notranjih stanjih, okoliščinah, dogajanju, strasteh lastnega srca in duha. Toda celo v tem primeru se lahko pojavi narativni element – Hegel kot primer navede motiv srečanja v anakreontiki. Pesnik lahko preseže omejitve na svoj notranji svet tudi tako, da sebe predstavi v drugem bitju, ki je tako subjektivno kot realno. »V tem primeru pesnik je in ni on sam; ne prikazuje sebe, ampak nekaj drugega in je tako rekoč igravec, ki igra neskončno mnogo vlog, se zadrži zdaj tukaj, potem tam, za trenutek zabeleži tukaj prizor, tam skupino, toda zmeraj v to vplete svojo umetniško notranjost, svoje občutke in doživlja.« (526) Primer takega prevzemanja vlog je anakreontika – v njej pesnik opisuje sebe kot nekakšnega junaka med rožami, lepimi dekleti in dečki, ob vinu in igri, veselju in uživanju itn.

Heglova razčlemba lirske poezije na različne oblike kaže, da jo je razumel kot kompleksen pojav. Njegova primerjava pesnika z igralcem je še posebej zanimiva, če jo beremo v luči kasnejših teorij o tem, da govorca v lirski poeziji ni mogoče neposredno izenačiti s pesnikovo osebo. Zdi se, da je Heglovo primerjavo mogoče dopolniti s trditvijo, da je tudi »jaz« v lirski poeziji zgolj vloga, ki jo odigra pesnik. S tem pa nismo daleč od sklepa, da je t. i. lirski jaz ali lirski subjekt bolj ali manj zavesten konstrukt avtorja, njegova maska ali persona.

Koncept govorca lirske pesmi kot persone so razvili pripadniki novega kritištva, ki so liriko definirali kot vrsto dramskega dialoga. Teoretiki v 20. stoletju lirike ne obravnavajo več toliko kot izraz pesnikovih čustev, »ampak bolj kot asociativno in domišljijско delo *na jeziku*, eksperimentiranje z jezikovnimi zvezami in formulacijami« (Culler, *Literary theory* 74), pri čemer je še vedno »glavni način ukvarjanja s poezijo v šolah in na univerzah, da se osredotočiš na kompleksnosti govorcevega stališča, na pesem kot dramatizacijo misli in občutkov govorca, ki ga rekonstruiraaš« (76). Rekonstruiranje govorca in njegovega govornega dejanja je bilo torej do nedavnega bralčevo glavno vodilo pri interpretaciji pesmi. Toda Culler se je dobro desetletje po objavi *Literarne teorije*, v razpravi iz leta 2008, že pritožil nad tem, da je trenutno skoraj obvezno pesmi prebirati v luči pripovedne teorije. »Kadar se preučuje poezijo,« je zapisal, »je pogosto asimilirana v model pripovedne fikcije.« (»Why Lyric?« 201) Njegov glavni pomislek glede tovrstnih pristopov je, da zanemarijo metrično obliko in rime. Vztraja, da je lirska poezija potujitev jezika (*foregrounding of language*)⁴ ter da je v svoji materialni razsežnosti nepozaben jezik (*memorable language*).

V prispevku »Narrative in Poetry«, objavljenem v *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, je Brian McHale razčlenil področje naratološkega raziskovanja poezije na štiri skupine pojavov: 1) kontinuirane pripovedne pesmi (epi, romance, balade, romani v verzih in pripovedne avtobiografije v verzih); 2) kvazipripovedni nizi (npr. Petrarkovi ali Shakespearovi nizi sonetov);⁵ c) implicitne pripovedne situacije v liričnih pesmih, pri čemer je definicijo lirske pesmi povzel po članku Wernerja Wolfa iz leta 1998: lirska pesem po navadi predstavi persono, ki »sporoča« pesem (lirski jaz), in/ali osebo, ki doživi s pesmijo priključeno izkušnjo, ter običajno nakazuje pripovedno situacijo za dejanje sporočanja ali/in doživljanja; d) pripovedno gradivo, vključeno v pesmi, ki so v osnovi lirične (miti in »mikropripovedi« v Pindarjevih odah). McHale se je ukvarjal s kontinuiranimi pripovednimi pesmimi v postmodernizmu, pri čemer je razvil koncept »šibke narativnosti« (McHale, »Weak Narrativity«),⁶ medtem ko lirične pesmi niso bile v središču njegovega raziskovanja.

Z narativnim vidikom lirike se posebej intenzivno ukvarjajo Peter Hühn in njegovi kolegi iz raziskovalne skupine na hamburški univerzi.⁷ Prepričani so, da naratologija lahko pomaga »konceptualno izboljšati in spodbuditi študij lirske poezije. [...] Legitimnost tega pristopa temelji na predpostavki, da je pripoved antropološko univerzalna semiotična dejavnost, neodvisna od kulture in obdobja, uporabljena z namenom, da strukturira izkušnjo in ustvari in posreduje pomen, ter je kot taka eden od osnovnih postopkov tudi v lirske poeziji.« (Hühn in Kiefer 1)⁸

Namen naratološkega pristopa ni zanikati razlike med tremi glavnimi literarnimi vrstami, zato je v definiciji lirske poezije, kot sta jo podala Hühn in Sommer, zajeta njena tradicionalna značilnost, tj. subjektivnost: »**Lirska poezija** v strogem pomenu [...] predstavlja niz primarno mentalnih ali psiholoških pripetljajev, zaznanih skozi zavest posameznih govorcev in izraženih z njihovega položaja.« (Hühn in Sommer 2) Naratološko proučevanje lirske poezije v primerjavi s tradicionalnimi pristopi poudarja, da je treba posebno pozornost nameniti časovni organizaciji dogajanja. Medtem ko so nekateri starejši raziskovalci na liriko aplicirali koncept zgodbe, sta Hühn in Schönert predpostavila, da zapleti (*plots*) oz. zgodbe (*stories*) »niso objektivno prisotni v (dejanski ali fikcijski) stvarnosti in ne obstajajo, dokler jih (človeški) akter (*agent*) ne konstruira na osnovi pripetljajev.« (Hühn in Kiefer 4) Po mnenju hamburških raziskovalcev je osrednji sestavni del pripovedne organizacije lirske pesmi prav dogodek. Dogodki v liriki so po navadi mentalni ali psihološki, lahko pa so tudi zunanji, družbeni. Dogodek je prelomna točka v lirske pesmi, odločilna ali zgolj s pomočjo namigov in sklepanja ugotovljena sprememba iz enega stanja (drže, pogleda, čustva itd.) v drugo. Glede na to, kam so umeščeni, je mogoče razlikovati tri osnovne tipe dogodkov:

a) dogodki v dogajanjih (*events in the happenings*) so pripetljaji v svetu zgodbe s protagonistom kot akterjem;

b) predstavitveni dogodki (*presentation events*) so umeščeni na raven diskurza z govorcem kot akterjem, kajti ta posreduje ‚zgodbo pripovedovalca‘.⁹ Poseben podtip predstavitvenih dogodkov so dogodki posredovanja – v tem primeru akter ni govorec, ampak abstraktni avtor,¹⁰ odločilna sprememba pa se pripeti s premikom v načinu posredovanja (npr. ko je govorceva tožba o njegovi umetniški neplodnosti posredovana v obliki popolne pesmi);

c) recepcijski dogodki (*reception events*) so postavljeni na raven recepcije, akter je v tem primeru (idealni) bralec.¹¹ Dogodek se zgodi v bralcu, gre npr. za to, da bralec pridobi nov vpogled ali nov ideološki položaj. (Hühn in Kiefer 7, 246–51; prim. Hühn in Sommer)

Medtem ko so po Heglovem mnenju predmet lirike zgolj v nekaterih primerih zunanji dogodki (bodisi epski ali naključni), za katere lahko rečemo, da sodijo na prvo raven predstavljene tipologije (tj. v svet zgodbe), in medtem ko je lirika pogosto definirana kot poezija brez dogodkov na tej ravni, so dogodki v prej predstavljeni tipologiji umeščeni še na dve dodatni ravni: raven predstavitve (diskurza) in raven branja. Ker akterji niso več samo literarne osebe, ampak tudi govorec, implicitni avtor, implicitni in realni bralec, gre za popolnoma drugačno razumevanje dogodka in njegove vloge v liriki. Ko bralec interpretira literarno delo, mora po prepričanju kognitivnih naratologov na podlagi dogodkov konstruirati zgodbo, to pa naj bi veljalo tudi za lirske pesmi, čeprav v njih prevladujejo mentalni ali psihični dogodki in čeprav so dogodki pogosto umeščeni na raven diskurza ali raven branja. Na tem mestu velja omeniti koncept narativizacije, ki ga je uvedla Monika Fludernik. Z njim označuje bralsko strategijo, ki besedilo naturalizira tako, da nanj aplicira sheme. Bralci »aktivno konstruirajo besedila v smislu njihovega usklajevanja z izkustvenimi (prevzetimi iz «resničnega življenja») kognitivnimi parametri. Kadar se bralci ukvarjajo z običajnimi realističnimi besedili, je proces narativizacije precej avtomatičen; kadar pa so soočeni s težkimi ali celo potencialno neberljivimi besedili, zavestno iščejo način, da bi jih obnovili kot pripovedi.« (Alber 387)

Teorija shem in prototipske pripovedi

Več raziskovalcev, med njimi Elena Semino, je opozorilo na uporabnost teorije shem za podrobno analizo poezije. Teorija shem, ki jo je v novejšem času razvijala predvsem kognitivna psihologija, za njenega začetnika pa velja psiholog Frederic Bartlett s knjigo *Remembering* (1932), pomaga

pojasniti bralčevo dojetje besedila kot proces aktiviranja in apliciranja predhodnega znanja.¹² Skupina hamburških naratologov je poleg splošne teorije shem v obravnavo lirike uvedla tudi podrobnejše razlikovanje med okviri (*frames*) in skripti (*scripts*).¹³ Okvire razumejo kot stereotipno znanje o prizoriščih, situacijah in temah; iz njih črpamo npr. védenje o tem, kaj lahko pričakujemo, da bomo videli v restavraciji: mize, jedilne liste, krožnike itd. Skripti so védenje o stereotipnih serijah dejanj in procesih, npr. o tem, kaj se bo po vsej verjetnosti zgodilo v restavraciji: naročili in jedli bomo hrano. Bralci s pomočjo okvirov in skriptov zapolnjujejo prazna mesta v besedilih. V okviru literarne vede je koncepta shematiziranih videzov in nedoločenih mest, ki jih mora zapolniti interpret, razvil Roman Ingarden v *Literarni umetnini* iz leta 1931. Teorija okvirov in skriptov nadgradi njegovo teorijo z bolj natančno analizo, kaj izvira iz bralčevega predhodnega znanja ali spomina.

Teorijo shem je pri raziskovanju literature uporabil tudi Patrick Colm Hogan, znan po tem, da je s knjigo *The Mind and Its Stories* (2003) v literarno vedo ponovno uvedel raziskovanje univerzalij. Prevezel je lingvistično definicijo pojma univerzalno; ta se torej nanaša na »katero koli lastnost ali razmerje, ki se pojavlja v (genetsko in področno nepovezanih) jezikih z večjo frekvenco, kot bi bilo mogoče napovedati zgolj na podlagi naključja« (Hogan, *The mind* 19). Absolutne univerzalije se pojavljajo s stoodstotno predvidljivostjo, medtem ko je predvidljivost v primeru statističnih univerzalij manj kot stoodstotna. Hogan je posebej poudaril, da se absolutne univerzalije sicer pojavljajo v vseh tradicijah, vendar to ne pomeni, da se morajo pojaviti v vseh literarnih delih. »Njihova prisotnost v posameznih delih mora biti samo večja od naključja.«¹⁴ (19) Prepričan je, da je ena od absolutnih univerzalij posebno razmerje prototipskih lirskih pesmi do prototipskih pripovedi:¹⁵ »Prototipske lirske pesmi so tiho (*tacitly*) umeščene v odločilne trenutke (*junctional moments*)¹⁶ junaških ali romantičnih tragikomedij in nakazujejo čustvene prototipe za ta dva žanra.« (153) Romantično in junaško tragikomedijo je kot prototipski in absolutno univerzalni pripovedi prepoznal s pomočjo primerjalne raziskave književnih del z vsega sveta in iz različnih obdobj. Tezo o dveh prototipskih pripovedih je razširil, potem ko je analiziral epske pesmi z otoka Hokaido, saj je prepoznal še tretji žanr, tj. tragikomično pripoved o žrtvovanju. Po njegovi grobi oceni »dve tretjini do tri četrtine vseh lirskih pesmi implicira enega od treh prototipskih žanrov.« (154) Pripovedi, v katere so položene lirske pesmi, so, kot poudarja, »seveda implicitne in nujno do neke mere nejasne.« (153) Kako poteka rekonstruiranje pripovedi, je razvidno iz njegove interpretacije verjetno najbolj znanega haikuja, kar jih je napisal Matsuo Bašō:¹⁷

Ribnik, star in pust –
vanj skoči žaba: zdrami
vibast zvok vodé ... (Ogen 60)

Hogan opozarja, da so implikacije te pesmi nerazumljive, če jo bremo izven njenega literarnega konteksta, torej brez ozadja tem in podob, ki so sicer značilne za žanr. Japonci so žabe tradicionalno povezovali z gorskimi rožami in potoki, njihove glasove so dojemali kot lepe. Tipična pesem o žabi je obravnavala, kot je zapisal Haruo Shirane, »žalobni glas žabca, ki poje sredi brzic ali kliče svojo ljubljeno.« (cit. iz Hogan, *The mind* 168) Kontekst Bašōve pesmi je torej pregnanstvo od ljubljene osebe, to pa pomeni, da je pesem, ki na videz predstavlja preprosto izkušnjo iz narave, »skrbno vložena v romantično zgodbo.« (168) Hogan upošteva tudi podobe, uporabljene v pesmi, in ugotavlja, da je v primerjavi s tradicionalnimi pesmimi, v katerih je dopuščena možnost ponovne združitve dveh zaljubljenec, Bašōva pesimistična: voda ni tekoča, ribnik je star in brez rož, žabec ne poje svoji ljubi in morda je tudi sam star – vse to pa nakazuje, da je ločitev postala brezupna.

Za slovenski prevod Marta Ognja se zdi, da je poudarek prenesel na žabino dejanje, saj je dodan glagol zdrami; dvopičje še podkrepi vzročno povezavo med skokom in spremembo, ki jo je ta povzročil. Dogodek je prikazan tako, da lahko bralec (ki ne pozna literarnega konteksta tradicionalnih japonskih pesmi o žabah) rekonstruira zgodbo o tem, kako je žaba razgibala vodo oz. v statični ribnik vnesla življenje. To pa pomeni, da je (Ognovo) pesem namesto na ozadju ljubezenske pripovedi mogoče razumeti tako, da jo vključimo v prototip junaške pripovedi. Žaba je v tem primeru metafora za junaka, ki opravlja velika dejanja, aktivirati pa bi bilo mogoče tudi skript o princu, ki začaran v žabo čaka na odrešilni poljub, s čimer bi bila pesem spet položena v prototip romantične pripovedi.

Moderna lirika in narativizacija

V zadnjem delu razprave me bo zanimalo, ali je teorijo shem (oz. skriptov in okvirov) in Hoganovo narativno hipotezo o vključenosti lirike v prototipske pripovedi mogoče uporabiti pri interpretaciji moderne lirike. V ta žanr štejem simbolistične in modernistične pesmi, za katere so značilni: neosebnost oz. ukinjanje avtorskega lirskega subjekta, nemimetičnost, prosti verz, moderno podobje, tehnika kolaža oz. fragmentarnost itd. Med navedenimi prototipskimi lastnostmi moderne lirike je za razpravo o univerzalnosti pripovedi – poleg problematike lirskega subjekta – najbolj zanimiva tehnika kolaža. Soroden koncept, razložen kot rušenje časovne

organizacije dogajanja v poeziji (in romanu), je razvil Joseph Frank z izrazom spacializacija; definiral ga je kot »razbitje inherentne konsekvitivnosti jezika, tako da frustrira bralčevo normalno pričakovanje sekvence in ga prisili, da zaznava elemente pesmi, sopostavljene v prostoru, ne pa sledeče si v časovnem zaporedju.« (cit. iz Škulj 65) **Teorija o univerzalnosti pripovedi** predpostavlja nasprotno, bralec naj bi bil torej sposoben konstruirati zgodbo tudi v primeru, ko pesemski elementi niso razporejeni po principu časovnega zaporedja.

Trditev, da je mogoče narativizirati tudi moderno liriko, bom skušala preveriti s konkretnim primerom. Zanimalo me bo, kako uporabni so okviri in skripti ter prototipske pripovedi, kadar skušamo razumeti Mallarméjevo poezijo? Mojster je bil prepričan, da je pravi pesniški postopek sugeriranje, ne imenovanje. Posledica uporabe tega postopka so številne vrzeli ali nedoločena mesta, ki naj bi jih zapolnil aktivni bralec. Vsak poskus narativizacije dogodkov (bodisi na ravni dogajanja, diskurza ali branja) zato zahteva precej iznajdljivosti in menim, da se tovrstnih poskusov interpretacije – zlasti na ravni dogajanja, manj verjetno na ravni diskurza in skoraj nikoli na ravni recepcije – lotevajo tudi bralci, ki ničesar ne vejo o dognanjih kognitivne znanosti. To domnevo je mogoče potrditi s primerom domiselne razlage Mallarméjevega soneta »Surgi de la crupe et du bond«,¹⁸ ki jo je napisal pesnikov sodobnik, kritik, prevajalec in zagovornik simbolizma Téodor de Wyzeva:

Na mizi je vaza, drobna vaza, v kateri so nekoč davno žarele vrtnice. Pesnik jo opazi: opazuje nežno zaobljeno obliko, krhki stekleni kelih, ki se zdi, da odskakuje, nato pa zagleda še njegov vrat, ki pa se kmalu prelomi. Pesnik žalosten pomisli, da ga nobena vrtnica ne more potolažiti v njegovem bridkem bedenju. To je poetično izhodišče; nato pride čustvo. Zakaj ne more pesnik najti v samem sebi rože, ki si jo želi? Ali je niti z najvišjo voljo ne more evocirati? Ah, brez dvoma je že po svojem rojstvu obsojen, da tega ne bo nikoli zmogel, saj je podvržen dedni nezmožnosti. Njegovi starši so mu zagotovo pozabili zapustiti svojo moč evociranja, pozabili so piti iz oplajajočega izvira izmišljije; in ta izvir se je, neuporabljen, skalil. Na žalost vroče grlo vaze ostaja golo: umira, brez koristi, vdovec slehernega napoja razen svoje turobne praznosti, in ne pristaja na to, da bi se na jalovo pesnikovo željo skozenj izvilo njegovo najvišje posvečenje – dišeči razcvet vrtnic. (cit. iz Mallarmé 265)

Ni težko ugotoviti, katere okvire je uporabil de Wyzeva: 1) miza, vaza, vrtnica; 2) kelih, izvir domišljije, napoj; 3) pesnik, njegovi predhodniki. Največ pozornosti je posvetil zadnjemu okviru – na ravni dogajanja je namreč v vlogi akterjev prepoznal prav pesnika in njegove metaforične starše, tj. pesniške predhodnike. Odnos med starši in sinom obravnavajo številni skripti, ki bi jih bilo mogoče aktivirati med interpretacijo. Téodor

de Wyzeva je – nedvomno pod vplivom pesemskih motivov, ki jih je lahko povezal z dogajanjem v svojem času, tj. s postopnim uveljavljanjem moderne poezije in še posebej prostega verza – na pesem apliciral skript o sinovem razočaranju nad dediščino; to temo pa zlahka povežemo s prototipom tragične junaške pripovedi. Pesem seveda ne predstavlja junakove zgodbe v celoti, ampak je umeščena v trenutek, ki je čustveno zaznamovan. S stališča prej predstavljenih konceptov kognitivne naratologije je de Wyzeva lahko ponudil razlago Mallarméjevega soneta, ker ga je narativiziral, to pa tako, da se je oprl na skript, ki se mu je zdel najverjetnejši zaradi okvirov, prepoznavnih iz same pesmi; aktivirani skript je del prototipske junaške pripovedi, vanjo pa je implicitno umeščena tudi pesem.

Odprto ostaja vprašanje, kako ovrednotiti tako interpretacijo. Zaradi njegovega zagovarjanja poetike sugestij se zdi verjetno, da bi jo Mallarmé odobral. Po drugi strani ni mogoče spregledati, da razlaganje pesmi s pomočjo narativizacije zgledi vsa težka mesta (ne samo v moderni liriki, ampak v liriki na sploh) in ponudi bolj ali manj prepričljivo parafrazo, vendar ostane popolnoma zanemarjena raven artikulacije oz. stila (ritem, rime, figure in tropi). Sklenem lahko z ugotovitvijo, da je teorija shem uporabna za interpretiranje lirske pesmi, tudi modernih; njeno vrednost vidim predvsem v tem, da bralec z njeno pomočjo ozavešča, na kakšnem (literarnem, kulturnem, zgodovinskem itd.) ozadju poteka njegova interpretacija, vendar bi jo bilo treba kombinirati z analizo različnih pesniških postopkov, ne samo pripovedi kot univerzalne semiotične dejavnosti.

OPOMBE

¹ Wolf je prototipe definiral kot »mentalne konstrukte, oblikovane v odgovor na pluralnost izkušenj, ki jih občutimo kot podobne.« (38) Posamezne lirske pesmi nimajo nujno vseh prototipskih lastnosti lirike kot prototipa.

² Naštete literarne zvrsti ne sodijo v liriko, kot jo je definirala Monika Fludernik.

³ Podobno je vlogo dogodkov v liriki razumel Janko Kos: »[Subjekt lirike] govori zmeraj o sebi. [...] Kadar opisuje stvarne predmete ali dogodke, mu ti nujno postajajo prisposode za doživljaje lastnega ‚jaza‘.« (Kos 104)

⁴ V slovenski literaturi se pojem *foregrounding* prevaja kot »odmik od relativne norme« (prim. članek Tomaža Oniča v tej številki *Primerjalne književnosti*) in kot »ospredje« (prim. slovenski prevod Cullerjeve *Literarne teorije*), toda ker je bil stilistični koncept na angleškem govornem področju razvit kot prevod češkega pojma aktualizacija, njegove korenine pa segajo k teoriji potujitve Šklovskega (prim. članek Williija van Peera v tej številki *Primerjalne književnosti*), se zdi ustrezno opozoriti na to ozadje z izbiro prevedkov aktualizacija ali potujitev. Šibka stran pojma aktualizacija je, da je Jan Mukařovský z njim izvorno označeval samo kršenje jezikovne norme, medtem ko *foregrounding* obsega tudi paralelizme oz. ponovitve (tu gre za navezavo na poetično funkcijo jezika, kot jo je definiral Roman Jakobson). Podobno je pomanjkljivost izraza potujitev, če ga uporabimo kot prevod za *foregrounding*, njegova drugačna vsebina v primerjavi s tem, kako ga je definiral Viktor Šklovski.

⁵ V to skupino spadajo mdr. nekateri slovenski lirski cikli, katerih opazna sestavina je »kavzalno-logično zaporedje med sestavinami besedilnega sveta posameznih pesmi in medpesemski kontinuum v vsaj do neke mere objektiviziranem prostoru in času.« (Žerjal Pavlin, *Lirski* 44)

⁶ Koncept šibke narativnosti je razložil opisno: nekateri postmodernistični pesniki, med njimi John Ashbery, evocirajo pripovedno koherenco in obenem rušijo zaupanje vanjo z nepomembnostjo, nedoločnostjo in namerno nekompetentnim pripovedovanjem. (McHale, »Narrative«)

⁷ Za kratek zgodovinski pregled čežžanrskega apliciranja naratologije na liriko glej Hühn in Sommer.

⁸ Knjigo Petra Hühna in Jensa Kieferja, je v kritiki, objavljeni v reviji *Primerjalna književnost*, izčrpno predstavila Vita Žerjal Pavlin. Kot je zapisala, se knjiga »vpisuje v krog tretje, poststrukturalistične, postklasične faze naratologije oz. teorij pripovedi od 90. let 20. stoletja dalje, saj se je v tem času raziskovanje pripovedi razširilo tudi na liriko in dramatiko ter celo na druge medijske uresničitve, družboslovne in naravoslovne stroke.« (Žerjal Pavlin, »Naratološki« 282)

⁹ Predstavitveni dogodki so značilni za pesmi, v katerih govorec pripoveduje o sebi – »tičejo se pripovedovalčeve drže ali obnašanja v performativno predstavljenem pripovednem dejanju.« (Hühn in Kiefer 246)

¹⁰ V slovenski literarni vedi je ustaljen izraz implicitni avtor.

¹¹ Namesto izraza idealni bralec lahko uporabimo pri nas bolj razširjeni izraz implicitni bralec.

¹² Bartlett je ugotovil, da »zaznavanje, razumevanje in spomin oblikujejo pričakovanja, ki jih ljudje gojijo na osnovi svojega predhodnega znanja. S pojmom ‚schema‘ je označil osnovno enoto v organizaciji predhodnega znanja.« (Semino 3)

¹³ Pojmi shema, okvir in skript se uporabljajo v različnih kontekstih, zato nimajo splošno sprejetega pomena. Izraz shema je pogosto uporabljen kot nadpomenka za okvire, scenarije, skripte in načrte, lahko pa je tudi sopomenka za okvir. O okvirih je prvi govoril Marvin Minsky v zvezi z raziskovanjem umetne inteligence (»A Framework for Representing Knowledge«, 1974), medtem ko sta pojem skripti uvedla Roger Schank in Robert Abelson (*Plans, Goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*, 1977). Pojma okviru in skriptu sta na Slovenskem v rabi zlasti v psihologiji in jezikoslovju; na področju literarne teorije velja opozoriti na članek Marka Juvana, v katerem je žanre opredelil kot rezultat medbesedilnega navezovanja na žanrsko prototipska (tudi modelna ali reprezentativna) besedila. (Juvan 20–22) V kognitivni naratologiji je teorija shem v zadnjih letih »še vedno razumljena kot pomembna, toda vse bolj narašča zanimanje za to, kako mora bralec dopolniti splošno vedenje z vedenjem, ki ga pridobi iz samega besedila.« (Hühn, *Handbook* 416)

¹⁴ Hogan domneva, da se bo nekaterim bralecem zdelo čudno, da se absolutne univerzalije ne pojavljajo v vseh literarnih delih. Da gre za povsem običajno rabo, pokaže z naslednjim primerom: homoseksualnost je absolutna univerzalija, saj se pojavlja v vseh kulturah. Toda to ne pomeni, da je večina ljudi v vseh kulturah homoseksualcev ali lezbijk. (Hogan, *The Mind* 20) Koncept absolutnih univerzalij, kot ga uporablja Hogan, je torej ahistoričen, ni pa univerzalen v tem smislu, da bi lastnosti, označene kot univerzalije, imela vsa literarna dela. Z naslonitvijo na kognitivno znanost so absolutne univerzalije izenačene s prototipi in prototipskimi lastnostmi (za razlago teh dveh pojmov glej opombi 1 in 15) – gre torej za mentalni konstrukt in ne za esencialne lastnosti pojavov.

¹⁵ Hogan je prototip opisal kot enega od treh vrst kompleksov leksikalnih značilnosti (umestil jih je med (abstraktne) sheme in (konkretne) eksemple). Prototipi so v osnovi sheme, v katerih so izražene vse privzete značilnosti (npr. moški ima dve roki in nogi),

dodane pa so še povprečne lastnosti (ne vseh moških, ampak moških, ki so pomembni za naše izkušnje; npr. na Norveškem prototipski moški nima samo dveh rok in nog, ampak je tudi svetlolas, medtem ko je v Afriki temnopoltn). (Hogan, *Cognitive* 45–46; prim. *The mind* 57–58) Prototipske pripovedi (npr. pripovedi o dveh ljubimcih) so »bolj standardne« od ostalih pripovedi; njihova glavna značilnost je, da »pritegnejo naša čustva ali jih vsaj nagovarjajo.« (87) Hogan je predpostavil, da tudi izrazi za čustva temeljijo na prototipih (in ne na shemah, ker so te preveč abstraktne). Prototip za žalost je opisal takole: »Kar občutiš, kadar umre nekdo, ki ga ljubiš, in izraziš z jokom.« (*The mind* 83)

¹⁶ Kot primer odločilnega trenutka je Hogan navedel napad volkov na človeka – ko doživimo kaj takega ali o tem beremo, se čustveno odzovemo. Odločilna točka v nizu dogodkov (ang. *junction*) je koncept, povzet iz sanskrske pripovedne teorije, kjer govorijo o »premoru« ali »premisleku« v narativni strukturi. Gre za protagonistovo oceno verjetnosti, ali bo lahko dosegel svoj cilj. Hogan je *junction* definiral kot »vsako implicitno ali eksplicitno oceno akterjevega položaja v zamišljenem poteku dejanj in dogodkov«, pri čemer je posebej poudaril, da ne gre za objektivne lastnosti kazalne sekvence, ampak za akterjevo (tu je s tem izrazom mišljen zgolj protagonist), avtorjevo ali bralčevo spoznanje. (*The mind* 77, 91) Če njegove ugotovitve primerjamo z obema tipologijama dogodkov v liriki, kot so ju predstavili hamburški naratologi, lahko opazimo stične točke – Hogan govori o notranjih (psihičnih ali mentalnih) dogodkih na ravni dogajanja, diskurza in recepcije.

¹⁷ Hogan navaja pesem v izvorniku: »furu ike ya / kawazu tobikomu / mizu no ooto in v angleškem prevodu: »An ancient pond. / A frog plunges in. / The sound from the water.« (cit. iz Hogan 167–168)

¹⁸ Pesem se v prevodu Marka Crnkoviča glasi takole:

Iz skoka in obline gnan
mu stekla bežnega, ki sije,
ne da bedenje grenko vzklije,
se vrat prelomi nespoznan.

Verjamem, da par ust zama,
ljubimec njen in mati, pije
iz vedno iste izmišljije,
jaz, silf, in z mano strop teman!

Vrč čisti brez napoja bolni,
ki nujno ga le vdovstvo polni,
umira, vendar ne želi,

mrtvaški bolj, poljub navni!
dahnuti to, kar govori
o vrtnici zdaj v temi skrivni. (Mallarmé 58)

LITERATURA

- Alber, Jan. »Narrativisation.« *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ur. David Herman, Manfred Jahn in Marie-Laure Ryan. London: Routledge, 2010.
- Culler, Jonathan. *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1997. [= *Literarna teorija. Zelo kratke uvod*. Prev. Marko Cerkenik. Ljubljana: Krtina, 2008.]
- – –. »Why Lyric?« *PMLA* 123.1 (2008): 201–206.
- Fludernik, Monika. »Allegory, Metaphor, Scene and Expression. The Example of English

- Medieval and Early Modern Lyric Poetry.« *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*. Ur. Eva Müller-Zettelmann in Margarete Rubik. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005. 99–124.
- Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- Hogan, Patrick Colm. *Cognitive Science, Literature, and the Arts: A Guide for Humanists*. New York: Routledge, 2003.
- – –. *The Mind and Its Stories. Narrative Universals and Human Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009 (2003).
- Hühn, Peter in Jeans Kiefer. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin. New York: Walter de Gruyter, 2005. (Narratologia; 7).
- Hühn, Peter in Roy Sommer. »Narration in Poetry and Drama.« *The living handbook of narratology*. Ur. Peter Hühn idr. Hamburg: Hamburg University. Splet 20. 4. 2014. <<http://www.lhn.uni-hamburg.de>>
- Hühn, Peter idr., ur. *Handbook of Narratology*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.
- Juvan, Marko. »Žanrska identiteta in medbesedilnost.« *Primerjalna književnost* 25.1 (2002): 9–26.
- Kos, Janko. *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS, 1983.
- Mallarmé, Stéphane. *Knjiga: izbrano delo*. Ur. in prev. Marko Crnkovič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1990.
- McHale, Brian. »Narrative in Poetry.« *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ur. David Herman idr. London: Routledge, 2010.
- – –. »Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry.« *Narrative* 9.2 (2001): 161–167.
- Ogen, Mart, prev. *Mala antologija japonske lirike*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975.
- Semino, Elena. »Schema Theory and the Analysis of Text Worlds in Poetry.« Splet 23. 8. 2014. <http://www.academia.edu/553154/Schema_theory_and_the_analysis_of_text_worlds_in_poetry>
- Škulj, Jola. »Spacialna forma in dialoškost: vprašanje konceptualizacije modernističnega romana.« *Primerjalna književnost* 12.1 (1989).
- Žerjal Pavlin, Vita. *Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja*. Ljubljana: Založba ZRC, 2008. (Studia litteraria)
- – –. »Naratološki pogled na lirsko pesništvo.« *Primerjalna književnost* 33.3 (2010): 282–289.
- Wolf, Werner. »The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation.« *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*. Ur. Eva Müller-Zettelmann in Margarete Rubik. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005.

Lyric Poetry from the Perspective of Universality of Narration

Keywords: lyric poetry / event / narration / cognitive narratology / theory of schemes / universals / Bašō, Matsuo / Mallarmé, Stéphane

Lyric poetry is often understood as a collective concept for non-narrative poetry or poetry without a story, although Hegel already drew attention to the presence of narrative elements in the most subjective literary genre. In his *Lectures on Aesthetics*, Hegel defined the subject of lyric poetry as the internal world of sentiments, but it could also be an event that, through its content and external characteristics, is epic (e.g., in heroic poems, romances, and ballads) or occasional (as in poems for special events). In both cases, it is essential that the basic tone remains lyric; this means that no objective description of an actual event is foregrounded, but the subject's reflection and his feelings or mood.

In the twentieth century, theorists no longer treated lyric poetry so much as an expression of the poet's feelings but as a dramatization of the speaker's spoken thoughts and feelings, and as the literary genre that most strongly expressed linguistic creation. As part of transgeneric narratology, a new approach developed that applied concepts used for analyzing narrative texts to lyric poetry. This article deals with the thesis that narration is a universal semiotic practice that is also characteristic of lyric poetry.

Whereas Hegel believed that external events were the subject of lyric poetry in only a few cases (whether epic or occasional), which can be said to belong to the "level of happenings" (i.e., the world of the story), and whereas lyric poetry is often defined as poetry without events at this level, in the typology of the Hamburg researchers (Peter Hühn et al.) events are placed at two additional levels: the level of presentation (discourse) and the level of reading. The reader constructs a story from the events at these three levels, and this process can be explained through the concept of narrativization (Monika Fludernik). The author of this article draws attention to the usefulness of the theory of schemas, frames, and scripts for studying lyric poetry, presents Patrick Colm Hogan's narrative hypothesis, according to which lyric poems are placed in prototypical narratives, and extends the thesis on the universality of narration to modern lyric poetry. The conclusion suggests that interpretations in which attention is directed to narrativization of poems should also take into account characteristics of style.

November 2014