

Naratološki vidiki lirskocikličnega oblikovanja: ob primeru cikla Josipa Murna »Fin de siècle«

Vita Žerjal Pavlin

Srednja šola za oblikovanje in fotografijo Ljubljana, Gosposka 18, 1000 Ljubljana, Slovenija
<https://orcid.org/0000-0002-1501-9877>
vita.zerjal-pavlin@guest.arnes.si

V tradiciji raziskav lirskih ciklov je ves čas prisotna tudi zavest o naraciji kot eni od njihovih kompozicijskih značilnosti. Reinhard Ibler je v svoji tipologiji lirskih ciklov za sintagmatske opredelil tiste, pri katerih je mogoče oblikovati zgodbo, nasprotno pa je za paradigmatične značilna ekvivalenca med pesmimi. V prispevku preverjam možnost prenosa in uporabe metodologije, ki so jo raziskovalci hamburške univerze pod vodstvom Petra Hühna in Jörga Schönerta oblikovali za naratološko razčlenbo lirskih pesmi, na nivo sintagmatskega cikla. Problematiko osvetljujem ob primeru tropesemskega cikla »Fin de siècle« Josipa Murna. Upoštevam tako dimenzijo zaporednosti, razčlenjeno s kognitivnimi koncepti sheme, scenarija in okvirja, kot posredovanosti z načini posredovanja (glasovi in fokalizacija) ter posredovalnimi entitetami (empiričnim in abstraktnim avtorjem ali subjektom kompozicije, govorcem ali pripovedovalcem ter protagonistami). Ne narativiziram le zgodbe posameznih pesmi, temveč tudi zgodbo cikla. Glede na Hühnovo klasifikacijo petih strukturnih tipov kombinacij shem prepoznam v vsaki od treh pesmi in v Murnovem ciklu kot celoti kombinacijo dveh tipov: zaporedne spremembe in kontrastne alternative. Tako se v ciklu izhodiščni, za dekadenco značilni okvir razpetosti med idealizirano spiritualno ljubeznijo in demonizirano senzualnostjo nadomesti z okvirjem neerotične, metafizične spiritualnosti, značilnim za simbolizem.

Ključne besede: naratologija / Hühn, Peter / Schönert, Jörg / slovenska poezija / lirski pesem / Murn, Josip / pripovedna struktura

Lirski cikel in pripoved

Navajanje pripovedi kot značilnosti lirskega cikla pravzaprav ni novo: pojavilo se je že ob Schleglovi oznaki Petrarcovih sonetov kot liričnega romana (Žerjal Pavlin, *Lirski* 17). Ob teh in Shakespearovih sonetih je leta 1932 Joachim Müller v delu *Das zyklische Princip in der Lyrik*

za značilnost kompozicije lirskih ciklov poleg variacije opredelil tudi epsko-linearno sukcesijo. Slednjo so v svojih opisih ciklične kompozicije konec 20. in v začetku 21. stoletja prepoznavali tudi Claus-Michael Ort, David A. Sloan, Ronald Vroon, Rolf Fieguth in Reinhard Ibler.¹

Zavest o narativnih značilnostih lirskih ciklov pa vsaj deloma obstaja tudi znotraj sodobne naratologije. Ta je namreč v svoji postklaslični fazi od 90. let 20. stoletja dalje, izhajajoč iz razumevanja naracije kot antropološko univerzalnega semiotičnega postopka, ki je »temeljni način organiziranja človeške izkušnje in poseben način razmišljanja« (Zupan Sosič 38), razširila področje svojega raziskovanja, med drugim tudi na lirski besedila.² V prispevku *Narrative in Poetry*, objavljenem v *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005), je Brian McHale med štirimi področji naratološkega raziskovanja poezije kot drugo³ navedel tudi »kvazipripovedne nize«, za katere je kot primera navedel prav Petrarcove in Shakespearovne sonetne cikle. Za naratološki izziv je ob tem izpostavil narativizacijo⁴ in zapolnjevanje praznih mest. Tovrstno naratološko nalogo si je med drugim zadala Darja Pavlič v članku »Narativnost in dekadenca v Cankarjevih Dunajskih večerih« iz leta 2018 in istega leta sem Cankarjeve lirski cikle tudi sama, deloma z naratološkega vidika, obravnavala v prispevku *Pripovedne značilnosti Cankarjevega lirskega pesništva v obeh izdajah Erotike*.⁵

Naratološka obravnava lirskega cikla

Pri razumevanju in interpretaciji lirskega cikla izhajam predvsem iz opredelitev Reinharda Iblerja in njegovega semiotično-besediloslovnega modela, kot ga je izoblikoval v delu *Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik* leta 1988.⁶ V skladu s tem je cikel besedilo besedil oziroma besedilo višjega reda (nadbessedilo). Zato vsak element pesmi, ki pripada

¹ Njihove poglede na ciklično kompozicijo sem predstavila v monografiji *Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja* (Žerjal Pavlin, *Lirski*).

² Prim. Koron 17.

³ V prvo področje pričakovano uvršča kontinuirane pripovedne pesmi, v tretje »implicitne pripovedne situacije v lirskih pesmih«, v četrto pa »pripovedno gradivo, vključeno v pesmi, ki so v osnovi lirski« (McHale 356–357; prim. Pavlič, *Lirika* 229).

⁴ Ko bralec interpretira literarno delo, mora po prepričanju kognitivnih naratologov na podlagi dogodkov konstruirati zgodbo, kar pomeni, da delo narativizira. Koncept narativizacije je uvedla Monika Flaudernik (Pavlič, *Lirika* 230).

⁵ Predstavljen je bil na 29. Primorskih slovenističnih dnevih 14. 12. 2018 na Opčinah pri Trstu.

⁶ Prim. Žerjal Pavlin, *Lirski* 11–20.

ciklični strukturi, lahko beremo imanentno in hkrati medbesedilno oziroma kontekst cikla aktualizira tiste pomene posameznih pesmi, ki so relevantni za ciklično celoto. Ciklizacija je namreč postopek relativizacije in modificiranja strukturno-semantičnega pomena besedilne meje: kar je meja posamezne pesmi, je znotraj cikla šibkejša notranja meja. S tem teme posameznih pesmi postanejo delne teme cikla.

Glede na to sem prilagodila tudi uporabo metodologije naratološke razčlembе lirskih pesmi, ki so jo oblikovali in na primerih iz zgodovine angleškega ter nemškega lirskega pesništva že uporabili raziskovalci hamburške univerze pod vodstvom Petra Hühna in Jörga Schönerta.⁷ Ta metodologija upošteva dve dimenziji narativnosti, in sicer zaporednost (*sequentiality*), tj. časovno zaporedje posamičnih pripetljajev (*incident*), in posredovanost (*mediacy*), tj. izbor, predstavitev in interpretacija tega zaporedja iz določene perspektive, kar vključuje t. i. načine posredovanja (glasove ter fokalizacijo) ter posredovalne entitete (empirični avtor, abstraktni⁸ avtor ali subjekt kompozicije, govorec ali pripovedovalec ter protagonist ali literarni lik).

Prenos te naratološke metodologije z nivoja posamezne lirске pesmi na nivo lirskega cikla pomeni dvoje: prvič, da se s pripovedjo ne konstituira le zgodba posameznih pesmi, temveč tudi celotnega cikla, in drugič, da se na ravni ciklične zgodbe redefinira vloga tematskih sekvenc posameznih pesmi. Določeno dopolnitev zahteva tudi narativna dimenzija posredovanosti, saj se v lirskem ciklu vzpostavljajo tudi odnosi med protagonisti posameznih pesmi, in sicer identitete ali diskrepance.⁹

Peter Hühn (258) je ugotovil le dva nujna pogoja, ki ju morajo lirске pesmi izpolnjevati, da je uporaba naratologije pri njihovi analizi smiselna, in oba se tičeta enega ali drugega nivoja zaporednosti, torej dogajanja (*happenings*) in predstavljanja (*presentation*). Prvič, pesmi morajo vsebovati časovno urejen niz prvin, da je mogoče konstruirati neko vrsto dejanja (*action*), in drugič, vsebovati morajo neprekinjeno prisotnost neke vrste (individualne) entitete.

Po tipologiji Reinharda Iblerja, ki je cikle razdelil glede na to, kateri kompozicijski vidik je v njih poudarjen, so ti bodisi paradigmatški z

⁷ Rezultat tega projekta sta deli *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century* (2005) Petra Hühna in Jensa Kieferja ter *Lyrik und Narratologie: Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert* (2007) Petra Hühna in Jörga Schönerta.

⁸ V literarni vedi imenovan tudi implicitni avtor.

⁹ Zato Ibler navaja tri osnovne teoretične tipe teh odnosov: 1. cikle s stabilnim lirskim subjektom, 2. cikle z dinamičnim lirskim subjektom in 3. cikle z nehomogenim lirskim subjektom. Prim. Žerjal Pavlin, *Lirski* 24.

ekvivalenco oziroma variantnostjo med pesmimi ali sintagmatski; pri teh je mogoče oblikovati zgodbo (Žerjal Pavlin, *Lirski* 19). Na ravni ciklične celote torej izpolnjujejo oba zgoraj navedena pogoja za naratološko analizo le sintagmatski cikli. Paradigmatske namreč definira prav neizpolnjevanje prvega in pogosto še drugega pogoja. Med sintagmatske cikle sodi tudi tropesemski Murnov cikel *Fin de siècle*, ki bo obravnavan v nadaljevanju.

Iblerjev strukturalno-semiotični model obravnave lirskih ciklov in Hühn-Schönertovo metodologijo naratološke analize lirskih pesmi povezujeta razumevanje cikla v prvem oziroma pripovedi v drugem primeru kot komunikacijskega dejanja ter navezava na besediloslje oz. kognitivno jezikoslovje. Navedena naratološka metodologija uporablja koncepte shem, scenarija in okvirja za analizo zaporednosti.¹⁰

Razčlemba posredovanosti

Za Hühn-Schönertovo naratološko obravnavo lirskih pesmi je empirični avtor kot ena od posredovalnih entitet znotraj nivoja posredovanosti pomemben le toliko, da se zagotovi historična verjetnost ugotovljenim okvirjem in scenarijem ter pomenu besed (Hühn 8).

Za pesništvo Josipa Murna ciklično oblikovanje ni značilno. Vendar je Murn dvakrat kot cikel treh pesmi obravnaval ljubezensko temo, in sicer v ciklu *Noči*, objavljenem leta 1898 v almanahu *Na razstanku*, in v ciklu *Fin de siècle*, ki je nastal v času Murnovega bivanja na Dunaju in ga je objavil v *Ljubljanskem zvonu* leta 1899. Oba imata avtobiografsko referenco v Murnovi ljubezni do bogate ljubljanske meščanke Alme Souvanove, ki je zavrnila njegovo ljubezen. Nobenega od teh dveh ciklov Murn ni vključil v rokopis pesniške zbirke, ki jo je pripravljaj, vendar ju je Ivan Prijatelj, urednik posthumne izdaje zbirke *Pesmi in romance* iz leta 1903, objavil v Dostavku.

Z empiričnim avtorjem oziroma s krajevno-časovnimi okoliščinami nastanka cikla je povezan naslov *Fin de siècle*. Ta kot prepoznavni kulturno-umetniški francoski citat sicer določa tudi kontekstualni in tematski okvir¹¹ celotnega cikla (in je s tem del razčlembe zaporedno-

¹⁰ Na to, da je več raziskovalcev opozorilo na uporabnost teorije shem za podrobno analizo pesmi, opozarja in nekatere tudi navaja Darja Pavlič (*Lirika* 230).

¹¹ Za Iblerja je naslov, ki povezuje več pesmi, nujen za pragmatično določitev lirskega cikla in je zveza med pragmatično in semantično ravnino, saj je eden od signalov koherence cikla. Če formulira temo, je konkretno opozorilo na semantične aspekte dela. Ibler v svojem modelu obravnave lirskih ciklov upošteva kriterije besedilnosti po

sti). Napoveduje moderno, poudarjeno subjektivno občutenje, kot ga je opredelila sodobna francoska in druga evropska literatura ob koncu 19. stoletja, ki je bila v času nastanka pesmi slovenskim bralcem še malo znana. Naslov je zato v času nastanka cikla opozarjal na razgledanost avtorja po sodobni evropski umetnosti¹² in na značilno moderno težnjo po izstopu iz domačijskega tipa slovenske književnosti. Vsaj nekateri prvi bralci pa so vedeli, da je bilo *Fin de siècle* tudi ime dunajske kavarne »z godbo in ženskimi gosti« (Jensterle-Doležal 51), v kateri so leta 1896 in 1897 svoje večerne sestanke zaključevali člani slovenskega Literarnega kluba, med katerimi sicer ni bilo Murna, saj je ta na Dunaj prišel študirat šele 1898. S to referenco lahko naslov napoveduje tudi dekadenco motiviko »demonične erotike« in pesimističnega pogleda na stvarnost, ki »se je povezoval z občutki praznine in dolgčasa, posameznikovega razočaranja in brezupa, z idejami, ki jih najdemo v filozofiji Arthurja Schopenhauera in Sorena Kierkegaarda« (Jensterle-Doležal 23).

Formalne poteze kitično-metričnega vzorca cikla ne podpirajo modernosti v nakazani semantiki naslova, saj so vse tri pesmi zapisane v tradicionalni obliki, in sicer v štirivrstičnicah z jamsko stopico in prestopno rimo. Verze prvih dveh pesmi tvorijo izmenično enajsterci in deseterci,¹³ v tretji pesmi pa se izmenjujeta trinajsterec in deseterec. Čeprav ima prva pesem tri, ostali dve pa po štiri kitice,¹⁴ je informacija, ki jo dajeta vidna in zvočna podoba posameznih pesmi cikla, vseeno dovolj enovita, da nima kohezivne vrednosti le za posamezno pesem, ampak tudi za ciklično celoto. Tradicionalna forma cikla po drugi strani nakazuje težnjo po (zunanji) stabilizaciji modernega, notranje nestabilnega subjekta oz. protagonista.¹⁵

Z naratološkega vidika se formalne poteze pesmi, med katerimi je kitično-metrična le ena,¹⁶ tičejo nivoja posredovanja, in sicer pretežno

Heinrichu F. Plettju: obseg, razmejitev in koherenco, vsakega od njih pa obravnava še z vidika treh semiotičnih vlog: pragmatične, sintaktične in semantične (prim. Žerjal Pavlin, *Lirski* 20–29).

¹² Pirjevec (*Ivan Cankar* 84–85) omenja hrvaško-slovenski reviji *Nova nada* (izhajala od 1897), pri kateri je sodeloval tudi Murn, in *Mladost* (od 1898), ki sta prinašala prevode sodobnih evropski avtorjev in članke o dekadenci in simbolistični literaturi. Prebiral je tudi drugo sodobno literaturo. Pomemben vpliv je imela Verlainova zbirka *Choix de Poésies* iz leta 1896, ki jo je Cankar prinesel z Dunaja in sta jo brala tako Murn kot Kette (Jensterle-Doležal 199).

¹³ Izjema je v prvi pesmi zadnji verz druge kitice z le osmimi zlogi.

¹⁴ Prav to je najpogostejša in značilna oblika Murnovih pesmi (Mahnič 232).

¹⁵ To vlogo še opazneje opravlja sonetna oblika v Kettejevih sonetnih cikličnih pesnitvah (prim. Žerjal Pavlin, *Lirski* 159).

¹⁶ Sem sodijo še različne druge ponovitve, tropi, skladenjske značilnosti in raba

abstraktnega (implicitnega) avtorja,¹⁷ ki ga v primeru cikla lahko opredelimo tudi kot subjekt cikla.¹⁸ Hühn (255) je opozoril, da je možnost funkcionalizacije formalnih prvin v pripovedni strukturi pesmi tipična karakteristika lirske poezije, saj formalne značilnosti na različne načine dopolnjujejo pripovedni razvoj. Tudi v tem opozorilu in iz tega izvirajoči interpretativni praksi lahko vidimo odgovor na kritike uporabe naratoloških kategorij za lirsko pesništvo, predvsem koncepta narativizacije, in sicer da tako interpretiranje »zgladi 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)« (Pavlič, *Lirika* 234).¹⁹

Nivo posredovanja v Hühn-Schönertovi naratološki metodologiji določata še dve posredovalni entiteti: prva je pripovedovalec, ki ga Hühn (255) imenuje tudi govorec, a bi lahko zanj uporabili termin subjekt izjavljanja, ki ga predlaga Varja Baržalorsky Antić (196), druga pa protagonist oziroma literarni lik. Baržalorsky Antić ga v primeru, ko ima glas, kot je tudi v Murnovem ciklu, imenuje subjekt izjave. V primeru Murnovega cikla je položaj pripovedovalca homodiegetičen in avtodiegetičen, saj se protagonist in pripovedovalec oziroma govorec v vsaki pesmi stakneta kot ena, ista individualna entiteta, in rezultat te samoreferenčnosti je uporaba prvoosebni zaimkov v celotnem ciklu. Glede na okoliščine izjavljanja in vsebino pesemskih izjav lahko protagonista posameznih pesmi prepoznamo kot identitetno istega v celotnem ciklu. Kljub navidezni spojitvi govorca in protagonista pesmi mora po Hühnovem mnenju (236) ostati med njima teoretična razlika kot razlika med jaz-subjekt in jaz-objekt, saj združitev dveh položajev v eno osebo zakriva dejstvo, da je to še vedno predstavitev oziroma je le navidezno neposredna samopredstavitev, kar je v liriki sicer pogosto in še posebej izrazito v romantičnem in deloma tudi novoromantičnem pesništvu.

Prav v teh dveh literarnih obdobjih je za izvir čustva pogosto rabljena metonimija »srce«, znana sicer že iz ljudskega pesništva. V obravna-

zaimkov (Hühn 255).

¹⁷ Druga možnost je, da se formalne poteze pripiše pripovedovalcu, kadar ta eksplisitno ali implicitno tematizira sebe kot tvorca besedila, npr. v vlogi pesnika kot pri Shakespearu (Hühn 255).

¹⁸ Tako ga imenuje Ibler (Žerjal Pavlin, *Lirski* 23).

¹⁹ Tudi Alojzija Zupan Sosič (292) navaja narativizacijo kot zgolj prvo stopnjo interpretacije, ki jo je treba nadgraditi. Ugotavlja, da se tako interpretiranje poezije uporablja predvsem, »če je ta dogodkovna ali si bralec želi povsem nedogodkovno pesem boljše zapomniti«.

vanem ciklu je nešablonsko, inovativno uporabljena v drugi pesmi (v metaforični zvezi: »kak prepad srca globok je«) in tretji pesmi cikla (s sodobno vsebino »tesnobe«: »Srce je žalostno in bolno od tesnobe«), v obeh brez dodanega prvoosebnega svojilnega zaimka »moje«, čeprav pesemski kontekst predvideva tovrstno razumevanje. Hkrati pa tak zapis omogoča zaznati določeno distancirano tematizacijo čustva kot ključne opredelitve protagonista, s tem pa tudi distanco med govorečim in doživljajočim jazom (Hühn 256).²⁰ Podobno distanco vnaša metonimija »duša«, značilna za novoromantično poezijo, ki je v tem ciklu ena od kohezivnih vezi, saj povezuje vse tri pesmi in poudarja izrazit subjektivizem poezije tega obdobja. V prvi pesmi je s tem poimenovana posebna identitetna vrednost poduhovljene ljubezni (»Umreti vsem... ljubiti v duši tebe!«), v drugi protagonistova metafizična naravnost in idealizacija (»v svetost mi duša verovala je«), v tretji pa njegova težnja po metafizični rešitvi (»duha objeti duša hrepeni«).

Protagonist se v prvih dveh pesmih obrača na naslovnico, ki jo že v prvem verzu prve pesmi imenuje »ljubica«, s čimer je določen tematski okvir ljubezni. V bralčevi predstavi ženski lik zaživi le skozi fokalizacijo moškega in njegovo ambivalentno reprezentacijo ter vrednotenje: kot objekt nedosegljive želje, kot ponosna, nedostopna, kipu podobno hladna, a kljub temu pobožanstvena lepotica (»božanstvo v formah, gestah tvojih«, »bitje mrzlih harmonij«) in s tem idealizirana podoba.²¹ Na začetku druge pesmi dobi ženska lirski persona, ki sicer ni govorka, vlogo »smrtnega angela«, saj protagonist razume idealizacijo ljubezni kot razlog za doživeto dezidealizacijo, »pogubo«: »Da sem te ljubil, bilo mi v pogubo, / postala si mi smrtni angel moj [...]«.

Ker protagonist v prvi pesmi ne ve, kje se naslovljenka nahaja, v drugi pa eksplicitno pove, da si pravega dialoga z njo niti ne želi (v zaključnem vzkliku pravi: »ne čuj!«), saj neprijetnih spoznanj in občutij naslovljenki noče priznati, je jasno, da je nagovor le retorično sredstvo za notranji dialog,²² kar je v liriki bolj pravilo kot izjema.

²⁰ Na možnost prenosa naratološke dvojice govoreči in doživljajoči jaz v analizo lirike opozarja tudi Eva Müller-Zettelmann (140).

²¹ Medbesedilno se ta tip ženske navezuje na Kettejev cikel Na molu San Carlo in njegove sonetne pesnitve. Na podobnost tematike duhovne in telesne ljubezni v navedenih Kettejevih delih in tem Murnovem ciklu opozarja tudi Kos (153).

²² Različne plasti diskurza so v obravnavanem ciklu oblikovane tako, da vsaka pesem zase, pa tudi cikel kot celota daje vtis monološkosti. Vendar Balžalorsky Antić (246), ki upošteva naratološki koncept posredovanosti, opozarja, da je določitev monološkosti kot ključne lastnosti lirike, če razumemo pesem kot diskurz, kljub maksimalni subjektivizaciji lirski govorice preozka.

Nagovorno je oblikovan tudi del zadnje pesmi, v kateri je naslovnik množinski in neimenovan, vendar lahko v njem prepoznamo nemooralno družbeno večino, kar je značilno za romantično shemo konflikta med posameznikom in družbo.

V pesmih govorec posreduje dogajanje kot čustveni in miselni proces, za katerega imajo bralci občutek, da so njegove priče. V prvi pesmi poteka ta kot simultana naracija izključno v glagolskem sedanjiku, kar je v lirskem pesništvu precej pogosto. Druga pesem prinaša najprej retrospektivno pripoved o izgubi protagonistovih preteklih vrednot in se zaključi z njegovim sedanjim položajem. Tudi tretja pesem povezuje in utemeljuje sedanje stanje s preteklim.

Razčlemba zaporednosti

Ker obravnavani cikel sestavljajo tri samostojne pesmi, je za vsako mogoče ugotoviti sestavine njene pripovedne organizacije in recepcijsko rekonstruirati zgodbo. Po Hühn-Schönertovi naratološki metodologiji razčlemba zaporednosti vključuje tako dogajanje (*happenings*), tj. časovno zaporedje statičnih elementov in dinamičnih pripetljajev (*incident*), kot predstavitev (*presentation*), način, na katerega je dogajanje pomensko povezano (Hühn 4). Lirsko posredovana zgodba zato ni objektivna danost, temveč posledica narativizacije oz. bralčeve rekonstrukcije kognitivnih shem, tako okvirjev kot scenarijev (Hühn 6).²³ Hkrati naslov cikla kot osnovni okvir cikličnega besedila s svojo napovedno koherenco poleg narativizacije posameznih pesmi spodbuja tudi sočasno narativizacijo ciklične zgodbe.

V skladu s specifiko naracije v lirski poeziji, kot jo ugotavlja Hühn (6, 237), je v vseh treh pesmih podatkov o okoliščinah izjavljanja malo, saj je prostor dogajanja zavest. Pripoved s strnjeno in situacijsko abstrahirano (brez zunanjih dejstev, na primer imen in opisov kraja ter okoliščin) predstavitevijo dogajanja zato razkriva predvsem psihološke in miselne procese.

V prvi pesmi sta dve eksplicitni časovni določitvi. Dvakrat se pojavi deiktični prislov »zdaj«, ki kaže časovno-prostorsko zlitost dogajanja in izrekanja, čemur ustreza tudi glagolski sedanjik. Drugi je leksem »noč«, ki je v verzju »samo noči izdih je to nezvan« poosebljen in simbolizira podzavestno duševno vsebino govorca. Krajevne okoliščine so opredeljene le posredno kot oddaljenost med govorcem in ljubljeno žensko. »Noč« je

²³ Prim. Pavlič (*Lirika* 230–234).

tudi dogajalni čas druge pesmi in je v zvezi s kazalnim zaimkom »to« ter časovnim prislovom »nocoj« (»to noč, nocoj«) povezana s trenutkom govorjenja. Tretja pesem je povsem brez eksplicitnih časovno-prostorskih opredelitev. Vseeno se semantika noči pojavlja v besednih zvezah »mračna zloba« in »mu sonce ne blešči«, s katerima je metaforizirana življenjska negativiteta. Uporaba istega dogajalnega časa v vseh treh pesmih učinkuje tudi kot medpesemsko kohezivno sredstvo in opredeljuje istovrstne okoliščine (identitetno istega) protagonista v celotnem ciklu.

Kot osnovni del pesemske pripovedne organizacije Hühn-Schönertova naratološka metodologija upošteva dogodek (*event*) kot prelomno točko, spremembo iz enega stanja v drugo,²⁴ in dogodkovnost (*eventfulness*) kot stopnjo odklona od pričakovanega, standardnega vzorca zaporedja, ki ga aktivira besedilo (Hühn 7).

Prvo pesem rekonstruiramo znotraj sheme čustvene prizadetosti in ljubosumja ob fascinaciji z nedostopno lepotico, imenovano »ljubica«. Na novo, ne povsem pričakovano stanje, ki v pesem vnaša dogodkovnost, opozarja začetek tretje kitice z vzklikom: »Umreti vsem...ljubiti v duši tebe!« Razumemo ga lahko kot hrepenenje po poduhovljeni ljubezni, katere središče je duša, pojem, ki ga je uveljavila dekadencijska in simbolistična literatura ter je vplival na vso slovensko moderno (Pirjevec, *Ivan Cankar* 208). Ta želja je izražena kot možnost umika od odnosov z drugimi ljudmi (»Umreti vsem«), torej za romantiko in njeno novoromantično različico značilnega pobega v subjektivni svet. Ta omogoča povsem subjektivno opredelitev zaželene identitete subjekta, ločenega od družbe. Tej želji sledi primera nagovorjenke s kipom Amorja, kar ljubezni dodeljuje tudi izrazito esteticistično vsebino.

V drugi pesmi medbesedilno prepoznamo istega protagonista, saj nadaljuje navidezni dialog z žensko. In če je bila funkcija notranjega nagovora v prvi pesmi predvsem dvojna: izpoved čustvene prizadetosti in hrepenjenja ter opis objekta želje, se v drugi pozornost preusmeri na bistveno spremembo govorčevega vrednostnega sistema oziroma njegovo razvrednotenje. To pa redefinira v prvi pesmi oblikovan okvir neuresničljive, vendar idealizirane poduhovljene ljubezni in spremeni scenarij v posledice take ljubezni, kar povzroči dogodkovnost na ciklični ravni. Čeprav se zdijo časovno-krajevne okoliščine besedilnega sveta iste: trenutna sedanost ponoči, je duševno stanje protagonista tako drugačno, da bralec to lahko inferira le kot posledico časovnega intervala. Zaporedje prvih dveh pesmi oziroma stanj (sekvenc) torej loči časovna vrzel.

²⁴ Ta je po Hühnu (7) lahko treh vrst: v dogajanju, predstavitveni in recepcijski.

Govorec v drugi pesmi namreč v prvih treh kiticah uporablja pretekli glagolski čas, da pojasni bivanjski položaj protagonista skoraj do trenutka govora. Pripoved začenja z občutjem pogubnosti ljubezni. Nagovorjenka je postala kar »smrtni angel«. Je s to religiozno metaforo označena ženska ista kot v prvi pesmi nagovorjena nedosegljiva »ljubica«? Naslednja dva verza se namreč glasita: »vse, kar mi svetlo bilo, drago, ljubo, / vse zgubil nizko sem to noč nocoj.« V njiju ni rečeno, da je bila za izgubo vrednot »to noč nocoj« odgovorna prav nagovorjena ženska, je pa ta izguba povezana z ljubeznijo do nje, saj se pesem začenja z verzoma: »Da sem te ljubil, bilo mi v pogubo, / postala si mi smrtni angel moj.« Tudi v nadaljevanju besedila razlog za to razvrednotenje ni eksplicitno naveden, vendar so dosedanje interpretacije zanj pretežno navajale plačano spolnost.²⁵ Bralec namreč iz dejstva, da se je odločujoča sprememba zgodila ponoči, da je protagonist »vse zgubil nizko«, kot bi padel v »prepad najpodlejše vsakdanjosti«, lahko inferira, da je deziluzija po idealizirani ljubezni povezana s spolnostjo in drugo žensko,²⁶ morda prostitutko, značilnim motivom findesieclovske literature,²⁷ saj psihološko ni verjetno, da bi mu tako blizu dovolila »ljubica ponosno hladna« iz prve pesmi. »Nizko« seksualnost je protagonist doživel kot moralni »prepad« oziroma »greh«, za katerega je bila njegova duša pred tem »prevzvišena«, s tem pa je povzročil sesutje vseh visokih, idealnih vrednot in smrt lastne lepe duše. Zaključni verz z opozorilom na razliko med nekdanjim in sedanjim pomenom nagovorjenke za protagonista (»kaj bila si mi, kaj si zdaj«) bralcu omogoča, da v nagovorjenki obeh pesmi prepozna isto žensko, ki pa se je iz objekta hrepenenja spremenila v napovedovalko smrti oziroma uničenja idealov. Te je namreč kljub svoji protislovnosti prvotno ponazarjala in s poduhovljeno ljubeznijo so postali ideali »duše«.

V pripovedno strukturo druge pesmi po zaključku tretje kitice – ki s končnim ločilom tri pike nakazuje zamolk in s tem prekinitev – zadnja

²⁵ Joža Mahnič (227), ki označuje ta cikel za »pretresljiv izraz Murnove iskrene nostalgije po človeški plemenitosti in duhovni lepoti«, nadaljuje: »Po njiju se je pesniku stožilo po srečanju s plačano žensko v dunajskem nočnem lokalu, kamor ga je pahnila ponosno hladna Alma z zavrnitvijo njegove idealne ljubezni.« Zadravec (188) zapiše, da je v tem ciklu Murn »protestiral zoper čutno žensko iz hude moralne depresije [...]«.

²⁶ Prijatelj (Pirjevec, *Opombe* 465) sicer opozarja tudi na razočaranje, kar »bankrot sanj«, ki ga je Murn doživel, ko je Alma Souvanova prejela v usnje vezan almanaha Na razstanku z njej posvečenim ciklom Noči.

²⁷ Za ta cikel in za cikel Noči Poniž (159) navaja, da »prinašata v Murnovo poezijo rahle dekadence tone«. O Murnovem poznavanju dekadence priča njegov referat leta 1897 v literarnem društvu Zadruga, povzet po Foersterjevem članku iz *Ljubljanskega zvona* tega leta (prim. Pirjevec, *Ivan Cankar* 61–67).

kitica prinese novo podsekvenco. Dotedanje poročilo z argumentacijo v preteklem glagolskem času nadomesti nagovor v sedanjiku, ki v prvih dveh paralelno grajenih verzih že z anaforično uporabljenim velelnikom za vidno zaznavanje (»poglej«) in s trditvami o neskončnosti, širini sveta z množico poti (»poglej, kak svet neskončen, kak širok je, / poglej, kaj potov, kaj strani [...]«) besedilno pozornost prestavi iz opisa protagonistove notranjosti v zunanost kot novo bivanjsko možnost. Protagonist z rusizmom »zdravstvuj«, ki zaključuje to dvostišje, izraža svoje slovo od idealiziranega dekleta, ob tem pa želi svoje duševno stanje ob ločitvi (»kak prepad srca globok je«) pred njo prekriti.

Tretja pesem predstavlja novo sekvenco ciklične pripovedi. Čeprav ne opredeljuje časovno-krajevnih okoliščin govora, z uvodnim verzom »Srce je žalostno in bolno od tesnobe« tako na ravni leksikalne kohezije, in sicer s ponovitvijo besede »srce« iz zaključka prejšnje pesmi, kot s tematiziranim čustveno-eksistencialnim stanjem protagonista nakazuje časovno zaporednost. Narativno branje cikla namreč omogoča, da njegovo stanje v začetku tretje pesmi razumemo kot posledico doživetega razvrednotenja idealov in s tem povezane zunanje ter celo notranje ločnosti od ljubljene ženske v drugi pesmi, ki je v tretji ne nagovarja več.

Vendar opredeljeno tesnobno stanje govorca ne zajema le njegove trenutnosti. Zadnja dva verza prve kitice kažeta, da ga dojema kot univerzalno občutje »v življenju, polnem nenasitne, mračne zlobe«, v katerem »mu sonce ne blešči«. Mrak, tema, noč v tretji pesmi ni (zgolj) določnica dogajalnega časa kot v prejšnjih dveh, temveč metafora življenjske negativitete, kar pa vzvratno podeljuje časovni določnici v prejšnjih dveh pesmih tudi ta metaforični pomen.

Pesem torej ob okvirju svetobolne žalosti in tesnobe odpira romantični scenarij posledic konflikta posameznika z nemoralno družbo, ki postane v drugi kitici cilj nagovora. Za družbo je uporabljena tudi metonimija »z roko pregrešno«, ki označuje njeno nemoralno dejavnost, izraženo z glagoli »vzeti«, »zrušiti«, in predmeti teh dejanj, ki jih nakazuje kopičenje anaforično oblikovanih paralelizmov odvisnih stavkov:

Kar vzeti more se, to ste mi davno vzeli,
kar netilo, ne gane več srca;
z roko pregrešno vi razrušiti ste smeli,
kar se postaviti nič več ne da. (Murn, *Zbrano* 192)

Prislov »davno« izraža dolgotrajnost tega konflikta, verjetno vse od otroštva, na kar opozarja sintagma »otroški srd, [...] solze« v tretji kitici. Vendar govorec dodaja, da so ali so bile otroške solze »pozabljene«.

Medbesedilno branje celotnega cikla omogoča inferiranje, da je prav razočaranje, ki ga je povzročila zamenjava duhovne s telesno erotiko, v protagonistu vnovič odprlo občutje bivanjske poraženosti. Vendar ta ni popolna. Že v drugem verzu tretje pesmi (»duha objeti duša hrepeni«) je ponovno vpeljana kategorija »duše« kot v prihodnost odprte entitete govorca. Toda v tretji kitici tudi »srce«, tradicionalno metonimijo za človekov čustveni del, zajame dinamika, ki jo označuje leksem »nemir«. Zaključna podoba te kitice: »to vranci so, ki divje v zadnjem, prostem diru / čez trupla znanih ranjencev beže!« se s kazalnim zaimkom najverjetneje navezuje prav na »nemir srca« iz začetka kitice in ne na verz (»otroški srd, pozabljene solze«) pred to podobo.²⁸ Kljub temu je divji dir vrancev »v zadnjem, prostem diru« beg, torej težnja po rešitvi.

Prvi verz zadnje kitice (»Srce je žalostno in išče si rešitve«) izrazi tretjo stopnjo v doživljanju: od tesnobe prek nemira k iskanju rešitve. S tem se »srce« uskladi s težnjo »duše« že v prvi in nato še v zadnji kitici. »Duh«²⁹ kot cilj njenega hrepenenja v prvi ter v variantnem izreku (»duha okleniti se duh moj hrepeni«) še v zadnji kitici ima svojo medbesedilno religiozno referenco v drugi pesmi cikla (»blažen duh tam ob neba prestoli«). Vendar se z zaključno primerjavo z davno »čudapolno molitvijo« vsaj deloma oddaljuje od katoliške konfesije in navezuje na simbolistično Maeterlinckovo duhovnost³⁰ (Jensterle-Doležal 205).

Sklep

Glede na Hühnovno klasifikacijo petih strukturnih tipov kombinacij shem³¹ bi v vsaki pesmi Murnovega cikla in v ciklu kot širši celoti lahko prepoznali kombinacijo dveh tipov. Pojavljata se tipa zaporedne

²⁸ Tako je sicer te verze razumel in prevedel Janko Lavrin. Njegov prevod tretje pesmi iz cikla je objavljen tudi v izboru iz Murnove poezije *Lonesome Poplar Tree* iz leta 2016.

²⁹ Pirjevec (*O liriki* 26) za cikel navaja, da v njem Murn »jasno izpove svoje hrepenenje po višjem življenjskem principu. Ta vzgon v območje etike nima seveda nič skupnega s tistim 'bogoiskateljstvom', ki ga je opeval pol leta prej pod vplivom Verlainove *Sagesse*«.

³⁰ Na nekoliko drugačno Murnovo pojmovanje pojmov duha in duše opozarja Kos (153): »Pojma duha in duše kažeta na Maeterlinckovo simbolistično psihologijo, toda njuna vsebina je bližja tradiciji, saj ju je mogoče razumeti kot izrazito etični kategoriji v okviru dualističnega razlikovanja dobrega in zlega, kot ju je poznala krščanska spiritualna moralka. Zato ji ni ostalo kaj prida esteticizma ali pa skrivnostnosti, ki tak dualizem prekrivata v poeziji dekadence in simbolizma.«

³¹ Prim. Hühn 241.

spremembe in kontrastne alternative. V prvi pesmi, ki je zasnovana na okvirju nedosegljive ljubezni, se scenarij ljubosumja in čustvene prizadetosti v zaključku nadomesti s scenarijem platonične ljubezni kot oblike romantičnega umika iz družbe. V drugi pesmi je okvir padca v greh (ki je lahko inferiran kot senzualnost) in scenarij nihilističnih posledic z izgubo idealnih vrednot na koncu nadomeščen z nakazano zamenjavo subjektivnih omejitev z objektivno odprtostjo in s tem novimi življenjskimi možnostmi. Tretja pesem sooča okvir melanholije z okvirjem iskanja rešitve v metafizični spiritualnosti.

Na ravni ciklične celote se izhodiščni, za dekadenco značilni okvir razpetosti med idealizirano spiritualno ljubeznijo in demonizirano senzualnostjo nadomesti z okvirjem neerotične, metafizične spiritualnosti, značilnim za simbolizem.³²

Tako kot je ugotovil Hühn (242) na osnovi analiziranih del iz angleške književnosti, je tudi za obravnavani cikel mogoče reči, da je vloga naracije v vsaki posamezni pesmi v njem in na ravni celote samorefleksija in samotematizacija pripovedovalca ter da scenarij pesmi in celotnega cikla temelji na osnovni sekvenčni shemi nestabilnost – stabilnost oziroma kriza – rešitev. Začetni krizni situaciji sledi preizkušanje različnih strategij rešitve. Te strategije vključujejo poskus definirati identiteto protagonista, ki je isti v vsem ciklu, ali ga s pripovedjo pomiriti. Ustvarjanje zgodbe protagonista prisili k refleksiji in samospoznavanju. Vsaka od treh pesmi cikla prinaša po eno zgodbo, s katero želi protagonist doseči trenutno oziroma trajajočo varnost.

Tudi z vidika branja cikla kot besedila višjega reda je vloga povezave več različnih okvirjev in scenarijev rešiti problem izhodiščne krizne situacije. Do tovrstnih sprememb na ciklični ravni pride v časovnem zaporedju. Narativno branje cikla omogoča tudi, da se stanje protagonista, ki doživlja spremembe, v tretji pesmi interpretira kot posledica v drugi pesmi predstavljenega razvrednotenja idealov.

Kot je ob naratoloških analizah ugotovil že Hühn, se v liriki zgodba ukvarja predvsem z notranjimi fenomeni, v primeru tega cikla predvsem s čustvi, percepcijo, idejami, spomini in željami, ki jih govorec pripisuje protagonistu kot zgodbo v procesu refleksije in definiranja identitete³³

³² Kos (153) sicer opozarja: »Podobno kot Kette se tudi Murn zdi bolj kot za dekadenco dovzeten za motivno-tematske spodbude simbolizma, deloma celo njegove metafizike, vendar prevzem teh prvin pri njem ni bistven.«

³³ Jensterle-Doležal (192) ugotavlja, da je bila v obdobju slovenske moderne »v literaturi in kulturi erotika usodna tema, ki je razkrivala družbene in osebne frustracije in je bila povezana s krizo identitete subjekta in tudi s krizo spola«. To dokazuje tudi obravnavani cikel.

z zgodbenimi pomeni. Ti se v obravnavanem sintagmatskem ciklu sicer oblikujejo že na ravni posameznih pesmi, vendar ciklična celota omogoča prikaz več stopenj razvoja iste identitete znotraj obsežnejše zgodbe.

LITERATURA

- Balžalorsky Antič, Varja. *Lirski subjekt: rekonceptualizacija*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2019.
- 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.
- Jensterle-Doležal, Alenka. *Avtor, tekst, kontekst, komunikacija: poglavja iz slovenske moderne*. Maribor: Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 2014.
- Mahnič, Joža. »Murnova poezija: motivi in forma«. *Jezik in slovstvo* 1.8/9 (1955/1956): 226–234.
- McHale, Brian. »Narrative in Poetry«. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ur. David Herman idr. London, New York: Routledge, 2005: 356–358.
- Murn, Josip. *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1954.
- Murn, Josip Aleksandrov. *Lonesome Poplar Tree: Selected Poems*. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev. (Litterae Slovenicae: Slovenian literary magazine; 2016, 2)
- Müller-Zetzelmann, Eva. »Lyrik und Narratologie«. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Ur. Vera Nünning, Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002: 129–153.
- Koron, Alenka. *Sodobne teorije pripovedi*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2014.
- Kos, Janko. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Partizanska knjiga, 1987.
- Pavlič, Darja. »Lirika z vidika univerzalnosti pripovedi«. *Primerjalna književnost* 37/3 (2014): 227–238.
- Pavlič, Darja. »Narativnost in dekadenca v Cankarjevih Dunajskih večerih«. *1918 v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: 54. SSJLK*. Ur. M. Smolej. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2018: 55–61.
- Pirjevec, Dušan. »Opombe k izdaji«. Josip Murn. *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1954
- Pirjevec, Dušan. »O liriki slovenske moderne«. *Naša sodobnost*. III/3–4. (1955): 26.
- Pirjevec, Dušan. *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964.
- Poniž, Denis. »Uvodne opombe«. *Lirika slovenske moderne*. Ljubljana: DZS, 1994, 15–41.
- Zadavec, Franc. *Zgodovina slovenskega slovstva 5*. Maribor: Založba Obzorja, 1970.
- Zupan Sosič, Alojzija. *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera, 2017.
- Žerjal Pavlin, Vita. *Lirski cikel v slovenski poeziji 19. in 20. stoletja*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008.
- Žerjal Pavlin, Vita. »Naratološki pogled na lirsko pesništvo«. *Primerjalna književnost* 33/ 3 (2010): 282–289.

Narratological Aspects of Lyric Cyclic Form: The Case of Josip Murn's "Fin de Siècle"

Keywords: narratology / Hühn, Peter / Schönert, Jörg / Slovenian poetry / lyric poem / Murn, Josip / narrative structure

The composition of lyric cycles is strongly linked to their narratological features. According to Reinhard Ibler's typology of lyric cycles, these are classified depending on which of the two aspects of composition, paradigmatic (with equivalence between songs) or syntagmatic (with syuzhet), they emphasize. In this analysis, I consider ways in which the methodology designed by scholars from the University of Hamburg under the leadership of Peter Hühn and Jörg Schönert is applied to the narratological analysis of a lyric poem on the level of the syntagmatic cycle. I highlight these issues on the example of the three-poem cycle "Fin de siècle" by Josip Murn, a poet of the Slovenian moderna. I perform a chronological analysis, drawing on cognitive concepts of schema, script and frame on the level of presentation, also affected by focalization and mediating entities (the empirical/abstract author or the subject of the composition, the speaker/narrator and the protagonists). I focus both on the narratology of individual poems as well as on the cycle as a whole. Based on Hühn's classification of five structural scheme combination types, I recognize in each of Murn's poems, as well as in Murn's cycle as a whole, a combination of two types: consequential changes and contrasting alternatives. The initial frame in which the subject is torn between the idealized spiritual love and the demonized sensuality, typical of decadence, is eventually substituted by the frame of asexual, metaphysical spirituality, typical of symbolism.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.163.6.09-1MurnJ.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v43.i1.10>