

primerjalna književnost

ljubljana 1995 • številka 1

Janko Kos:
POSTMODERNIZEM:
PREDHODNIKI, GENERACIJE,
REPREZENTATIVNI AVTORJI

Boris A. Novak:
PREŠERNOVA RECEPCIJA
JAMBSKEGA ENAJSTERCA

Anna Potočnik:
MATEMATIČNA ANALIZA
CANKARJEVIH DRAM

Peter V. Zima:
INTERPRETACIJA
IN DEKONSTRUKCIJA:
ITERATIVNOST
IN ITERABILNOST

KRITIKA

POLEMIKA

KRONIKA



Svet revije: Marjana Kobe (predsednica), Darko Dolinar, Kajetan Gantar, Miran Hladnik, Evald Koren, Vlasta Pacheiner-Klander, Majda Stanovnik, Jola Škulj, Rapa Šuklje, Mirko Zupančič

Uredniški odbor: Aleš Berger, Niko Grafenauer, Evald Koren, Janko Kos, Lado Kralj, Majda Stanovnik

Glavni in odgovorni urednik: Darko Dolinar

Naslov uredništva: 61000 Ljubljana, Aškerčeva 2

Dokumentacijska oprema člankov: Franca Buttolo

Likovna oprema: Andrej Verbič

Računalniški stavek in oblikovanje: Alenka Maček

Tisk: VB&S d.o.o., Milana Majcna 4, Ljubljana

Izhaja dvakrat na leto

Naročila sprejema Slovensko društvo za primerjalno književnost, 61000 Ljubljana, Aškerčeva 2

Letna naročnina 1200 SIT, za študente in dijake 800 SIT

Tekoči račun: 50101-678-52401 z oznako "za revijo"

Revija izhaja s podporo Ministrstva za znanost in tehnologijo, Ministrstva za kulturo in Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU

Po mnenju Ministrstva za kulturo št. 415-714/92 z dne 19.11.1992 sodi revija med proizvode, za katere se plačuje 5 % davek od prometa proizvodov.

Oddano v tisk 2. junija 1995

VSEBINA

Razprave

Janko Kos: Postmodernizem: predhodniki, generacije, reprezentativni avtorji	1
Boris A. Novak: Prešernova recepcija jamskega enajsterca	11
Amna Potočnik: Matematična analiza Cankarjevih dram (aplikacija metod S. Marcusa)	43
Peter V. Zima: Interpretacija in dekonstrukcija: iterativnost in iterabilnost	69

Kritika

Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française (Tone Smolej)	75
---	----

Polemika

Poniževa tragedija in ep (Janez Vrečko)	79
---	----

Kronika

Obisk na galwayski univerzi (Jakob Jaša Kenda)	85
Za kulisami konferenc – ali: kako predstaviti referat, kako objaviti referat (Metka Zupančič)	89

Janko Kos

**POSTMODER-
NIZEM:
PREDHODNIKI,
GENERACIJE,
REPREZENTA-
TIVNI AVTORJI**

Za periodizacijo postmodernizma odločilna vprašanja o tem, kdo so bili njegovi predhodniki, katere generacije so se zvrstile v njegovem razvoju in kateri avtorji so njegovi poglobitvi nosilci, so še zmeraj odprta oziroma predmet polemičnih razlag. Razprava ugotavlja, da so teze o predhodnikih večidel sporne in da z gotovostjo za enega med njimi lahko velja v svetovni literaturi predvsem J. L. Borges, v slovenski pa V. Bartol. V razvoju evropskega in ameriškega postmodernizma se generacija iz leta 1920 kaže kot nosilka zgodnjega postmodernizma, generacija 1930 zrelega, generaciji 1940 in 1950 poznega; v slovenski literaturi se zgodnji postmodernizem pojavi z generacijo iz leta 1950, pristnejši šele z naslednjo. Ta vidik se potrjuje s kritičnim pretresom avtorjev, ki jih je literarna veda doslej uvrstila med postmoderniste, nekatere neupravičeno. To velja tudi za slovenske pesnike in pisatelje po letu 1975, saj se mnenja o njihovi pripadnosti postmodernizmu še zmeraj razhajajo.

Splošne značilnosti postmodernizma, ki jih literarna veda raziskuje s pomočjo različnih metod, so izhodišče za zgodovinsko-razvojno in teoretsko-sistematično postavitev postmodernistične literature v čas in prostor 20. stoletja. Šele s tako postavitvijo dobi pojem pomen, ki je razviden in preverljiv. S konkretno določitvijo postmodernističnih avtorjev in del se šele izkaže, koliko so splošna določila za postmodernizem zares smiselna ali sploh realna. Pomembna postane predvsem njihova aplikativna in operativna vrednost.

Na splošno je mogoče trditi, da so številna vprašanja, ki zadevajo zgodovinsko razvijanje in notranjo sestavo postmodernistične literature, na široko odprta in zato predmet živahne diskusije tako znotraj literarne vede kot tudi v literarni publicistiki, ki nima strogega znanstvenega namena, in ne nazadnje med samimi ustvarjalci. Mednje spadajo vprašanja o periodizaciji postmodernizma, njegovih začetkih, posameznih fazah in morebitnem koncu oziroma možnostih nadaljnega razvoja. Posebej odprto je vprašanje o predhodnikih, ki bi bili – tako kot za druge literarne smeri – pomembno pomagalo pri zarisu postmodernističnega razvoja. Dodatna pomoč je lahko generacijsko načelo, ki omogoča vsaj približno določitev začetkov, poteka in posameznih razvojnih faz. Toda za periodizacijsko problematiko je osrednje vprašanje o avtorjih, ki so za postmodernizem značilni, bolj ali manj preverljivi in reprezentativni. Prav o tem se mnenja v literarni vedi pogosto razhajajo, kar se povezuje z dodatnim problemom prehodov iz postmodernizma v druge literarne smeri; prav to najpogosteje povzroča dvome o položaju posameznih avtorjev in del.

Vprašanje o predhodnikih postmodernizma se postavlja na podoben raven kot za vse druge literarne smeri novejšega časa. Za marsikatero je mogoče ugotoviti, da se s svojimi značilnostmi pojavlja že pri posameznih, bolj ali manj osamljenih avtorjih precej let pred časom, ki velja za njen pravi vzrok. Domneva o takšnih predhodnikih je lahko seveda sporna, ker bi njihovo razvojno vlogo mogli razlagati tudi drugače. Vendar je problem za literarno vedo legitim in za

zgodovinsko razumevanje literature ploden. Teorija o predhodnikih utegne postati problematična samo, če bi njihovo iskanje seglo predaleč nazaj, s tem pa neko literarno smer postavilo v tako nedoločen časovni okvir, da bi izgubila svoje konkretno historično mesto. Prav to se lahko dogaja z iskanjem predhodnikov postmodernizma.

Predhodnike je literarna zgodovina odkrila pri večini smeri od 17. stoletja naprej – za klasicizem, razsvetljsko književnost, predromantiko in romantiko, realizem in smeri fin de siècle, zmeraj tako, da predhajajo začetku te ali one smeri za trideset, največ petdeset let. Za primerjavo s predhodniki postmodernizma pride v poštev predvsem predhodništvo modernizmu. Za predhodnike modernistov bi od avtorjev poznega 19. stoletja smeli šteti predvsem Rimbauda z *Iluminacijami*, ne pa s prejšnjimi deli, ki spadajo verjetneje v okvir nove romantike in dekadence; morda še Lautréamonta, kar se zdi lahko sporno; in pa nekatera pozna Mallarméjeva besedila, zlasti *Un coup de dés*. Predhodnik modernistične proze naj bi po nekaterih mnenjih bil Edouard Dujardin z romanom *Lovor je obrezan*, po drugih Henry James; v dramatiki Alfred Jarry. Predhodništvo teh avtorjev je postavljeno dvajset do štirideset let pred začetek modernizma, s pogojem, da ta začetek datiramo okoli leta 1910.

Po analogiji z modernizmom bi tudi za postmodernizem lahko iskali predhodnike že nekaj desetletij pred njegovim splošno priznanim začetkom. V njihovih delih bi našli značilnosti, ki so pozneje postale njegova poglobljena posebnost ali pa so se ohranjale med drugimi vsebinskimi in oblikovnimi lastnostmi, ki jih je šele postopno razvil. Razlagalci, ki so iskali predhodnike postmodernizma med različnimi avtorji ne le modernističnega obdobja, ampak že 19. stoletja, včasih celo 18. stoletja, so se s tem preveč oddaljili od zgodovinsko izpričanega postmodernističnega obdobja, namesto tega pa dajali pojmu ahistoričen ali ciklični pomen, saj se je moralo zdeti, da se postmodernizem v teh daljših razmikih ponavlja in ciklično vrača. Tak je bil že Lyotardov poskus dati pojmu samo še zgodovinsko relativen smisel.¹ Drugače je ravnal I. Hassan, ko je v knjigi *The Dismemberment of Orpheus* (1971) iskal postmodernizem pri Sartru, Kafki in celo pri Sadu.² S tem se je tako zelo odmaknil od historično verjetnega postmodernizma, da v njegovih težah ni šlo za predhodnike v pravem pomenu besede, ampak za abstraktno idejo nečesa, kar je latentno, bolj stalnica kot posamezna faza razvoja, s tem pa zunaj periodizacijskega toka.

Bližje vprašanju o predhodnikih so prišli razlagalci, ki so prva znamenja postmodernizma iskali šele pri avtorjih, ki so začeli tik pred prvo svetovno vojno ali pa se uveljavili med vojnama. Literarnozgodovinske poglede nanje je bilo potrebno prilagoditi tako, da so nekatera dela sicer tipičnih modernistov razglasili za postmodernistična ali pa jih postavljali na prehod iz modernizma v postmodernizem, kar bi jih lahko napravilo za njegove predhodnike. Vendar je večina teh postavitev problematična, zlasti ker se domneve o njih razhajajo ali pa z novimi razlagami na naglo menjajo. B. McHale je v knjigi *Constructing Postmodernism* (1992) segel s postmodernizmom

nazaj k Joyceovemu *Uliksu*, češ da je roman v prvem delu visokomodernističen, v drugem pa že postmodernističen;³ toda hkrati je avtor v svoji razlagi tudi Ecovo *Ime rože* razglasil za dvoživko modernizma in postmodernizma, kar lahko postavi pod vprašaj celotno periodizacijo. D. Fokkema in E. Ibsch sta v knjigi *Modernist Conjectures* (1988) odkrila predhodna znamenja postmodernizma pri Eliotu (*Gerontion*, *Pusta dežela*), pa tudi v Gidovih pripovedih in zlasti v Joyceovem romanu *Finnegansko bdenje*. Po predlogu drugih naj bi spadal v postmodernizem že Kafkov *Proces* ali pa Mannov *Doktor Faustus*. Vendar so predlogi te vrste negotovi. Še največ soglasja se dá ugotoviti za *Finnegansko bdenje*, ki ga je tudi I. Hassan v eni poznejših razlag uvrstil med predhodnike postmodernizma. To pomeni, da je ravno ta roman v primerjavi s prejšnjimi Joyceovimi deli ali z besedili drugih medvojnih pisateljev pravi začetek postmodernističnega pripovedništva. S tem bi Joyce obveljal za poglavitnega ali morda celo prvega predhodnika nove smeri. Vendar je teza vprašljiva, ker roman iz leta 1939 ne ustreza poglavitnim merilom za postmodernističnost – od duhovnozgodovinskega do empiričnoanalitičnega in literarnozgodovinskega. Jezikovno eksperimentiranje, sanjsko ali polbudno stanje pripovedi, oblikovna odvezanost od vsake tradicije govorijo prej za tezo o poznem, pravzaprav najbolj radikalnem ultramodernizmu kot pa za postmodernistično predhodništvo.

Od pisateljev, rojenih konec 19. stoletja, se kot primer prehajanja iz modernizma v postmodernizem omenjajo še drugi. B. McHale je med njimi leta 1984 imenoval Faulknerja, češ da se v nekaterih poglavjih romana *Absalom, Absalom!* že dovršuje prehod iz epistemološke dominante k ontološki, kar je po McHaleu pravo znamenje za prehod v postmodernizem.⁴ Vendar je primer tako izjemen, da je na tej podlagi nemogoče Faulknerja uvrščati med postmodernistične predhodnike. Po McHaleovi metodi bi podobne prehode našli tudi pri drugih modernistih ali predmodernistih izpred vojne. Pa tudi pri teh bi McHaleovo merilo ne zadoščalo, morali bi ga preverjati še z drugimi pristopi, ti pa že za Faulknerjev primer niso uporabni.

Od starejših avtorjev, rojenih okoli leta 1900, prideta kot predhodnika postmodernizma v poštev zlasti Vladimir Nabokov in Samuel Beckett. Oba nastopata pri mnogih razlagalcih kot primer postmodernistične proze, McHale ju uvršča med avtorje, pri katerih je mogoče slediti razvoju iz modernizma v postmodernizem, Lodge in za njim Fokkema posamezne kategorije svojega formalnoanalitičnega instrumentarija za določitev postmodernizma ilustrirata z navajanjem njihovih del.⁵ Vendar je ne samo mnenje, da sta prava postmodernista, ampak tudi domneva, da sta vsaj predhodnika nove smeri, več kot vprašljiva. Za romana *Bledi ogenj* in *Ada ali strast* Nabokova postmodernistične oznake nedvomno držijo, toda ker sta oba izšla šele v šestdesetih letih, medtem ko pisateljeva prejšnja dela kažejo drugačne poteze, Nabokova ni mogoče imeti za predhodnika, ampak kvečjemu za starejšega vrstnika, ki se je novi smeri pridružil razmeroma pozno, ko je bila že v polnem razmahu.

Nasprotno je postmodernistični položaj Beckettove proze, prav toliko pa tudi njegove dramatike v celoti vprašljiv. B. Mitchell je v razpravi *Samuel Beckett and the Postmodernist Controversy*, objavljeni v zborniku *Exploring Postmodernism* (1987), v polemiki z I. Hassanom z mnogimi argumenti spodbijal takšno uvrstitev in dokazoval, da je bil Beckett predvsem zadnji med velikimi modernisti. Do tega sklepa je mogoče priti z upoštevanjem različnih meril za postmodernizem. Predvsem ni mogoče trditi, da se Beckettova besedila izmikajo neposredni prezenci, dani z zavestjo, njenimi doživljajskimi vsebinami in jezikom. Vsebinsko in oblikovno se v nobenem pogledu ne vračajo k starejšim literarnim tradicijam, ampak novatorsko radikalnost modernizma stopnjujejo do paroksizma in najbolj skrajnih oblik; kar pomeni, da stoji Beckett v izteku skrajnega poznega modernizma.

Med starejšimi avtorji, rojenimi okoli leta 1900, ostaja po vsem tem kot edini pravi predhodnik postmodernizma Jorge L. Borges, ki mu ta pomen priznava večina raziskav postmodernizma. Ne da bi ga bil imenoval postmodernista, ga je v zvezo s problematiko nove literarne smeri postavil že John Barth v predavanju *The Literature of Exhaustion* (1967), ki spada med prve pomembne manifeste postmodernizma.⁶ V poznejšem predavanju *The Literature of Replenishment* (1980) mu je sicer odrekel mesto znotraj postmodernistične literature in ga postavil nazaj v modernizem.⁷ Vendar ni dvoma, da vsa poglobljena merila – od duhovnozgodovinskega do empiričnoanalitičnega – govorijo v prid Borgesu kot najpomembnejšemu ali edinemu pravemu predhodniku, verjetno celo utemeljitelju postmodernizma. To seveda ne velja za vsa njegova dela, zlasti ne za pesniška, pač pa za večino pripovedne in esejistične proze po letu 1935. Borges predhaja začetkom postmodernizma za dvajset do trideset let, če te začetke datiramo sredi šestdesetih let; poleg tega pripada generaciji, rojeni okoli leta 1900 in s tem za tri desetletja starejši od generacije, v katero spada vrsta najpomembnejših postmodernistov.

Periodizacijo postmodernistične literature je mogoče preverjati s pomočjo generacijske razvrstitve njenih avtorjev, pa tudi prek primerjave z generacijsko razčlenjenostjo drugih literarnih smeri. Primerna se zdi zlasti primerjava med generacijami postmodernistov in modernistov. Generacije, rojene okoli let 1870, 1880 in 1890, so dale vrsto vodilnih modernistov ali vsaj delnih modernistov. Vanje spadajo Proust, Gide, Pirandello, Thomas Mann, Jarry, Dorothy Richardson, Joyce, Virginia Woolf, Apollinaire, Marinetti, Kafka, Musil, Pound, Cummings, Eliot, Majakovski, Trakl, Broch, Benn in drugi. Tudi generaciji iz let 1900 in 1910 sta še pretežno modernistični, zlasti če vanje prištejemo tudi avtorje, ki so nemara na prehodu v druge smeri, vendar praviloma ne morejo veljati za postmoderniste – Faulknerja, Gombrowicza, Hemingwaya, Ionesca, Becketta, Simona ali Geneta, poleg teh še Burroughsa. Sporno je Beckettovo mesto, vendar gotovo bližje modernizmu. Burroughs se pojavlja v uvrstitvah med postmoderniste, vendar ga je lažje razumeti kot avtorja toka zavesti, v njegovem primeru resda na ravni halucinantne polzavesti, kar je bližje modernizmu.

■ S tem se kot prva generacija, v kateri se poleg poznih modernistov pojavlja večje število avtorjev, ki jih v celoti ali pa z zrelo razvojno fazo lahko uvrstimo v postmodernizem, predstavlja generacija iz leta 1920: Robbe-Grillet (1922), Vonnegut (1922), Calvino (1923), Gass (1924), Iris Murdoch (1919), Doris Lessing (1919) in drugi; vendar s pripombo, da je postmodernizem pri nekaterih lahko problem in potreben preverbe. Število postmodernistov odločilno naraste z generacijo iz leta 1930. Vanjo spadajo avtorji, ki po bolj ali manj večinskem soglasju zaslužijo novo literarnosmerno oznako: Fuentes (1928), García Márquez (1928), Barth (1931), Coover (1932), Barthelme (1931), Fowles (1926), Brautigan (1933), Vidal (1925), B. S. Johnson (1933), Eco (1932) in drugi.

Po imenih sodeč je treba prav to generacijo priznati za osrednjo nosilko postmodernizma, zlasti če upoštevamo znano dejstvo, da se vzpon generacijske skupine začena pri njenem tridesetem letu, kar v tem primeru pomeni razmah po letu 1960 in proti letu 1970. Prav te letnice ustrezajo razvoju postmodernizma od leta 1960 naprej. Pri tem je seveda naravno, da pri nekaterih od avtorjev, rojenih okoli leta 1930, ki so svoja zgodnja dela zasnovali v okvirih postrealizma, eksistencializma ali modernizma, sledi obrat v postmodernistično smer šele z njihovo zrelostjo (Calvino, Barth, Fuentes, Fowles in drugi). Da predstavlja ta generacija jedro in hkrati vrh postmodernistične literature, se potrjuje z dejstvom, da sta naslednji generaciji, iz let 1940 in 1950, v razmahu postmodernizma udeleženi le še z redkimi pomembnejšimi imeni. Leta 1937 je bil rojen Pynchon, leta 1942 Handke, leta 1944 Botho Strauss in leta 1949 Süskind, pa še pri katerem od teh je mogoče podvomiti o njihovi resnični povezanosti s postmodernizmom, kar velja zlasti za Handkeja, čeprav ga številni interpreti štejejo vanj.

Zdi se, da s tema generacijama delež postmodernizma v literarnem dogajanju ne raste več, ampak celo upada ali pa vsaj ni več tako očiten ali dominanten. Ker se obdobje njunega razmaha ujema z leti med 1970 in 1990, bi ta leta lahko veljala za pozno, morda celo sklepno fazo postmodernizma. Njegov razvojni razpon bi torej segal od leta 1960 do 1990. Toda to je le provizorična domneva, ki ne more veljati za zanesljivo napoved njegovega nadaljnega razvoja, morebitnega obnavljanja ali ponovnega razmaha.

■ V okviru slovenske literature se generacijski problem postmodernizma postavlja v podobne časovne razmike, prav tako vprašanje o njegovih morebitnih predhodnikih. Za predhodnika prihaja od starejših avtorjev v pošteb samo Vladimir Bartol, rojen v isti generaciji kot Borges, zaznamovan s podobnimi filozofskimi vplivi, zlasti s Schopenhauerjem in Nietzschejem. Bartol v svojih najboljših delih (novela *Don Lorenzo de Spadoni*, zbirka *Al Araf*, roman *Alamut*) kaže vrsto potez, ki bi utegnile veljati za postmodernistične: nekakšna umetna skonstruiranost duhovnega sveta, ki ne temelji več na metafizičnih resnicah in vrednostnih normah pa tudi ne na neposredni doživljajski izkušnji modernizma, obračanje k historičnim motivom in temam, včasih tudi k preteklim literarnim oblikam, prepletanje visoke literarne problematike in nižjih, celo trivialnih žanrov. Vendar

je treba upoštevati, da se s temi posebnostmi v Bartolovih delih pogosto prepletajo močne prvine eksistencializma in postrealizma, kar ga postavlja v vlogo polovičnega, morda celo tipičnega slovenskega predhodnika postmodernističnih tokov. Sicer pa generacijski pogled na novejšo slovensko književnost pokaže, da bi postmodernistov po rojstnih letnicah ne mogli postavljati niti v generacijo iz leta 1930 niti v naslednjo, rojeno okoli leta 1940. Resda se je oznaka uporabljala v zvezi s poezijo Vena Tauferja, Svetlane Makarovič ali Nika Grafenauerja, vendar je uvrstitev teh pesnikov lahko problematična, saj gre za avtorje, ki stojijo večidel na razpotju modernizma in neosimbolizma, tako da bi šele natančnejša analiza potrdila ali ovrгла domnevo, da se v njihovih delih skrivajo vsaj nekatere postmodernistične sestavine. Ni pa izključeno, da ne bi pri nekaterih od pesnikov in pisateljev te generacije v zreli ali poznejši fazi prišlo do delnega prehoda v postmodernizem, kot se je dogajalo tudi drugje v Evropi ali Ameriki sredi sedemdesetih let.

Verjetnejši začetek slovenskega postmodernizma je povezan z generacijama iz let 1950 in 1960. Prvi pripadajo Ivo Svetina, Milan Jesih, Dimitrij Rupel, Mate Dolenc, Drago Jančar, Branko Gradišnik, Milan Kleč, Boris A. Novak in še kdo. Pri marsikom se da odkriti bolj ali manj opazne poteze postmodernizma, pri pisateljih kot neposreden vpliv Borgesa, pri pesnikih kako drugače, največkrat pa kot kombinacijo lastnosti, ki veljajo za postmodernistične (prepletanje visokih in nizkih žanrov, stopnjevanje metafikcijskih postopkov, vračanje k tradicionalni pripovedi ali h "klasičnim" pesniškim oblikam, vse to pa v razvidni povezavi z opuščanjem metafizičnih pojmovanj resnice in resničnosti). Ta generacija bi torej mogla veljati za nosilko prvega ali zgodnjega vala slovenskega postmodernizma. Pesniki in pisatelji, rojeni okoli leta 1960, bi po tej generacijski logiki predstavljali njegovo drugo, zrelejšo ali celo "tršo" fazo. Nastop te generacije je tudi na zunaj značilno zaznamovan z izidom skupnih zbornikov ali almanahov (*Pesniški almanah mladih*, 1982; *Mlada proza*, 1983; *Rošlin in Verjanko*, 1987). Vanjo spadajo imena pesnikov in predvsem pripovednikov, kot so Aleš Debeljak, Andrej Blatnik, Igor Bratož, Jani Virk, Vlado Žabot, Lela B. Njatin, Feri Lainšček, Franjo Frančič, Andrej Morovič, Igor Zabel, Aleksa Šušulič in še kdo. Čeprav marsikatero teh imen le pogojno lahko velja za postmodernistično in bo pozornejša literarnozgodovinska analiza takšno možnost za koga ovrгла, je nedvomno med njimi več takih, na katerih sloni slovenski postmodernizem.

O tem, ali jê generacija iz leta 1960 že tudi zadnji postmodernistični rod na Slovenskem, ni mogoče reči nič dokončnega, dokler ne bo jasno, kako se bodo usmerile naslednje generacije. Glede na rojstne letnice prejšnjih generacij in spričo dejstva, da so stopile v zrelo literarno dejavnost okoli svojega tridesetega leta, bi morali začetke slovenskega postmodernizma datirati v sredo sedemdesetih let in ga počasi zaključevati v sredi devetdesetih. Zamik za ameriškim in evropskim razvojem bi torej trajal približno deset do petnajst let, kar ustreza siceršnjemu ritmu novejšega slovenskega literarnega razvoja v primerjavi s svetovnim.

Generacijski vidik je odvisen od izbora avtorskih imen, ki po splošno sprejetem mnenju lahko veljajo za reprezentativna in torej lahko pomagajo pri določitvi, katera generacija je že pretežno postmodernistična in kako poteka njihovo zaporedje. Ta določitev je seveda odvisna od presoje, kateri od izbranih avtorjev zanesljivo pripadajo postmodernizmu in so zato zanj zares reprezentativni. To vprašanje je bilo sporno od časa, ko se je literarna veda začela posvečati postmodernizmu in je poskušala določiti reprezentativne avtorje. Med prvimi jih je leta 1976 izbral in za svojo argumentacijo uporabil D. Lodge.⁸ Med tistimi, pri katerih je našel tipične formalne značilnosti nove smeri, je navedel Becketta (*Molloy*), Fowlesa (*Magus*), Robbe-Grilleta (*Videc*), Pynchona (*The Crying of Lot 49*), pa tudi Vonneguta (*Mačja zibelka*), Bartha (*Giles Goat-boy, Lost in the Funhouse*), pa spet Becketta z romanom *Watt*, Fowlesovo *Žensko francoskega poročnika*, nato pa še Burroughsa, B. S. Johnsona, Richarda Brautigana (*Lovljenje postrvi v Ameriki*) in Vonnegutov roman *Zajtrk prvakov*. Iz Lodgeovega izbora je videti, da je med postmoderniste prišel ne le nekatere samohodce sodobne ameriške in angleške literature (Fowles, Vonnegut, Burroughs), ampak tudi pripadnike literarnih gibanj, skupin in programsko utemeljenih tokov, kot so zlasti francoski novi roman, ameriška metafikcija in deloma tudi španskoameriški magični realizem. Čeprav so mu s podobno izbiro sledili drugi, je njegova določitev reprezentativnih postmodernistov po teh straneh ostala vprašljiva.

Ko je leta 1984 Fokkema poskušal sestaviti podobno lestvico evropskih in ameriških pisateljev, ki naj bi predstavljali postmodernizem, je upošteval Lodgeovo selekcijo, hkrati jo pa dopolnil z novimi imeni, od katerih so nekatera sporna, druga so pa ostala tudi v poznejših repertoarjih ali celo kánonih postmodernizma.⁹ V uvodni razpravi za zbornik *Approaching Postmodernism*, ki jo je napisal skupaj s H. Bertensom, je med postmoderniste prišel vrsto avtorjev – med angleškimi so Anthony Burgess, Iris Murdoch, Muriel Spark, od nemških oziroma avstrijskih Thomas Bernhard, od Italijanov Italo Calvino; od dramatikov so posebej omenjeni Harold Pinter, Edward Bond, Tom Stoppard, Robert Wilson, Botho Strauss, za poezijo pa Robert Creeley, John Ashbery, Rolf Dieter Brinkmann in Gerrit Krol. Izbor je zelo širok in za marsikaterega avtorja sporen.

Seznam postmodernističnih avtorjev, ki ga je Fokkema izdelal v razpravi o "semantični in sintaktični ureditvi postmodernističnih tekstov", objavljeni v istem zborniku, je nekoliko drugačen. Pisatelj, ki jim Fokkema na tem mestu priznava postmodernistični status, so med Italijani Calvino, med Nemci in Avstrijci Peter Handke, Botho Strauss, Thomas Bernhard in Peter Rosei, med Nizozemci in Flamci Willem Frederik Hermans, Gerrit Krol, Leon de Winter in še kdo, toda pri marsikom z vprašajem. Po Fokkemovem mnenju vlada splošno soglasje o tem, da lahko v postmodernizmu uvrstimo celoten "novi roman"; in da je k postmodernizmu treba šteti Bartha, Barthelmeja, Hawkesa, Pynchona, Cooverja in Borgesa prav tako kot Handkeja in Robbe-Grilleta. Nato pa je v svoji formalni analizi postmodernističnih

besedil med avtorji, s katerimi je ilustriral svoja določila, navedel še druge, tako da njegov izbor reprezentativnih imen obsega ta: Borges, García Márquez, Cortázar, Robbe-Grillet, Butor, Calvino, Handke, Rosei, Strauss, De Winter, Barthelme, Barth, Beckett, Federman, Hawkes, Brautigan, Vonnegut, Sukenick, Michaels, Pynchon, Bond, Coover, Fowles, Fuentes, Ollier, Bienek, Brinkmann, Wolf, Ron, O'Brien, Malamud, Nabokov, in še drugi.

Tako urejenemu izboru so po letu 1984 sledili drugi raziskovalci, vendar z razširitvijo še na nove avtorje. Kljub temu se je v njihovih seznamih zmeraj znova pojavljala vrsta že utrjenih imen, tako da se je prek takšnih izborov proti letu 1990 ustalil bolj ali manj standarden seznam najbolj reprezentativnih avtorjev svetovnega postmodernizma.

Značilen primer takšnega izbora je med mnogimi drugimi ta, ki ga je najti v poglavju o "avtorjih in kritikih postmodernega pripovedništva", objavljenem v knjigi *Postmodern Fiction: a Bio-Bibliographical Guide* (1986), ki jo je uredil L. McCuffery.¹⁰ Tu se pojavljajo predvsem imena, ki so postala že del železnega repertoarja za tisto, kar naj bi obsegel postmodernizem v svetovnem merilu, predvsem seveda v Evropi, Severni in Južni Ameriki: Barth, Barthelme, Bernhard, Brautigan, Calvino, Coover, Cortázar, Doctorow, Federman, Fowles, Fuentes, García Márquez, Gass, Handke, Kundera, Puig, Pynchon, Rushdie, Sukenick, Vargas Llosa, Vonnegut, Christa Wolf in še mnogi drugi. Med temi imeni so kljub že utrjeni uvrstitvi nekatera za postmodernizem sporna. Poleg tega pa se v McCufferyjevem seznamu najdejo še Raymond Carver, Max Frisch, Günther Grass, Stanislav Lem idr., kar kaže na to, da utegne prištevanje postmodernističnih pisateljev seči tako na široko, da postaja pojem postmodernizma zbirni pojem za najrazličnejše avtorje, katerih usmeritev je komajda še skladna z določili postmodernistične literature in jo je primerneje postaviti v drugačne literarnosmerne okvire. To je razlog, da je celo med tistimi imeni, ki se zdijo najbolj frekventna in v tem smislu reprezentativna, vrsta takih, ob katerih se znova odpira vprašanje o bistvenih značilnostih postmodernizma in o tem, ali jim ti avtorji dejansko ustrezajo. Temu se pridružuje vprašanje, ali niso nekateri od naštetih avtorjev bližji različnim tokovom postrealizma, eksistencializma in modernizma, kolikor se ne uvrščajo v nove tokove neosimbolizma, neodekadence ali neodadaizma oziroma prenovljenih avantgard. Težava je v tem, da se ti tokovi ponekod težko razlikujejo od pravega postmodernizma.

Podobna vprašanja z reprezentativnostjo postmodernističnih pisateljev so se po letu 1982 zastavljala slovenski literarni vedi. Posebnost prvih, pa tudi poznejših poskusov, kako določiti najznačilnejše predstavnike postmodernizma na Slovenskem, je bila ta, da niso segali samo v pripovedništvo in dramatiko, ampak predvsem v poezijo. J. Kos je leta 1982 v članku *Težave s postmodernizmom v to območje* uvrstil Šeliga zaradi njegovih novejših dram na motive mitov, magije in simbolike, poezijo Iva Svetine, Svetlane Makarovič, Jesiha in Borisa A. Novaka, zadnje igre Petra Božiča in Dušana Jovanoviča, od prozaikov pa Branka Gradišnika.¹¹ Isti avtor je leta 1983 v spremni

besedi k *Slovenski liriki 1950-1980* med pesnike, ki kažejo poteze nove literarne smeri, ponovno prišel predvsem Svetino, Jesiha in Borisa A. Novaka.¹² Nekoliko drugače je reprezentativne pesniške postmoderniste določal T. Hribar v eseju *Sodobna slovenska poezija* (1984).¹³ Postmodernistične sestavine je zaznal že pri Udoviču, Kocbeku, Svetlani Makarovič in Tomažu Šalamunu, za utemeljitelje postmodernizma pa sprejel Iva Svetino in Borisa A. Novaka, vendar obje uvrstil še Tauferja.

Za širši izbor postmodernistov, ki naj bi zajel tudi pripovedništvo in dramatiko, je poskrbel J. Kos v osmem natisu *Pregleda slovenskega slovstva* (1987).¹⁴ Tu je med pesnike, ki jih je morda potrebno uvrstiti v novo literarno smer, prišel Svetlano Makarovič, Svetino, Jesiha, Borisa A. Novaka in Milana Kleča, med pripovednike Jančarja, Branka Gradišnika in Mateta Dolenca, med dramatike pa Jovanoviča, Jančarja in Šeliga. V splošnih potezah tudi ta izbor potrjuje negotovost, kar zadeva prepoznavanje postmodernizma in določanje njegovih reprezentativnih nosilcev v slovenski poeziji in dramatiki.

Več jasnosti je v razlago poglavitnih slovenskih postmodernistov prinesla okoli leta 1990 mlajša znanstveno-kritiška generacija, vendar skoraj izključno v območju pripovedništva, medtem ko se je s poezijo in dramatiko v nasprotju s starejšimi razlagalci prenehala ukvarjati. M. Juvan je v razpravi *Postmodernizem in "mlada slovenska proza"* (1988) znotraj tako opredeljenega področja postavil Andreja Blatnika, Ferija Lainščeka, Andreja Moroviča, Igorja Zabela, Vlada Žabota, Lidijo Gačnik, Boštjana Seliškarja, Janija Virka, Lelo B. Njatin, Igorja Bratoža in jih že tudi razdelil na več postmodernističnih tokov.¹⁵ O isti temi je istega leta objavil T. Virk razpravo *Rošlin in Verjanko ali Mlada slovenska proza*; svoje teze, ki v poglavitnih stvareh soglašajo z Juvanovimi, je obširneje obdelal v knjigi *Postmoderna in "mlada slovenska proza"* (1991).¹⁶ Tu so med pripovedniki mlade literarne generacije naštetista ista imena, dodani so jim še Milan Kleč, Aleksa Šušulič in Mart Lenardič. Kljub temu ali pa zaradi svoje sorazmerne širine je izbor ostal odprt, s tem pa na razpolago dodatnim pojasnilom, ugovorom in kritičnim pomislekom. J. Kos je v razpravi *Slovenska literatura po modernizmu* (1989-1990) za nekatera naštetih imen podvomil, ali gre za postmoderniste v pravem pomenu besede, izbor mladih pripovednikov tega tipa je močno skrčil.¹⁷ Podobni pomisleki so bili v tej razpravi formulirani tudi ob mlajših pesnikih, ki so bili že označeni za postmoderniste, a je očitno, da so v njihovi poeziji močne modernistične ali pa neosimbolistične sestavine. Ob *Šeherezadi* Iva Svetine se je dalo formulirati pomislek, da gre verjetneje za neodekadenco kot za pravi postmodernizem. S tem so postala sporna vsaj nekatera od imen, ki bi lahko reprezentirala postmodernizem na Slovenskem. Za področje pripovedne proze je njihov pomen natančneje dokumentiral T. Virk z raziskavo Borgesovega vpliva na slovensko literaturo sedemdesetih in osemdesetih let. V raziskavi, katere izsledki so prevzeti v knjigo *Bela dama v labirintu* (1994), je med prozne postmoderniste postavil Branka Gradišnika, deloma Jančarja, predvsem pa Blatnika, Bratoža,

Janija Virka in Šušuliča.¹⁸ Vendar še zmeraj ostaja nejasen položaj drugih avtorjev, za katere se zdi, da so na meji s postrealizmom ali modernizmom.

OPOMBE

¹ Jean-François Lyotard, *Réponse à la question: Qu'est-ce que le post-moderne?*, Critique, 198. Slov. prevod je izšel v *Problemih*, 1986, št. 7, 96-103.

² Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, New York, 1971, 1982².

³ Brian McHale, *Constructing Postmodernism*, London–New York, 1992.

⁴ McHaleova razprava *Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing* je izšla v zborniku *Approaching Postmodernism*, Amsterdam–Philadelphia, 1986; nastala je leta 1984.

⁵ David Lodge, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London, 1977. Douwe W. Fokkema, *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam–Philadelphia, 1984.

⁶ Slovenski prevod Barthovega predavanja je bil pod naslovom *Literatura izčrpanosti* objavljen v *Naših razgledih*, 14.3.1986.

⁷ Slovenski prevod Barthovega predavanja je izšel pod naslovom *Literatura izpolnjenosti* v *Problemih* 1987, št. 1.

⁸ V nastopnem predavanju na birminghamski univerzi z naslovom *Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, objavljenem v Birminghamu leta 1977.

⁹ Fokkema je to storil v dveh prispevkih za zbornik *Approaching Postmodernism* (gl. op. 4).

¹⁰ *Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide*, ur. Larry McCuffery, New York–Westport–London, 1986.

¹¹ Janko Kos, *Težave s postmodernizmom*, *Sodobnost*, 30, 1982, 633-641.

¹² Janko Kos, *Slovenska lirika 1950-1980*, v: *Slovenska lirika 1950-1980*, Ljubljana, 1983.

¹³ Tine Hribar, *Sodobna slovenska poezija*, v: *Sodobna slovenska poezija*, Maribor, 1984.

¹⁴ Janko Kos, *Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana, 1974, 1987⁸.

¹⁵ Marko Juvan, *Postmodernizem in "mlada slovenska proza"*, *Jezik in slovstvo*, 34, 1988/89, 49-56.

¹⁶ Tomo Virk, *Rošlin in Verjanko ali Mlada slovenska proza*, *Problemi-Literatura*, 1988; *Postmoderna in "mlada slovenska proza"*, Maribor, 1991.

¹⁷ Janko Kos, *Slovenska literatura po modernizmu*, *Sodobnost*, 37, 1989, 225-233, 408-417, 484-492, 642-652, 825-834, 933-945; *Sodobnost*, 38, 1990, 172-184, 1127-1135.

¹⁸ Tomo Virk, *Bela dama v labirintu. Idejni svet J. L. Borgesa*, Ljubljana, 1994.

Pričujoča razprava se vpisuje v polje komparativne verzologije. Za cilj si je zastavila primerjavo ritmične strukture izvirnega italijanskega ("laškega") enajsterca in njegove slovenske recepcije. Prešeren je odkril optimalne možnosti za ritem slovenskega verza v kombiniranju osnovnega akcentuacijskega principa s stranskim silabičnim principom. Kljub akcentuacijskemu temelju bi lahko rekli, da je slovenski verz silabotoničen. Zato je Prešernova vpeljava jamskega enajsterca in italijanskega soneta ustrezala naravi našega verza. Čeprav slovenski verz pripada sistemu akcentuacijske verzifikacije, italijanski verz pa silabičnemu sistemu (z močno vlogo naglasov), prav silabotoničnost pomeni skupni imenovalec obeh verzov.

V pesmih, napisanih v "laškem" enajstercu, uporablja Prešeren samo ženske klavzule (ital.: piano) ter povsem izključi možnost moških (ital.: tronco) in daktilskih (tekočih – ital.: sdrucciolo) klavzul, ki sicer obstaja v italijanski verzifikaciji. Velikanski vpliv Prešernove poetike na celotno zgodovino slovenske poezije je imel za posledico, da se je ženska varianta enajsterca uveljavila kot zvrstna norma, čeprav so jo mnogi pesniki kršili. Če upoštevamo dejstvo, da je siceršnja frekvenca moških in daktilskih klavzul pri Prešernu precej višja kakor pri Danteju in Petrarci, se vsiljuje sklep, da je izključna uporaba ženskih klavzul pri jamskih enajstercih zvrstno motivirana in določena: Prešeren je ženske klavzule očitno doživljal kot znamenje "visokega", umetn(išk)ega pesništva, medtem ko je moške in daktilske klavzule rad uporabljal pri narativnem pesništvu in v legah, ki izvirajo iz ljudskega izročila.

Cezura, nezgrešljivo znamenje silabične verzifikacije, je v italijanski poeziji sicer šibkejša kakor v francoski in španski, vendar je kljub temu precej močnejša kakor v slovenski poeziji. Primerjava strukture italijanskega in slovenskega "laškega" enajsterca glede na položaj cezure nas je pripeljala do zanimive ugotovitve: v italijanski poeziji vlada ravnotežje v frekvenci malih enajstercev (ital.: endecasillabo a minore – s cezuro v prvi polovici verza) in velikih enajstercev (ital.: endecasillabo a maggiore – s cezuro v drugi polovici verza), medtem ko slovenska adaptacija kaže jasno težnjo k prevladi malih enajstercev. To tendenco je mogoče zaslediti v celotni zgodovini slovenske poezije od Prešerna do današnjega dne, od romantike do sodobnega postmodernizma (recimo pri Jesihu).

Izvor jamskega endecasillaba

Na začetku premisleka o naravi in pomenu jamskega enajsterca za slovensko verzifikacijo moramo natančneje opredeliti obseg pojma.

Pogosto namreč uporabljamo tudi skrajšani termin enajsterec ali pa kar iz italijanščine izposojeni izvorni izraz endecasillabo. Pri tem se je treba zavedati, da sama oznaka enajsterec ni dovolj natančna, saj opredeljuje le število zlogov, ne pa tudi verznega metra. Zato od antike naprej poznamo mnoge različne oblike enajstercev.

govnemu ali h kvantitativnemu ali celo akcentuacijskemu sistemu”.⁵ Ker ne razpolagamo z zanesljivimi podatki o naravi saturnijskega verza, je toliko težje presoditi, ali iz njega izvira endecasillabo. Že D’Ovidio je zavrnil hipotezo, da je saturnijski verz “praoče” endecasillaba, z besedami, da je to mnenje “izgubilo precej svoje kredibilnosti”.⁶

Zakaj torej mnogi literarni zgodovinarji, predvsem italijanski, tako vztrajajo pri teorijah o izvoru endecasillaba iz latinskih ritmov? Zato, ker te teorije zagovarjajo avtohtono ital(ijan)sko, apeninsko poreklo endecasillaba in sploh italijanske verzifikacije, na katero naj ne bi bistveno učinkovali tuji vplivi. Na ta način ti teoretiki zavračajo prevladujočo tezo o vplivu francoskega in provansalskega deseterca na nastanek italijanskega jamskega enajsterca. Kopja se torej lomijo predvsem ob vprašanju “nacionalnega avtorstva” endecasillaba.

Že zdavnaj so ugotovili, da so francoski in provansalski “deseterci” ter italijanski jamski “enajsterci” po zlogovni sestavi podobni in najbrž tudi sorodni verzi. Zaradi principa izosilabičnosti v francoski in provansalski verzifikaciji atoničnega e-ja (t. i. nemega e-ja: e muet) na koncu ženskih verzov namreč ne štejejo kot poseben zlog. Zato imajo verzne oblike v terminologiji francoske in provansalske verzifikacije nominalno zmeraj zlog manj kot v italijanski. Prav ta ritmična sorodnost med različno poimenovanima verzoma govori v prid literarnozgodovinski tezi o vplivu francoskega oz. provansalskega deseterca na italijanski endecasillabo.

Vpliv teh dveh desetercev seveda ni bil enakovreden; kljub pristranskim trditvam mnogih francoskih literarnih zgodovinarjev je nesporno zgodovinsko dejstvo, da je bil na koncu dvanajstega in v trinajstem stoletju vpliv že cvetoče provansalske trubadurske umetnosti na porajajoče se italijansko pesništvo odločilen.

Teorija o provansalskem in francoskem vplivu na italijanski jamski endecasillabo se navezuje na trditev, ki jo je izrekel že Dante v znamenitem teoretičnem spisu *De vulgari eloquentia*, prelomnem manifestu italijanske književnosti, v katerem je nasproti književnosti, pisani v latinščini, utemeljil potrebo po pisanju v “vulgarnih”, se pravi ljudskih, živih romanskih jezikih. Osrednji pomen jamskega enajsterca za italijansko pesništvo je Dante definiral s superlativno oznako, da je endecasillabo “celeberrimum carmen” (najbolj slavna pesem).

V sodobni italijanski literarni vedi zagovarja tako mnenje tudi Raffaele Spangano: “Endecasillabo izvira iz deseterca [decasillabo] starodavne francoske in provansalske lirike, ki po svoji strani izhaja iz francizirajočega [francesizzante] branja srednjeveškega latinskega ritmičnega deseterca, ki je imel močno cezuro po četrtem zlogu in so ga uporabljali religiozni pesniki [tropari] že v prvi polovici X. stoletja: primer *O Rex Tanté / memores gratié*.”⁷

V zvezi s tem literarnozgodovinskim problemom je najboljšo analizo argumentov *pro et contra* podal D’Arco Silvio Avalle v že omenjeni razpravi *Preistoria dell’endecasillabo*. Avalle priznava tezi o avtohtonem razvoju endecasillaba sugestivnost, vendar ji po drugi strani očita, da ni dovolj podprta z zgodovinskimi dokumenti.

Bistvena razlika med tema dvema verzoma je, da italijanski endecasillabo ne pozna tako močne cezure po 4. zlogu, kot je značilna za francoski in zgodnji provansalski deseterec. Zmeraj znova se srečujemo z dejstvom, da je cezura v italijanskem verzu manj izrazita kot v poeziji drugih romanskih jezikov. Pač pa pozna italijanski endecasillabo različne cezure, med katerimi je tudi cezura po 4., naglašenem zlogu; tovrstni verz imenujejo Italijani endecasillabo a minore (mali endecasillabo); a več o tem pozneje.

O avtonomiji italijanskega verza govori tudi literarnozgodovinsko dejstvo, da so mediteranski francoski truverji poznali posebno vrsto cezure po 5., nenaglašenem zlogu, ki so jo pomenljivo imenovali "italienne". Primera obeh cezur najdemo v 3. in 4. verzu I. speva Dantejevega *Inferna*:

"francoska" cezura (po 4., naglašenem zlogu):

1 2 3 4 / 5 6 7 8 9 10 11
 U U U - / U - U - U - U
mi ritrovai / per una selva oscura

"italijanska" cezura (po 5., nenaglašenem zlogu):

1 2 3 4 5 / 6 7 8 9 10 11
 U U U - U / - U U U - U
che la diritta / via era smarrita

(krepko natisnjene številke označujejo iktična mesta v jambski metrični shemi; / = cezura; spodnja črta, ki povezuje vokala = elizija)

Na ta način se je namesto moške cezure (naglas tik pred cezuro) v italijanski poeziji uveljavila tudi drugačna oblika cezure, t. i. ženska cezura, za katero je značilen nenaglašen zlog med zadnjim naglasom in cezuro.

Mimogrede: novejša literarna teorija imenuje moške cezure tudi "sintetične", ženske pa "analitične". Termin sintetična cezura se nanaša na spojitev, združitev naglašene zloga in cezure v smislu njune neposredne bližine, medtem ko termin analitična cezura označuje raz-ločevanje naglašene zloga in cezure, ker ju medsebojno raz-loči nenaglašen zlog.⁸

Do podobnega procesa pojavljanja nenaglašanih zlogov je prišlo tudi na verzem koncu: poleg moške klavzule, značilne za francoski verz, sta se v italijanskem verzu uveljavili tudi ženska in tekoča (daktilska) klavzula. Vrivanje nenaglašanih zlogov logično izhaja iz drugačne narave akcentov v italijanščini: za razliko od oksitonične narave francoskega in provansalskega jezika pozna italijanščina tri možne naglase – oksitoničnega (*tronco*), paroksitoničnega (*piano*) in proparoksitoničnega (*sdruciollo*). Zato Avalle pravi: "Za nas [Italijane, op. B. A. N.] je vseeno, ali ima verz kadenco, ki je tronca, piana ali sdruciollo; pomembno je le to, da zadnji ritmični akcent pade na isto mesto (seveda ga moramo šteti od prvega zloga), tako da endecasillabo s piano kadenco, npr. *Nel mezzo del cammin di nostra*

vita, ki ima enajst zlogov, čutimo kot enakega endecasillabu s tronco kadenco, npr. *Quivi parevi morto in Gelboé*, ki ima deset zlogov, ali endecasillabu s sdruciolu kadenco, npr. *Ché nullo effetto mai razionabile*, ki ima dvanajst zlogov. Ponovimo, pomembno je le to, da zadnji ritmični akcent pade na deseti zlog.”⁹

V zvezi z razliko med cezuro francoske epske poezije in “italijansko” cezuro naj omenimo posebno obravnavo cezure v provansalski poeziji: medtem ko prvi deseterci trubadurjev v 12. stoletju že temeljijo na cezuri po 4. zlogu, se polagoma uveljavi t. i. “lirska cezura” za naglasom na 3. zlogu. Ta sprememba je povezana tudi z drugačnim odnosom do nemega e-ja. Trubadurska lirika namreč temelji na izgovarjavi in štetju vseh zlogov, vključno z nemim e-jem, ki v provansalski poeziji igra prav tako pomembno vlogo kakor v francoski. Ta razlika se lepo vidi oz. sliši pri desetercu: verz viteške epike (npr. v *Chanson de Roland*), za katerega je značilna cezura po 4. zlogu (4 + 6), ne elidira nemega e-ja na koncu prvega polstiha in je torej paradoksalno ta deseterec lahko tudi enajsterec s sestavo 4 (+1) + 6. Za razliko od francoskega epskega deseterca in njegove epske cezure provansalski trubadurski lirski deseterec z enako sestavo (1. polstih = 4 zlogi, 2. polstih = 6 zlogov) upošteva in “šteje” tudi nemi e na koncu prvega polstiha, zato ima v teh primerih prvi polstih zlog manj, kar da ritmično strukturo 3 (+1) + 6. Tovrstno cezuro, pred katero je nemi e upoštevan kot poln zlog, literarna veda imenuje lirska cezura; še posebej se je uveljavila v cansu (ljubezenski pesmi).

Razlika med štetjem zlogov v epskem in lirskem desetercu najbrž kaže na razliko v podajanju te poezije: dejstvo, da so trubadurji izgovarjali in šteli vsak zlog, dodatno potrjuje tesno povezanost besedila in glasbe v njihovi umetnosti, saj mora v taki povezavi že zaradi glasbenega ritma “šteti” vsak zlog.

Doslej smo upoštevali različna literarnozgodovinska dejstva in poglede mnogih literarnih teoretikov 20. stoletja. Na podlagi njihovih argumentov se avtor pričujoče študije – iskreno povedano – ne more odločiti, ali italijanski endecasillabo res izvira iz francoskega oz. provansalskega deseterca. Zato se rajši oprimo na lastne sile in primerjamo metrične sheme verzov, ki jih obravnavamo:

francoski epski deseterec: 4 + (1) + 6:

1 2 3 4 (+ 1) /// 6 7 8 9 10

provansalski deseterec v cansu (ljubezenski pesmi): 3 + (1) + 6:

1 2 3 (+ 1) // 5 6 7 8 9 10

italijanski jambski enajsterec z različnimi cezurami:

1 2 3 4 / 5 6 7 8 9 10 11

1 2 3 4 5 / 6 7 8 9 10 11

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11

1 2 3 4 5 6 7 / 8 9 10 11

(krepko natisnjene številke označujejo stalne naglase oz. iktična mesta, število poševnih črt – od ene do treh – pa označuje moč cezure)

○ Razlike so torej očitne:

Francoski epski deseterec ima stalna naglasa na 4. in 10. zlogu, drugi naglasi pa so premični, svobodni. Močna cezura po 4. zlogu deli verz na dva izrazita polstiha.

Provansalski lirski deseterec ima stalna naglasa na 3. in 10. zlogu, drugi naglasi pa so tako kot pri francoskem verzu svobodni. Trubadurski canso ima "lirsko cezuro" po 4. zlogu; ker gre za "žensko cezuro" (po nenaglašenem zlogu), je nujno šibkejša kot v francoskem epskem desetercu, vendar še zmeraj močnejša od cezur v italijanskem endecasillabu.

Italijanski jambski enajsterec ima 5 iktičnih mest, med katerimi lahko le dve poziciji (zadnji naglašeni zlog pred cezuro in zadnji, 10. zlog v celotnem verzu) zaradi stoodstotne realizacije primerjamo s stalnima naglasoma v francoski in provansalski verzifikaciji. Veliko število z metrično shemo vnaprej določenih iktičnih mest je razločno znamenje, da igra akcentuacijski princip v italijanski verzifikaciji bistveno večjo vlogo kakor v francoski in provansalski. S tem je v zvezi tudi manjša moč cezure, saj pri tako gosti mreži naglasov cezura ne more imeti enako pomembne funkcije; večje število iktov pa ima za posledico tudi to, da – v nasprotju z eno samo, a stalno cezuro v francoskem in provansalskem desetercu – italijanski endecasillabo omogoča različen položaj cezure v verzu.

Sklenimo to ritmično primerjavo:

1. Francoski in provansalski deseterec pripadata silabičnemu verzifikacijskemu sistemu, kar kažejo naslednja razločevalna znamenja:

- a) temeljni princip števila zlogov, ki je v primeru obeh desetercev izosilabičen;
- b) stalna naglasa kot strukturna temelja verza, v katerem so preostali naglasi premični oz. svobodni, in
- c) cezura, ki deli verz na dva polstiha.

2. Italijanski endecasillabo izkazuje temeljne lastnosti obeh verzifikacijskih sistemov; na silabični sistem ga vežejo naslednje lastnosti:

- a) temeljni princip števila zlogov (čeprav verz ni nujno izosilabičen);
- b) nujnost realizacije naglasa na koncu prvega polstiha in celotnega verza, ki ju deli
- c) cezura.

Obenem jambski endecasillabo in sploh italijanski verz izkazuje naslednje lastnosti, ki ga vežejo na akcentuacijski verzifikacijski sistem:

- a) večje število iktičnih mest in
- b) šibkejša cezura, ki lahko prav zaradi večjega števila iktov zasede različne položaje v verzu.

Italijanski verz je torej ploden in ritmično bogat hibrid obeh verzifikacijskih sistemov, zato je najbolj ustrezna oznaka zanj, da gre za *silabotonični verz*.

Sklep te preproste ritmične primerjave morda predstavlja tudi ustrezen kompromis za razrešitev literarnozgodovinske dileme o poreklu

italijanskega jambskega enajsterca: čeprav vse kaže, da je pri nastanku endecasillaba pomembno vlogo odigral tudi vpliv provansalskega in francoskega deseterca, globoka razlika v temeljnem ritmičnem principu priča o samostojni, avtonomni naravi italijanskega jambskega endecasillaba.

Osnovna pravila italijanske verzifikacije

V italijanščini narava akcenta bistveno določa naravo verznega ritma in rime. Razlike med akcenti so tudi poglavitni kriterij že omenjene tradicionalne delitve verzov in rim v italijanski literarni vedi:

1) verzi, ki se končajo z oksitonično besedo oz. z moško rimo, so *versi tronchi* (*rime tronche*);

2) verzi, ki se končajo s paroksitonično besedo oz. z žensko rimo, so *versi piani* (*rime piane*);

3) verzi, ki se končajo s proparoksitonično besedo oz. s tekočo rimo, pa so *versi sdruciolli* (*rime sdruciole*).

Število metričnih zlogov se šteje po ženski, se pravi "srednji" varianti – po številu, kakršnega imajo *versi piani*. Enajsterec, ki ima piano končnico, torej dejansko obsega 11 zlogov; zato pa ima endecasillabo tronco le 10 foničnih zlogov in endecasillabo sdruciollo kar 12 foničnih zlogov.

Ker smo Slovenci navajeni endecasillaba iz Prešernove ženske, piano variante, se nam dejstvo, da ima lahko enajsterec tudi deset ali dvanajst zlogov, zdi kontradiktorno. Ta napačna slovenska percepcija pravil italijanske verzifikacije po svoje priča o tem, da kljub skoraj popolni ritmični zvestobi, ki jo slovenska adaptacija "laškega" enajsterca izkazuje izvirnemu italijanskemu endecasillabu, ritmika slovenskega verza le temelji na (delno) drugačnih zakonitostih.

Oglejmo si, kakšno je razmerje med temi tremi vrstami verznihi klavzul v Dantejevem *Peklu*, kjer lahko najdemo vse tri vrste endecasillaba (*tronco*, *piano* in *sdruciollo*). *Inferno* obsega 4.720 verzov, razdeljenih v 34 spevov. Vendar imata le 102 verza moško, oksitonično, *tronco* končnico, kar statistično znese komaj 2,2 %. Odstotek je še nižji pri tekočih, daktilskih, *sdruciollo* končnicah, ki jih ima zgolj 38 verzov ali komaj 0,8 %. Velika večina verzov (4.580 oz. 97 %) ima torej srednjo, žensko, piano klavzulo.

Ti statistični podatki zahtevajo naslednjo opombo: glede na dejstvo, da je to analizo opravil avtor pričujoče študije, ki ni Italijan, je možno, da je pri določenem številu verzov prišlo do pomote pri definiranju klavzule, saj ritem lahko z vso gotovostjo analiziramo edino v maternem jeziku. Poleg tega gre za srednjeveško italijanščino, ki se od današnje že v marsičem razlikuje.

Vendar tudi ta omejitev ne spreminja dejstva, da ima velika večina verzov v *Infernu* žensko, piano končnico.

Pri štetju klavzul v Petrarcovem *Canzonieru* smo se držali enakih kriterijev kakor pri *Infernu*. Dejstvo, da Petrarca v nekaterih pesmih,

predvsem v kanconah, včasih kombinira endecasillabo z jamskim sedmecem (settenario), ne spreminja vprašanja klavzul.

Canzoniere obsega kar 366 pesniških besedil (320 klasičnih italijanskih sonetov, ki so po avtorju dobili tudi ime "petrarkistični", 6 drugačnih sonetnih oblik, 28 kancon, 8 sekstin, 4 madrigale) s skupnim številom 7.763 verzov. Med njimi jih ima le 115 ali 1,5 % tronco končnico ter le 29 ali 0,4 % sdruciollo končnico. To obenem pomeni, da ima velikanska večina verzov (98,1 %) piano končnico.

Primerjajmo rezultate: frekvenca tronco klavzul je pri Danteju 2,2 %, pri Petrarci pa le 1,5 %; frekvenca sdruciollo klavzul je pri Danteju 0,8 %, pri Petrarci pa le 0,4 %. Petrarca torej kaže še močnejšo tendenco k piano klavzulam kot Dante. Ali je ta razlika dovolj velika, da bi jo smeli pripisovati zvrstnim razlikam med lirsko in epsko poezijo? (Logično bi bilo namreč pričakovati, da lirski poezija izžareva večjo muzikalnost kot epska ter da zato pogosteje sega po ženskih rimah in klavzulah, ker le-te zaradi ponavljanja večjega števila glasov bogateje zvenijo.) Ali pa morebiti ta drobna razlika v uporabi klavzul med Dantejem in Petrarco bolj kaže na razlike v osebnih poetikah teh dveh velikanov italijanske poezije?

Nagibamo se k mnenju, da zgornja statistična analiza kaže, kako med Dantejevimi *Infernom* in Petrarcovim *Canzonierom* ni večjih razlik v uporabi verznihi klavzul, iz česar bi z določeno mero poenostavljanja lahko sklepali, da razlike med literarnimi zvrstmi v italijanski poeziji bistveno ne vplivajo na izbiro klavzul ter da uporaba treh vrst verznihi končnic ob močni prevalenci ženskih klavzul izhaja iz same narave italijanskega jezika in verzifikacije.

Kot smo ugotovili, je kljub možnosti treh različnih klavzul število moških in tekočih klavzul med Dantejevimi in Petrarcovimi endecasillabi minorno v primerjavi z velikansko večino ženskih klavzul, kar je nedvomno posledica dejstva, da ima velika večina italijanskih besed paroksitonično končnico.

Predvsem pa je treba upoštevati, da tudi vodilni italijanski verzologi ne soglašajo pri definiranju verznihi klavzul. V nadaljevanju si bomo ogledali nekaj primerov, ko ni povsem jasno, kakšna je besedna oz. verzna končnica ter eo ipso kolikšno je število zlogov v verzu.

Ni nobenega dvoma, da ima naslednji endecasillabo (*Inf.*, IV, 60) tronco končnico ter torej 10 zlogov. Krepko natisnjene številke označujejo metrično shemo jamba, kjer se iktična mesta nahajajo na sodih zlogih:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
U	U	U	-U	U	U	-U	U	-	-

e con Rachele, per cui tanto fè

Neprimerno teže pa je določiti vrsto klavzule pri mnogih skupinah samoglasnikov, ki se znajdejo na koncu verza.

V primeru stika samoglasnikov regulirajo izgovarjavo verza naslednja pravila:

1) *Sinereza* je združitev zaporednih vokalov znotraj besede v en sam zlog. Ni možna med naglašnim vokalom ter vokali A, E in O.¹⁰

2) *Diereza* pa je – obratno – ločitev zaporednih vokalov znotraj besede na dva različna zloga.

3) *Sinelefa* je vrsta elizije, ki *hiat*, trk samoglasnikov na medbesedni meji (med zaključnim vokalom prejšnje besede in začetnim vokalom naslednje besede) razreši na tak način, da se samoglasnika izgovorita kot en sam zlog, bodisi da zaključni vokal prve besede v izgovarjavi izgine ali pa je oslavljen do te mere, da ne tvori več samostojnega zloga. *Sinelefa* je torej *sinereza* na medbesedni meji.

4) *Dielefa* je izgovarjava dveh zaporednih vokalov na medbesedni meji kot dveh različnih zlogov.

Sinereza in *diereza* torej regulirata izgovarjavo vokalov znotraj besede, *sinelefa* in *dielefa* pa izgovarjavo vokalov na medbesedni meji.

Pri analizi klavzul sta pomembni predvsem *sinereza* in *diereza*. Na koncu verza pomeni *sinereza* tronco varianto, *diereza* pa piano ali celo *sdrucchiolo* varianto.

Ladislao Gáldi v sijajnem delu *Introduzione alla stilistica italiana* pravi, da “*sinereza* nikoli ne nastopi na koncu verza”.¹¹ Iz tega sledi, da celo besede, ki znotraj verza veljajo za enozložne (npr. *io*), postanejo v verzni končnici dvožložne (*Inf.*, XII, 123):

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
o o o - o - o - o - o - o
e di costoro assai riconobb' i-o.

Sinerezo in *sinelefo* smo označili s spodnjo črto, ki povezuje vokala. V enem samem verzju imamo torej *sinelefo* in *sinerezo* (*costoro* *assai*) ter *dierezo* (*i-o*).

Kljub zgoraj formulirani zakonitosti, da *sinereza* na koncu verza ni možna, pa sam Gáldi priznava, da obstajajo primeri, ko ni povsem jasno, ali gre za *sinerezo* ali *dierezo*, ali je verzna klavzula tronca ali *piana*; predvsem gre za besedni končnici -AI in -UI.

Ritmična primerjava italijanskega endecasillaba s slovenskim “laškimi” enajstercem

Prešeren je v slovensko poezijo vpeljal “laški enajsterec” z izključno ženskimi končnicami: v *Poezijah* je objavljenih kar 1.171 endecasillabov, vendar ni niti enega samega z moško klavzulo (*dese-terca*) ali s tekočo klavzulo (*dvanajsterca*). S tem je Prešeren radikaliziral Dantejevo in Petrarcovo prevladujočo tendenco k uporabi *piano* rim, obenem pa iz slovenske adaptacije jamskega enajsterca izključil ritmično-efvonično možnost moških in tekočih klavzul, ki sicer obstaja v italijanski poeziji.

Na ta način je vzpostavil zvrstno normo jamskega enajsterca v slovenski poeziji – normo, ki je globoko vplivala na razvoj slovenske lirike, saj je z njo odkril pravo naravo slovenskega verza ter prvi realiziral optimalne možnosti našega pesniškega jezika. Prešernova in prešernovska verzifikacija je učinkovala kot najvišji kriterij in ideal slovenskega verza v vsej nadaljnji zgodovini naše poezije: kot –

zavestno ali podzavestno – iztočnico so jo jemali celo tisti pesniki, ki so to normo kršili. Razvoj slovenske verzifikacije po Prešernu pa je dejansko šel v smer čedalje bolj izrazite “rehabilitacije” moških in tekočih (daktilskih) klavzul.

Če upoštevamo, da je siceršnja frekvenca moških in tekočih klavzul pri Prešernu (v *Poeziji* 26,6 % moških in 3,3 % tekočih klavzul) bistveno višja kakor pri Danteju in Petrarci, se vsiljuje sklep, da je izključna raba ženskih klavzul pri enajstercih zvrstno motivirana in določena: slovenski romantik je ženske klavzule očitno doživljal kot ritmični postopek “visoke”, umetn(išk)e poezije, za razliko od moških in tekočih klavzul, ki jih je asociiral z “nižjimi”, bolj pripovednimi in ljudskimi pesniškimi oblikami in literarnimi zvrstmi.¹²

Cezura je eden izmed ključnih elementov silabične verzifikacije. Najmočnejša je v španski poeziji, kjer razkolje verz na dva polstih, ki funkcionirata kot samostojni ritmični (pod)enoti. V francoski poeziji cezura in verzni konec označujeta položaj stalnih naglasov, zato je cezura strukturno izjemno pomembna. Ker ima italijanski verz vnaprej določena iktična mesta (v endecasillabu pet), je cezura v njem manj “slišna” kakor v španskem in francoskem verzu ter ima le pomožno ritmično-pomensko funkcijo. Manjša moč cezure v italijanskem verzu se kaže tudi po tem, da sinelefa zmore povezati celo vokala z obeh strani cezure.

V italijanski verzifikaciji je ikt pred cezuro vselej realiziran, zato ne glede na premičnost cezure ikt pred njo funkcionira kot stalni naglas. V slovenskem verzu pa relativno visoka frekvenca nerealiziranih iktov pred cezuro dodatno dokazuje, da je cezura še precej šibkejša kakor v italijanskem verzu.

Isačenko je v študiji *Slovenski verz* (1939), temeljnem delu slovenske verzologije, objavil relevantne analize, ki temeljijo na formalistični metodi. Z mnogimi njegovimi ugotovitvami se je še danes mogoče strinjati, ne pa z vsemi. Isačenko je statistično izračunal odstotke realizacije iktičnih mest v Prešernovem verzu ter iz njihove frekvence potegnil točne sklepe o naravi Prešernovega pesniškega jezika. Vendar pa Isačenkova metoda analize italijanskega verza skriva bistveno pomanjkljivost. Da bi bolje razumeli, kje je zagrešil metodološko in tudi vsebinsko napako, citirajmo rezultate njegove primerjave odstotka realizacije posameznih iktičnih mest pri Petrarci in Prešernu¹³:

	Petrarca	Prešeren
2. zlog	70 %	85 %
4. “	85 %	80 %
6. “	78 %	72 %
8. “	78 %	62 %
10. “	100 %	100 %

Problem ni v samih odstotkih realizacije iktičnih mest, ki so pravilno izračunani, temveč v tem, da Isačenko ni upošteval cezure kot pomembnega ritmičnega dejavnika, zato njegova primerjava predstavlja zgolj mehanični izračun odstotka realizacije iktičnih mest, ne vsebuje pa analize ritmične funkcije te realizacije.

Zaradi mreže akcentov, na kateri temelji italijanski verz, je namreč cezuro mogoče postaviti na različna mesta v verzu, vendar je *ikt pred cezuro vselej realiziran*. Kot smo že omenili, je prav ta fenomen eden izmed najmočnejših dokazov za silabično poreklo italijanske verzifikacije, saj sta stalni naglas na koncu polstiha in cezura, ki mu sledi, konstitutivna elementa silabične verzne strukture. Dejstvo, da je v italijanski poeziji cezuro mogoče postavljati na različna mesta v verzu, je seveda nezgrešljivo znamenje, da je silabični princip šibkejši kakor v francoskem in španskem verzu, saj italijanski verz vsebuje močne elemente akcentuacijske verzifikacije. Ne glede na šibkost in premičnost pa cezura v italijanskem verzu pomeni, da je *ikt pred njo vselej naglašen*.

Prešernov in sploh slovenski verz je delno drugačen. Izredno podoben je ritmiki italijanskega verza po številu iktičnih mest, vendar je cezura v njem še bistveno šibkejša kakor v italijanskem, kar se med drugim pozna tudi po tem, da zgoraj formulirano pravilo o obvezni realizaciji ikta pred cezuro za slovenski verz ne velja zmeraj: pri Prešernu srečamo kar precej primerov, ko iktično mesto pred cezuro ni realizirano. Avtor pričujoče študije je preštel tovrstne primere v *Sonetnem vencu*, ki obsega 210 verzov; med njimi kar v 31 verzih (dobri sedmini ali 14,8 %) zadnji ikt pred cezuro ni realiziran. Gre za verze naslednjega tipa (*Sonetni venec*, 9):

1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11
 U - U - U U / - U U - U

Ne ljubi matere, / vanj upajoče.

Slovenska verzologija doslej ni posvetila dovolj pozornosti fenomenu, da je večino enajstercev in *mutatis mutandis* tudi drugih daljših verznihih oblik v slovenski poeziji mogoče razdeliti na dva ali celo več ritmičnih segmentov.

Prav dejstvo, da slovenski verz omogoča več cezur, predstavlja v odnosu do italijanskega verza specifično razliko, saj daljši italijanski verzi, npr. endecasillabo, razločno razpadajo le na dva polstiha. Skoraj petina Prešernovih enajstercev v *Sonetnem vencu* (točneje 37 verzov oz. 18 %) pa ima po dve cezuri.

Vprašanje je seveda, ali lahko tem zarezam v slovenskem verzu sploh rečemo cezure. Če je cezuro v španskem in francoskem verzu čutiti kot zaprt jez med dvema polstihoma, je cezuro v italijanskem verzu čutiti kot odprt jez, kjer sta polstiha zvezana, se pravi kot notranjo mejo, ki pa je prepustna. V slovenskem verzu cezuro še zmeraj zasledimo, vendar gre za komaj zaznavno zarezo, ki nastane kot rezultanta ritmičnih in pomenskih razsežnosti. Zaradi prevlade akcentuacijske verzifikacije je cezura še manj slišna kakor v italijanskem verzu. Odvisnost cezure od sintakse in pomena besed je v slovenskem verzu večja kakor v romanskih jezikih, kjer je cezura v prvi vrsti ritmični, se pravi zvočni fenomen. Zato je cezura v slovenskem verzu v veliki meri odvisna od pomenske interpretacije, medtem ko je v romanskih jezikih (posebej v francoščini in španščini, manj v italijanščini) odvisna od mehanike ritma, predvsem od števila zlogov.

Cezura v slovenski poeziji ne funkcionira nujno kot pavza oz. premor, saj mnogokrat ne ustavi ritmičnega toka verza. Dokaj pogosta zunanja znamenja cezure v slovenskem verzu so ločila, se pravi oznake, ki določajo sintaktično urejenost besedila, imajo pa seveda tudi izrazite ritmične posledice.

Zaradi vsega povedanega termin cezura ni najbolj ustrezna oznaka za obravnavani fenomen v slovenskem verzu. Zato predlagam delovni izraz *reža*. Reža je šibka ritmično-pomenska cezura v slovenskem verzu. V skladu z naravo slovenske verzifikacije je zanjo značilno, da ritmično-pomenske segmente verza bolj veže kakor ločuje.

Ena izmed nalog slovenske verzologije je ugotoviti, kako je s cezurami v našem verzu. Pisec pričujoče študije mora priznati, da je bil še pred časom trdno prepričan, da zaradi mreže naglasov slovenski verz ne potrebuje cezure. Prav primerjava Prešernovih in Dantejevih enajstercev pa me je prisilila, da delno korigiram svoje mnenje: še nadalje mislim, da cezura zaradi velikega števila iktičnih mest ni strukturni element slovenskega verza, da – preprosto povedano – cezura v slovenskem verzu ni nujna; po drugi strani pa si ne moremo zatiskati oči pred empiričnim dejstvom, da v velikem številu verzov lahko zasledimo nekakšno šibko cezuro, ki smo jo poimenovali "reža".

Kljub temu, da je v veliki večini enajstercev pri Prešernu mogoče najti ritmično-pomenske reže, pa se srečamo tudi s primeri, ko to ni možno, ker je verz nedeljiva ritmično-pomenska celota. Pri Prešernu se to pogosto zgodi zaradi besedne inverzije, ki povzroči tako napetost med ritmom in pomenskimi odnosi besed, da nastane ritmično-pomenski "sprimek", kakršnega je nemogoče razsekati z režo. Kako ritmično interpretirati verz iz 2. soneta *Sonetnega venca*?:

Srca železne d'jale preč opase.

V vsakodnevnem, izvenliterarnem jeziku bi se ta izjava glasila:

1 2 3 4 5

D'jale preč železne opase srca.

Prešernova inverzija uporabljenih besed zameša njihov naravni vrstni red in razmerja, da dobimo zaporedje 5 – 3 – 1 – 2 – 4. Niti ena sama beseda ni torej ostala na mestu, kjer bi jo pričakovali v naravni, vsakodnevni, izvenliterarni sintaksi. Čeprav so besede, ki sodijo skupaj, ločene z drugimi besedami, pa jih še zmeraj veže trdno pomensko vezivo, ki blokira impulz ritmične delitve verza z režo.

Pogosto gre za ritmično ambivalentne verzce, ki jih je mogoče razdeliti na tak ali drugačen način, v odvisnosti od pomenske interpretacije verza. Avtor pričujoče študije mora priznati, da je bil pogosto v dilemi, kako ritmično interpretirati mnoge Prešernove verzce. Vendar statistična analiza večjega števila Prešernovih enajstercev kaže do te mere izrazite ritmične tendence, da ni mogoče dvomiti o utemeljenosti izbrane metode analize. Številke v nadaljevanju študije je torej treba jemati *cum grano salis*: na znanje je treba vzeti ritmično tendenco, ki jo sugerirajo statistični rezultati, ter obenem upoštevati

možnost določenega nihanja oz. odstopanja od navedenih števil
zaradi različnih ritmičnih interpretacij verzov.

Primerjajmo ritem Dantejevih in Prešernovih endecasillabov. Za ta namen si bomo izposodili ritmično preglednico Ladislava Gáldija, ki je na konkretnih primerih analiziral naravo italijanskega endecasillaba.¹⁴ Pri tem je upošteval dva kriterija – položaj naglasov v verzu in položaj cezure.

Glede na položaj cezure tradicionalna delitev endecasillabov v italijanski literarni vedi razlikuje *endecasillabo a minore* (mali enajsterec), kjer je cezura v prvi polovici verza in je torej prvi polstih krajši (4+7 ali 5+6), in *endecasillabo a maggiore* (veliki enajsterec), kjer je cezura v drugi polovici verza in je torej prvi polstih daljši (6+5 ali 7+4). Možne so tudi še bolj asimetrične cezure (3+8, 8+3 ali celo 2+9, 9+2), vendar so zelo redke.

Upoštevajoč kombinacijo teh dveh kriterijev – položaja cezure in naglasov – je Ladislav Gáldi sestavil razpredelnico dvainštiridesetih osnovnih "formul", s katerimi je mogoče opisati večino ritmičnih variant. Endecasillabo a minore je označen z veliko začetnico A, endecasillabo a maggiore pa z veliko začetnico B. Pisec pričujoče študije je Gáldijevim primerom, ki so vsi izbrani iz Dantejevega pesniškega opusa, dodal Prešernove verzove z enako ritmično sestavo, seveda le tam, kjer je bilo to možno. Obstoj nekaterih identičnih ritmičnih obrazcev pri Danteju in Prešernu ter odsotnost nekaterih drugih pri slovenskem romantiku zgovorno pričata o ritmični naravi našega verza v primerjavi z italijanskim.

Zaradi lažjega ritmičnega branja Dantejevih verzov sem jih opremil z oznakami za sinerezo in sinelefo.

A) Mali enajsterec (*endecasillabo a minore*)

Tip A1: cezura po 4. zlogu

(1. polstih = 4 zlogi, 2. polstih = 7 zlogov):

A1a: u - u - / u - u - u - u

Di qua, di là, / di giù, di su li mena.

Ker bi bilo mogoče zgornji Dantejev verz ritmično razdeliti tudi drugače, kot primer te variante endecasillaba navajam 113. verz I. speva *Inferna*:

u - u - / u - u - u - u

Che tu mi segui, / e io sarò tua guida.

In vstane šum, / de mož za možam pada.

A1b: u - u - / u u u - u - u

Per me si va / nella città dolente.

Duhovni mož, / ki zdaj ga vidiš z nami.

A1c: u - u - / u - u u u - u

M'ha dato il ben, / ch'io stesso non m'invidi.

Iz njega rok / izmakne se počasi.

A1d: 0 - 0 - / 0 0 - 0 0 -(0)

E come i gru / van cantando i lor lai.

Dejstvo, da je v tej formuli zadnji nenaglašeni zlog verza postavljen v oklepaj, je znamenje, da gre za fakultativni element, ki ne vpliva na metrično shemo. Tudi navedeni verz je mejni primer: besedo *lai* je mogoče izgovoriti na način sinereze (*lai*), se pravi kot enozložnico (Gáldijeva interpretacija), ali pa na način diereze (*la-i*), se pravi kot dvozložnico (interpretacija, ki jo zagovarja A. Duro).¹⁵ Isti verz je torej mogoče obravnavati bodisi kot tronco ali kot piano. Vendar italijanska literarna veda na ravni metrične sheme med tema dvema verzoma ne bi našla nikakršne razlike, saj nenaglašeni zlogi po zadnjem naglasu ne sodijo več v metrično shemo.

Ritmičnega ekvivalenta pri Prešernu ni najti.

A1e: - 0 0 - / 0 - 0 - 0 - 0

Acciò che l'uom / più oltre non si metta.

Sam Črtomir / se z majhnim tropam brani.

A1f: - 0 0 - / - 0 0 - 0 - 0

Forse colà / dove vendemmia e ara.

Beg je moj up, / gojzd je moj dom pričjoči.

Med vsemi ritmičnimi variantami endecasillaba, kar jih je Prešeren realiziral v slovenščini, je ta nemara najbolj nenavadna; treba pa je priznati, da je atipični ritem ustrezno podčrtal sporočilo tega impresivnega verza.

A1g: - 0 0 - / 0 0 0 - 0 -(0)

Vostro saver / non ha contasto a lei.

A1h: - 0 0 - / 0 0 0 - 0 - 0

Stavvi Minos / orribilmente, e ringhia.

A1i: - 0 0 - / 0 0 0 0 - 0

O animal / grazioso e benigno.

Ritmičnega ekvivalenta za te tri variante pri Prešernu ni najti.

A1k: 0 0 0 - / 0 - 0 - 0 - 0

S'io meritai / di voi assai e poco.

Zarumeni / podoba njena bleđa.

A1l: 0 0 0 - / 0 0 0 - 0 -(0)

Noi udirem(o) / e parleremo a vui.

Vseh bolečin / se pozabljivost pije.

Razlika med pravkar citiranima verzoma je v tem, da pri Prešernu gre za enajsterec z žensko klavzulo, medtem ko ima Dantejev endecasillabo – po Gáldijevi interpretaciji – moško, tronco klavzulo. Vendar, kot rečeno, italijanska verzifikacija nenaglašanih zlogov po zadnjem naglasu ne šteje več v metrično shemo; sodeč po italijanski

teoriji verza je torej Prešernov jambski enajsterec z žensko klavzulo metrično enak Dantejevemu jambskemu desetercu z moško klavzulo.

A1m: 0 0 0 - / 0 - 0 0 0 - 0
Mi diparti / da Circe, che sottrasse.
Že, Črtomir, / je treba se ločiti.

Pripadnost navedenega verza tej ritmični formuli je odvisna od interpretacije uvodne besedice *že*: če jo razumemo kot pomembno časovno določilo, dobi ta enozložnica pomenski poudarek in eo ipso zvočni naglas. V tem primeru ta verz ne sodi v metrično shemo *A1m*. Kot je očitno, se problemi ritmične interpretacije pogosto zapletejo prav ob enozložnicah, ki so lahko naglašene ali nenaglašene, naglas pa je odvisen od pomenskega poudarka.

Ergo: pri Danteju zasledimo 12 ritmičnih variant malega enajstera s cezuro po 4. zlogu (4+7); med temi jih je Prešeren realiziral 8 (varianete *a, b, c, e, f, k, l* in *m*), pri čemer je zadnja varianta (*m*) vprašljiva.

Tip A2: cezura po 5. zlogu
(1. polstih = 5 zlogov, 2. polstih = 6 zlogov):

A2a: 0 - / 0 - 0 / - 0 - 0 - 0
Io venni in loco / d'ogni luce muto.
Življenje ječa, / čas v nji rabelj hudi.

A2b: 0 - 0 - 0 / 0 0 - 0 - 0
Ché questa bestia, / per la qual tu gride,
...že dolgo bije / za kršansko vero.

A2c: 0 - 0 - 0 / - 0 0 0 - 0
L'un lito e l'altro / vidi in fin la Spagna.
Gnijo po polji / v bojih pokončani...

A2d: 0 - 0 - 0 / 0 - 0 0 - 0
S'ei posson dentro / de quelle faville.

Ritmičnega ekvivalenta pri Prešernu ni najti.

A2e: - 0 0 - 0 / - 0 - 0 - 0
Indi la cima / qua e là menando.

Ritmičnega ekvivalenta pri Prešernu ni najti.

A2f: - 0 0 - 0 / 0 0 - 0 - 0
Siede la terra / dove nata fui.
Koliko kratov / me po mesti žene...

Pravkar navedena primerjava med Dantejevim in Prešernovim verzom kaže identičen problem kakor pri variantah *A1d* in *A1l*: Dantejev endecasillabo je tronco, Prešernov pa piano. Metrična shema je enaka, razlika se pojavi le v verzni končnici, po zadnjem naglašnem zlogu, ki po italijanski teoriji verza ne sodi več v metrično shemo.

Citirani Prešernov verz pa je mogoče umestiti v to ritmično shemo le v primeru, če upoštevamo sodobno transkripcijo Antona Slodnjaka (iz izdaje v zbirki *Kondor*), kjer sta prvi dve besedi verza ločeni (*Koliko kratov*), kar terja, da vsako izmed njiju naglasimo. Če pa upoštevamo redakcijo Janka Kosa iz *Zbranega dela*, naslonjeno na originalni Prešernov zapis (česar smo se držali povsod razen pri pravkar citiranem verzu), se izkaže, da je ritem tega verza nekoliko drugačen: ker se verz začne z dolgo, kar petzložno besedo *Koliko kratov*, kjer je z akutom označen le 4. zlog, to pomeni, da prvi ikt v metrični shemi ni realiziran. (Ker vemo, kako občutljiv je bil Prešernov ritmični posluš, moramo tudi njegove naglase upoštevati z vso resnostjo.) Z drugimi besedami: po originalnem zapisu ta verz iz 4. soneta *Sonetnega venca* ni slovenski ekvivalent ritmične sheme A2f.

A2g: - 0 0 - 0 / - 0 0 0 - 0
 L'altro piangea / sì, che di pietade.
 Mož in oblakov / vojsko je obojno...

A2h: - 0 0 - 0 / 0 - 0 0 - 0
 Spiriti umani / non eran salvati.

Ritmičnega ekvivalenta pri Prešernu ni najti.

A2i: 0 0 0 - 0 / - 0 - 0 - 0
 Che richiamava / l'ombre a' corpi sui.
 ...de "magistrale", / pesem trikrat peta...

A2k: 0 0 0 - 0 / 0 0 - 0 0
 E proseguendo / la solinga via.
 ...tak Črtomira / ta pogled prevzame.

A2l: 0 0 0 - 0 / - 0 0 0 - 0
 Che di trestizia / tutto mi confuse.
 De bi nebesa / milost nam skazale!

A2m: 0 0 0 - 0 / 0 - 0 0 0 - 0
 Con la licenza / del dolce poeta.

Ritmičnega ekvivalenta pri Prešernu ni najti.

Ergo: pri Danteju zasledimo 12 ritmičnih variant malega enajsterca s cezuro po 5. zlogu (1. polstih = 5 zlogov, 2. polstih = 6 zlogov); med temi jih je Prešeren realiziral 8 (variante a, b, c, f, g, i, k in l), pri čemer je varianta f vprašljiva.

B) Veliki enajsterec

Tip B1: cezura po 6. zlogu
 (1. polstih = 6 zlogov, 2. polstih = 5 zlogov):

B1a: ○ - ○ - ○ - / ○ - ○ - ○
Tre volte il fe' girar / con tutte l'acque.
...neproste dni živet' / nočem enake...

B1b: ○ ○ ○ - ○ - / ○ - ○ - ○
U' non potem(o) intrar(e) / omai sanz'ira.
De bi nam srca vnel / za čast dežele...

Pravkar citirani Dantejev endecasillabo kaže, da sinelefa v italijanski verzifikaciji sega celo čez mejo cezure, povezujoč zadnji vokal pred cezuro s prvim vokalom po njej, kar je v španski in francoski verzifikaciji povsem izključeno. To potrjuje, da je cezura v italijanskem verzu šibkejša kakor v španskem in francoskem.

B1c: ○ - ○ ○ ○ - / ○ - ○ - ○
Nel tempo che colui / che 'l mondo schiara.
...potihnili ves prepir, / bile vesele...

B1d: ○ - ○ - ○ - / - ○ ○ - ○
La faccia sua a noi / tien meno ascosa.

B1e: ○○○ - ○ - / - ○○○ - ○
Tra li ladron trovai / cinque cotali.

B1f: ○ - ○ ○ ○ - / - ○ ○ - ○
Ma come Costantin / chiese Silvestro.
Na novo bo srce / spet oživel.

Pri tem verzu iz 13. soneta *Sonetnega venca* je ritem odvisen od pomenske interpretacije: enozložno besedo *spet* lahko naglasimo, vendar le v primeru, če je pomensko poudarjena; ker pa tako pri-slovno določilo *na novo* kakor glagol *oživeti* v sebi še vsebujeta ponovitev, ki jo označuje beseda *spet*, bi se ritem tega verza lahko glasil tudi:

○ - ○ ○ ○ - / ○ ○ - ○
Na novo bo srce / spet oživel.

V tem primeru seveda ne bi več šlo za ritmično varianto *B1f*, temveč za varianto, ki je Dantejeva verzna ritmika ne pozna.

B1g: - ○ ○ ○○ - / ○ - ○ - ○
Regola e qualità / mai non l'è nova.

Ritmičnega ekvivalenta pri Prešernu ni najti.

B1h: - ○ ○ - ○ - / ○ - ○ - ○
Lascia parlar a me / ch'i' ho concetto.
Hrast, ki vihar na tla / ga zimski trešne...

Ta verz lahko služi kot šolski primer trohejske inverzije. Ta *meta-ritmija* očitno prispeva k dramatičnemu, raztrganemu učinku začetka tega mojstrskega soneta. Problem ritmične interpretacije citiranega

verza pa je svojevrstna "metrična ambivalenca", kakor J.-M. Gouvard imenuje možnost različnega ritmičnega branja verzov oz. točneje: možnost členitve verzov na različno dolge polstih, z različno postavljenimi cezurami.¹⁶ Pri konkretnem Prešernovem enajstercu gre za to, da ga je mogoče s cezuro razdeliti na različne načine; poleg zgoraj naznačene cezure se vsiljuje tudi naslednja (varianta *A1e*: 4+7):

Hrast, ki vihar / na tla ga zimski trešne...

Pravzaprav močna cezura zaseka verz že po prvi besedi oziroma zlogu, kar razdeli celoto verza na dva povsem asimetrična in neuravnotežena dela: 1 + 10. Gre za skrajno nenavaden postopek, ki pa predstavlja ustrezno ritmično intonacijo za dramatično pesniško sporočilo in je torej umetniško motiviran in upravičen:

Hrast, / ki vihar na tla ga zimski trešne...

Problem členitve tega verza (in mnogih drugih Prešernovih verzov) v veliki meri izhaja iz besednih inverzij. Primerjajmo "normalno" stavčno stavo s Prešernovim besednim vrstnim redom:

1 2 3 4 5 6 7 8
Hrast, ki ga zimski vihar trešne na tla...

1 2 5 7 8 3 4 6
Hrast, ki vihar na tla ga zimski trešne...

Vidimo, da sta le prvi dve besedi ostali na "svojem" mestu. Do istega rezultata bi prišli pri nekoliko drugačni stavčni stavi, kjer je poudarek spremenjen:

1 2 3 4 5 6 7 8
Hrast, ki ga na tla trešne zimski vihar...

1 2 8 4 5 3 7 6
Hrast, ki vihar na tla ga zimski trešne...

Ker so pomensko povezane besede (*zimski vihar, trešne na tla, ki ga*) v verzu ločene, je izjemno težko postaviti cezuro, saj pomenske vezi onemogočajo ritmično delitev verza, napetost med pomenom in ritmom pa ustvarja celoto višjega reda – učink, da je verz ulit scela, da je kristalno trden in da ga je nemogoče razbiti na sestavne dele.

B1i: ○ ○ - ○ ○ - / ○ - ○ - ○
Ma se presso al mattin / del ver si sogna.

B1k: ○ ○ - ○ ○ - / - ○ ○ - ○
Questo tristo ruscel, / quand' è disceso.

Ritmičnega ekvivalenta za ti dve varianti pri Prešernu ni najti.

Ergo: pri Danteju zasledimo 10 ritmičnih variant velikega enajsterca s cezuro po 6. zlogu (1. polstih = 6 zlogov, 2. polstih = 5 zlogov); med temi jih je Prešeren realiziral 5 (variante *a, b, c, f in h*), pri

čemer je treba poudariti, da le pri prvih treh variantah (*a*, *b* in *c*) gre nedvomno za isti ritem, medtem ko je ritmična enakost pri drugih dveh (*f* in *h*) vprašljiva.

Tip B2: cezura po 7. zlogu

(1. polstih = 7 zlogov, 2. polstih = 4 zlogi):

B2a: ◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ / - ◡ - ◡

Lo buon maestro disse: / "Figlio, or vedi.

Molčé orožje svoje / vsak si vzame.

Ker je zaradi iktičnega mesta in pomenskega poudarka samostalniški nedoločni zaimék *vsak* naglašen (enozložnice v slovenski verzifikaciji sicer niso nujno naglašene), ta Prešernov verz ritmično ustreza Dantejevemu vzorcu.

B2b: ◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ / ◡ ◡ - ◡

Io sono al terzo cerchio, / de la piova.

... ko zgodnja roža raste / zapeljana...

B2c: ◡ - ◡ ◡ ◡ - ◡ / - ◡ - ◡

Etterna, maledetta, / fredda e greve.

Le malo vam jedila, / bratje! hranim.

Zaradi metrične ambivalence je ta Prešernov verz mogoče razčleniti tudi drugače:

Le malo vam jedila, bratje! / hranim.

Glede na to, da je vzklik *bratje* vstavljen v stavek, pa bi bilo najustreznejše, če bi ta verz razčlenili z dvema cezurama:

Le malo vam jedila, / bratje! / hranim.

Zato navedimo še en Prešernov primer, ki izkazuje ritmično strukturo B2c:

◡ - ◡ ◡ ◡ - ◡ / - ◡ - ◡

Kdor hoče vas dočakat' / temne zore...

V tem primeru zvočna sestava besed dodatno zahteva rahlo cezuro: če namreč na medbesedni meji trčita dva enaka soglasnika (*dočakat' temne*), je zaradi lažje izgovarjave in evfoničnih razlogov potreben komaj zaznaven premor.

B2d: ◡ - ◡ ◡ ◡ - ◡ / ◡ ◡ - ◡

La fiamma dolorando / si partio.

Kdor hoče se podati, / mu ne branim.

B2e: - ◡ - ◡ ◡ - ◡ / ◡ ◡ - ◡

Vide 'l carro d'Elia al / dipartire.

Že Gáldi je v svoji razpredelnici označil, da cezura v tem verzu zaradi pomenske povezanosti zadnjih dveh besed ni trdna: *al dipartire*

je namreč formulacija, značilna za italijanski jezik, pomeni pa *pri odhodu*, celoten verz torej: *Videl je Elijevo kočijo, kako odhaja*. Se je Gáldi zmotil, ko je v tem verzu videl cezuro po 7. zlogu? Gre morda za cezuro po 6. zlogu? Zapišimo jo, čeprav gre za ritmično varianto, ki je v Gáldijevi razpredelnici ne srečamo:

- u - u u - / u u u - u
Vide 'l carro d'Elia / al dipartire.

Ritmičnega ekvivalenta pri Prešernu ni najti.

B2f: - u u u u - u / - u - u
Volle ch'io li mostrassi / l'arte; e solo.

Tudi v tem primeru je cezura le pogojna.

Dejstvo, da sinelefa veže vokala besed, ki ju loči tako močno znamenje interpunkcije, kot je podpičje (*l'arte; e*), govori o moči elizije v izgovarjavi italijanskega verza.

Ritmičnega ekvivalenta pri Prešernu ni najti.

B2g: - u u u u - u / u u - u
Quando s'ebbe scoperta / la gran bocca.

B2h: u u - u u - u / u u - u
Tra le schegge e tra' rocchi / de lo scoglio.

Ritmičnega ekvivalenta tudi za varianti *g* in *h* pri Prešernu ni najti.

Ergo: pri Danteju zasledimo 8 ritmičnih variant velikega enajsterca s cezuro po 7. zlogu (1. polstih = 7 zlogov, 2. polstih = 4 zlogi); med temi jih je Prešeren realiziral 4 (variante *a*, *b*, *c* in *d*).

Še enkrat si oglejmo, koliko osnovnih ritmičnih variant Dantejevih endecasillabov je Prešeren realiziral v svoji poeziji:

tip A 1:	Dante	12 variant		
	Prešeren	8	"	66 %
A 2:	enako			
B 1:	Dante	10	"	
	Prešeren	5	"	50 %
B 2:	Dante	8	"	
	Prešeren	4	"	50 %
V celoti:	Dante	42	"	
	Prešeren	25	"	59,5 %

Ugotovimo torej lahko, da je Prešeren pogosteje uporabljal mali kakor veliki enajsterec.

Obstajajo tudi drugačne analize ritmičnih možnosti endecasillaba: tako Costanzo Di Girolamo v delu *Teoria e prassi della versifica-*

zione trdi, da je "dopuščenih dvaindvajset variant endecasillaba"; medtem ko tudi v njegovi teoriji endecasillabo a minore – tako kot pri Gáldiju – omogoča dva položaja cezure, po 4. zlogu (4+7) in po 5. zlogu (5+6), pa endecasillabo a maiore poleg Gáldijevih variant, se pravi cezure po 6. zlogu (6+5) in po 7. zlogu (7+4), obsega tudi bolj asimetrični varianti – cezuro po 8. zlogu (8+3) ter celo po 9. zlogu (9+2).¹⁷

Ker zgoraj uporabljena metoda kaže le abstraktno razmerje med realiziranimi variantami, ne pa tudi dejanskega števila verzov, ki so realizirani v tej ali oni varianti, preverimo dosedanj rezultat s štetjem različnih ritmičnih variant v *Sonetnem vencu* ter ga primerjajmo s frekvenco realizacije različnih ritmičnih variant v I. spevu Dantejevega *Inferna*. Frekvenco realizacije iktičnih mest pri Prešernu je natančno statistično analiziral že Isačenko, zato se bomo omejili le na primerjavo položaja cezure oz. reže.

Ritmične razlike pri položaju cezure med Prešernom in Dantejem so šokantne; naštejmo jih:

Medtem ko je Dantejev endecasillabo vselej deljiv le z eno samo cezuro, na dva polstiha, ima skoraj petina Prešernovih enajstercev v *Sonetnem vencu* (točneje: 37 verzov oz. 18 %) po dve šibki cezuri oz. tri ritmično-pomenske segmente. Teh v naslednjih dveh tabelah nismo upoštevali, kakor tudi ne 2 % nedeljivih verzov.

Prva tabela kaže najvišji frekvenci cezur pri Danteju in Prešernu:

Dante		Prešeren	
segmenta	%	segmenta	%
6 + 5	41	5 + 6	32
4 + 7	36	3 + 8	15

Če seštejemo gostoto pojavljanj vseh variant malega in velikega enajsterca pri obeh pesnikih, dobimo naslednje razmerje:

Dante		Prešeren	
endecasillabo		enajsterec	
a minore	a maiore	mali	veliki
48 %	52 %	54,5 %	26 %

Če je torej pri Danteju razmerje med tema dvema ritmičnima vrstama endecasillaba uravnovešeno, srečamo pri Prešernu dvakrat več malih kot velikih enajstercev.

Gre za globoko razliko v ritmu obeh pesnikov, ki ju gotovo lahko obravnavamo kot reprezentativna pesnika nacionalnih književnosti, zato ta razlika najbrž nakazuje pomembno razliko v ritmični strukturi italijanskega in slovenskega jamskega enajsterca. Vendar pa je to domnevo treba še preveriti in podpreti z drugimi analizami.

Preden bomo potegnili konsekvence iz te pomembne ritmične razlike, je treba namreč preveriti, ali ni ta razlika v frekvenci različnih ritmov morebiti povezana z zvrstno naravo obeh umetnin, ki smo ju

primerjali: ker je *Inferno* epsko pesniško besedilo, *Sonetni venec* pa je kljub svojemu obsegu in umetniški ambiciji po izrekanju celote sveta v osnovi lirski pesniški cikel, preverimo, kako je s cezurami v *Krstu pri Savici*, kjer nas bo še posebej zanimal *Uvod*, ki je ne le epski tekst, temveč je tudi napisan v enaki kitični obliki kot *Inferno*, se pravi v tercinah. Primerjava frekvence različnih cezur v *Uvodu* in v samem *Krstu* pa nam bo omogočila odgovor na vprašanje, ali obstaja ritmična razlika med enajsterci, uporabljenimi v dveh različnih kitičnih oblikah – tercinah (točneje: *terza rima*) in stancah (*ottava rima*).

Ugotovili smo naslednje: ni večjih ritmičnih razlik glede položaja cezure med *Uvodom* v *Krst*, ki je napisan v tercinah, in samim *Krstom*, ki je napisan v stancah. Ugotovljene razlike so tako drobne, da ne morejo vplivati na osnovno razmerje, po katerem je malih enajsterc več skoraj dvakrat več kot velikih.

Analiza ritmičnih segmentov v *Krstu pri Savici* torej potrjuje ugotovitev, do katere smo prišli pri analizi *Sonetnega venca*: izrazito prednost malih enajsterc pred velikimi. Gre torej za pomembno ritmično tendenco v Prešernovem pesniškem jeziku.

Ker pa ne vemo, ali pri doslej dognanih ritmičnih tendencah gre zgolj za Dantejevo in Prešernovo osebno poetiko, je enako ritmično analizo treba opraviti tudi na endecasillabih drugih italijanskih in slovenskih avtorjev, da bi na ta način ugotovili, ali je mogoče govoriti o splošnih ritmičnih razlikah med italijanskim in slovenskim "laškim" enajstercem. Glede na to, da v pričujoči študiji nenehno primerjamo Danteja in Petrarco, izračunajmo frekvenco različnih cezur pri Petrarci.

Da bi ugotovili, ali razmerje med malimi in velikimi enajsterci, ki ga je vzpostavil Prešeren, velja tudi v poprešernovski poeziji, smo analizirali še *Sonete* Milana Jesiha, ki je v zadnjem času na postmodernističen način uporabil prešernovsko strukturo soneta kot material za svoje avtorsko izrekanje sveta.¹⁸

Zaradi lažje primerjave bodo vzporedno postavljeni podatki za Danteja in Petrarco, enako pa tudi podatki za oba slovenska sonetista.

Dante: <i>Inferno</i>			Petrarca: <i>Canzoniere</i>		
I. spev (136 verzov)			prvih 15 sonetov (210 verzov)		
segmenta	št. verzov	%	segmenta	št. verzov	%
2 + 9	2	1,5	2 + 9	10	4,8
3 + 8	6	4,4	3 + 8	9	4,3
4 + 7	36	26	4 + 7	50	23,8
5 + 6	22	16	5 + 6	39	18,6
6 + 5	56	41	6 + 5	74	35,2
7 + 4	13	9,6	7 + 4	24	11,4
8 + 3	1	0,7	8 + 3	4	1,9

(210 verzov)

(210 verzov)

1 reža

segmenta	št. verzov	%	segmenta	št. verzov	%
2 + 9	1	0,5	2 + 9	10	4,8
3 + 8	31	15	3 + 8	22	10,5
4 + 7	15	7	4 + 7	28	13,3
5 + 6	68	32	5 + 6	54	25,7
6 + 5	20	9,5	6 + 5	34	16,2
7 + 4	29	14	7 + 4	28	13,3
8 + 3	3	1,5	8 + 3	6	2,6
9 + 2	2	1	9 + 2	3	1,4

2 reži –

skupaj segmenti	37	18		20	9,5
segmenti	št. verzov	%	segmenti	št. verzov	%
			1 + 2 + 8	1	0,5
1 + 5 + 5	4	1,9			
1 + 8 + 2	1	0,5			
2 + 2 + 7	2	1	2 + 3 + 6	1	0,5
2 + 3 + 6	1	0,5	2 + 4 + 5	3	1,4
2 + 4 + 5	2	1	2 + 5 + 3	2	1
2 + 5 + 4	4	1,9	3 + 2 + 6	4	1,9
3 + 3 + 5	3	1,4	3 + 4 + 4	2	1
3 + 4 + 4	2	1	4 + 2 + 5	1	0,5
3 + 5 + 3	4	1,9	4 + 3 + 4	1	0,5
4 + 2 + 5	3	1,4	4 + 5 + 2	1	0,5
4 + 3 + 4	4	1,9	5 + 2 + 4	1	0,5
5 + 2 + 4	3	1,4	5 + 3 + 3	2	1
5 + 3 + 3	3	1,5	7 + 2 + 1	1	0,5
8 + 1 + 2	1	0,5			

3 reže

skupaj segmenti	3	1,4		3	1,4
segmenti	št. verzov	%	segmenti	št. verzov	%
			2 + 2 + 4 + 2	1	0,5
			4 + 1 + 3 + 3	1	0,5
			5 + 1 + 3 + 2	1	0,5

nedeljivi 4 1,9
verzji

2 1

V izbranem vzorcu je pri Petrarci 51 % endecasillabov a minore in 48,1 % endecasillabov a maiore. Najbolj frekventni sta cezuri po 6. zlogu (35,2 %) in po 4. zlogu (23,3 %). Rezultat je nekoliko drugačen kot pri Danteju, kjer ima 52 % verzov ritmično strukturo endecasillaba a maiore, 48 % verzov pa strukturo endecasillaba a minore. V celoti gledano pa tako rekoč ni razlik: pri Danteju ima torej rahlo prednost endecasillabo a maiore, pri Petrarci pa endecasillabo a minore. Vendar pa je razlika minimalna, zato lahko mirno ugotovimo, da med italijanskima klasikoma ni bistvenih razlik pri izbiri cezure, z določeno mero poenostavljanja pa lahko iz tega rezultata sklepamo tudi na naravo italijanskega verza v celoti.

Primerjava med Prešernom in Jesihom kaže večjo razliko v podrobnostih – v frekvenci uporabe različnih cezur oz. členjenja verza na različne ritmične segmente.

Tudi pri Jesihu je največ enajstercev s cezuro po 5. zlogu – 25,7 % (pri Prešernu 32 %), sledi pa cezura po 6. zlogu – 16,2 % (pri Prešernu le 9,5 %). Pomembna razlika se kaže tudi pri asimetrični cezuri po 2. zlogu: pri Prešernu le 0,5 %, pri Jesihu pa kar 4,8 %. Podobne razlike v frekvenci se kažejo tudi pri drugih položajih cezure.

Pač pa na ravni razlike med malim in velikim enajstercem distribucija cezur pri Jesihu kaže podobno razmerje kakor pri Prešernu: 54,3 % malih enajstercev (pri Prešernu 54,5 %) ter 33,5 % velikih enajstercev (pri Prešernu le 26 %).

Ugotovljamo torej, da je tako pri Prešernu kot pri Jesihu dvakrat več malih kot velikih enajstercev. Z določeno mero poenostavljanja lahko sklepamo, da prevlada malega enajsterca (reža oz. šibka cezura v prvi polovici verza) predstavlja pomembno ritmično tendenco slovenske verzifikacije in bistveno razliko v odnosu do italijanskega endecasillaba, kjer je razmerje med malim in velikim enajstercem uravnovešeno, kot smo lahko ugotovili na podlagi ritmične analize Dantejevega in Petrarcoevega pesniškega jezika.

Elizija pri Prešernu

V poglavju o pravilih italijanske verzifikacije smo podrobno analizirali zakonitosti, ki regulirajo izgovarjavo italijanskega verza – po eni strani dierezo in dielefo, po drugi strani pa sinerezo in sinelefo, ki pravzaprav predstavljata vrsto elizije.

Izpah samoglasnikov srečamo tudi pri Prešernu, najpogosteje znotraj besede, kot v naslednjih primerih:

Mokrócveteče rož'ce poezije.

Za vero staršov, lepo bog'njo Živo.

Tovrsten izpah samoglasnika je ponavadi označen z apostrofom, njegov namen pa je prilagoditev ritma besed metrični shemi. Elizija v

teh primerih očitno gre v smeri pogovorne oz. ljudske izgovarjave besed, zato zveni naravno, čeprav s stališča današnjega estetskega posluha ustvarja določen razkorak in napetost med visoko formo in izgovarjavo, ki pripada "nižjim", ljudskim plastem. Pri teh izpahih je čutiti tudi značilnosti gorenjskega dialekta.

Prešeren pa je v nekaterih verzih posegel tudi po eliziji v pravem pomenu besede, se pravi po opustitvi končnega samoglasnika besede pred začetnim samostalnikom naslednje besede. Naslednji verz iz 10. soneta *Sonetnega venca* vsebuje tovrstno elizijo, ki ustreza oznaki sinelefe (elidiranja samoglasnika na meji dveh besed), kakor jo definira italijanska literarna veda:

... meglà k' od burje prileti prignana...

Gre za enega redkih Prešernovih pesniških postopkov, ki ni postal norma slovenske verzifikacije, saj je nadaljnji razvoj naše poezije ovrgel elidiranje samoglasnikov kot estetsko relevantno sredstvo za doseganje zaželenih ritmičnih učinkov.

Podobnost jamskega endecasillaba z angleškim jamskim pentametrom

Ugotovili smo že, da je italijanski jamski enajsterec po ritmični strukturi drugačen od drugih enajstercev ter obenem soroden nekaterim verznim oblikam v drugih jezikih, ki nosijo drugačna imena ter nominalno obsegajo drugačno število zlogov.

Čeprav je pričujoča študija posvečena slovenski recepciji "laškega" enajsterca, ne moremo mimo dejstva, da je jamski endecasillabo po metrični strukturi enak t. i. jamskemu pentametru – najbolj razširjenemu verzu angleške poezije, ki bi ga grafično lahko prikazali takole:

U - / U - / U - / U - / U -

Kar tri četrtine enormne doseganje pesniške produkcije v angleškem jeziku ima to metrično shemo. K temu nedvomno bistveno prispeva ritmična narava same angleščine, ki jo je Paul Fussel v delu *Poetic Meter and Poetic Form* definiral kot jamski jezik: "Kaže, da je angleški jezik karseda naravno organiziran v naraščajočih vzorcih [ascending patterns]; to pomeni, da je glavni vzgib [instinct] angleške poezije naravnan k jamskim in občasno anapestnim ritmom [gibanjem: movements], bolj kakor k trohejskim ali daktilskim."¹⁹

Jamski pentameter se je po eni strani uveljavil v različnih rima-nih variantah (npr. kot metrična osnova t. i. angleškega soneta), po drugi strani pa kot t. i. blank verse, kar dobesedno pomeni prazni verz – prazen zaradi tega, ker ni riman.

Angleški jamski pentameter ima enako metrično shemo kot italijanski jamski endecasillabo z moško klavzulo; oba obsegata 10 zlo-

gov. Angleška poezija pa pozna tudi jambski pentameter, ki ima nenaglašen zlog več in torej žensko klavzulo, na ta način pa se popolnoma poda jambskemu endecasillabu z žensko klavzulo (ital.: piano), kakršen se je tudi v slovenski poeziji uveljavil kot najbolj razširjen verz.

To po drugi strani pomeni, da praviloma ne bi smelo biti večjih težav pri prevajanju italijanskega endecasillaba v angleščino – vsaj na ravni ritma ne. Večje težave se pojavijo na ravni rim; vendar to vprašanje presega obseg naše študije.

Jambski pentameter je najbolj značilen ritmični izraz tiste podzvrsti angleške verzifikacije, ki jo Angleži imenujejo "accentual-syllabic", mi pa "silabotonična". Angleški verz in verzifikacija namreč imata za seboj že poldrugo tisočletje zgodovinskega razvoja, zato ne moremo govoriti o enotni angleški verzifikaciji, temveč o različnih verzifikacijskih principih, ki so predstavljali temelje angleške poezije v različnih zgodovinskih obdobjih. Tovrstno diferencirano gledanje na angleški verz potrjuje tudi Paul Fussel: "Bolj natančno je govoriti o angleških prozodijah kakor o eni sami prozodiji, kajti z zgodovinskega stališča so fenomeni angleške verzifikacije daleč preveč kompleksni in večplastni [multifold], da bi jih lahko zajel en sam sistem razlage ali opisa."²⁰

Zgodnja anglosaška poezija (približno od začetka 6. do začetka 12. stoletja) je bila zgrajena na močnem akcentuacijskem principu, ki so ga še dodatno podkreplevale številne aliteracije korenskih zlogov. Vrstica je bila z ostro cezuro razdeljena na dva polstih, med katerima je bila z igro aliteracij vzpostavljena zrcalna simetrija. Vsak verz je imel štiri močne naglase, vsak polstih po dva; število nenaglašnih zlogov pa je bilo poljubno.

Silabični princip se je na Otoku pojavil kot ena izmed posledic normanske (francoske) osvojitve. V obdobju t. i. srednje angleščine (Middle English), ki je trajalo približno od začetka 12. do začetka 16. stoletja, se je pod vplivom silabizma prvotna trdna akcentuacijska osnova zmeščala; eden izmed rezultatov tega procesa je tudi znamenita baladna kitica – štirivrstičnica, kjer imata prvi in tretji verz po štiri naglase ter se ne rimata, drugi in četrti verz pa po tri naglase ter se rimata. Še zmeraj (se) štejejo le naglašeni zlogi kot osnova ritma – število nenaglašnih je lahko poljubno. V tem obdobju je Chaucer uveljavil tudi verzifikacijo, ki se je je prijelo ime "accentual-syllabic" – verzifikacijo, kjer poleg principa naglasov igra konstitutivno vlogo tudi število zlogov, vključno z nenaglašnimi.

Od tedaj angleški verz nenehno niha med tema dvema poloma – močno akcentuacijo in silabotoničnim principom. (Čiste silabične variante se v angleški poeziji kljub različnim poskusom nikoli niso uveljavile.) V nekaterih obdobjih ima napetost med akcentuacijskim in silabotoničnim principom za posledico svojevrstno metrično ambivalenco, saj je nekatere jambске pentametre mogoče interpretirati tudi kot vrstice s štirimi naglasi, pač v skladu z avtohtono anglosaško oz. starogermansko pesniško tradicijo, ki je Angležem

ostala v podzavestnem spominu. Ta metrična ambivalenca je možna zaradi specifičnosti angleškega naglasa, ki pozna različne intenzitete, kar sta lucidno analizirala Halle in Kayser.²¹

Angleški in slovenski verz sta si v marsičem podobna. Skupni imenovalac je predvsem močna vloga mreže naglasov, saj oba jezika sodita v akcentuacijski verzifikacijski sistem. Ker od *Pisanic* naprej, predvsem pa po Prešernovi pesniški reformi, slovenska verzifikacija temelji na silabotoničnem principu, našemu pesniškemu občutku najbolj ustreza tista vrsta angleške verzifikacije, ki jo imenujejo "accentual-syllabic". Po drugi strani ni mogoče spregledati očitnih –tudi ritmičnih – vzporednic med baladno ljudsko tvornostjo pri obeh narodih. Primerjalno verzologijo čaka na tem področju še ogromno dela.

Obstoj jamskega pentametra v angleščini ter nenavadno lahek in naraven prevzem "laškega enajsterca" v slovenski poeziji data misliti: dejstvo, da dva jezika z močno akcentuacijsko verzifikacijo omogočata enako ritmično strukturo, kot je jamski endecasillabo v italijanski, meče na italijanski verz novo luč. Po tradicionalni teoriji verza naj bi namreč italijanski verz sodil v silabični sistem verzifikacije. Številne primerjave v pričujoči študiji kažejo, da je akcentuacijski princip v italijanskem verzu, če nič drugega, precej močnejši kakor v francoskem in španskem verzu. Zastavlja se torej vprašanje, ali italijanski verz sploh sodi v silabični verzifikacijski sistem. Sodobni italijanski teoretiki trdijo, da gre za silabotonični verz. V uvodu k zborniku *La métrique française et la métrique accentuelle*, ki ga je l. 1993 izdal Center za metrične študije (*Centre d'Etudes Métriques*) iz Nantesa, pa je italijanski verz direktno označen kot akcentuacijski.²² Ta trditev je najbrž pretirana, saj ne more biti dvoma, da je italijanski verz po svojem zgodovinskem poreklu vezan na silabični sistem verzifikacije. Razen tega je kljub močni navzočnosti akcentuacijskih elementov italijanska verzifikacija obdržala mnoge zakonitosti, ki so značilne za silabični verzifikacijski sistem. Pri temeljni opredelitvi italijanskega verza je torej najbolj sprejemljiva kompromisna varianta, ki jo podpira večina sodobnih italijanskih teoretikov – da gre namreč za silabotonični verz.

Kakorkoli že: očitno je, da treh temeljnih sistemov verzifikacije – kvantitativnega, silabičnega in akcentuacijskega – ni mogoče mehanično medsebojno ločevati. Ritmično-efonične zakonitosti v različnih jezikih sicer težijo k temu ali onemu sistemu, vendar pa praviloma vsebujejo tudi elemente, ki pripadajo drugim sistemom. Verzifikacijski sistemi torej niso povsem samostojni in medsebojno nezdružljivi. Morda je tudi sam termin "sistem" v tej zvezi zavajajoč, saj sugerira vase zaključeno celoto, ki ne vstopa v interakcijo z drugimi sistemi. Pravzaprav ne gre za različne sisteme, temveč za različne principe – kvantitativnega, silabičnega in akcentuacijskega –, na katerih temelji verzifikacija v različnih jezikih. V nekaterih jezikih se ti verzifikacijski principi udejanjajo v čistejši obliki, v mnogih drugih pa se verzifikacija dogaja kot rezultanta napetosti in medsebojnega prepletanja različnih principov, kot njihov medsebojni boj in

dopolnjevanje. Prav ta "mešanica" je bolj ali manj značilna za moderne evropske jezike: temeljni verzifikacijski principi v vsakem izmed teh jezikov – na osnovi njegovih specifičnih zakonitosti – najdejo drugačno obliko združevanja, drugačno formulo medsebojne kompatibilnosti.

OPOMBE

¹ Francesco D'Ovidio: *Sull'origine dei versi italiani. V: Versificazione italiana e arte poetica medioevale* istega avtorja (1910). Odlomki iz te študije so objavljeni tudi v zborniku *La metrica* (1972), str. 237-242.

² D'Arco Silvio Avalle: *Preistoria dell'endecasillabo*, str. 20. Odlomki iz te študije so ponatisnjeni tudi v zborniku *La metrica*, str. 243-246.

³ Prav tam, str. 19-20.

⁴ Prav tam, str. 21.

⁵ Anton Ocvirk: *Evropski verzni sistemi in slovenski verz*, I, str. 25.

⁶ Francesco D'Ovidio: *Sull'origine dei versi italiani*, str. 138.

⁷ Raffaele Spongano: *Nozioni ed Esempi di Metrica Italiana*, str. 19.

⁸ Marc Dominicy & Mihai Nasta: *Métrique accentuelle et métrique quantitative*, str. 88.

⁹ D'Arco Silvio Avalle: *Preistoria dell'endecasillabo*, str. 15.

¹⁰ Ladislao Gáldi: *Introduzione alla stilistica italiana*, str. 203-204.

¹¹ Prav tam.

¹² Prim. Boris A. Novak: *Ritmične in evfonične razsežnosti v pesniškem jeziku Ivana Hribovska in Franceta Balantiča. V: Balantičev in Hribovskov zbornik*, str. 315-336. V tem zborniku so objavljeni referati s simpozija *Poezija Franceta Balantiča in Ivana Hribovska v slovenskem kulturnem prostoru*, ki ga je Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU organiziral 20. in 21. januarja 1994.

¹³ A. V. Isačenko: *Slovenski verz*, str. 44.

¹⁴ Ladislao Gáldi: *Introduzione alla stilistica italiana*, str. 215-216.

¹⁵ Prav tam, str. 204.

¹⁶ "Metrična ambivalenca" nastane, ko je določen verz mogoče ritmično interpretirati na različne načine. Poučno analizo tovrstnih primerov je podal J.-M. Gouvard v študiji *Frontières de mot et frontières de morphème dans l'alexandrin: Du vers classiques au 12-syllabe de Verlaine*, v: *Métrique française et métrique accentuelle*, str. 45-59. Gouvard pod tem terminom razume možnost členitve verzov na različno dolge polstihe, z različno postavljenimi cezurami.

¹⁷ Costanzo di Girolamo: *Teoria e prassi della versificazione*, str. 37.

¹⁸ Milan Jesih: *Soneti*. Celovec, 1989 (založba Wieser).

Analizirani soneti so na straneh 5-19.

¹⁹ Paul Fussel: *Poetic Meter and Poetic Form*, str. 62-63.

²⁰ Prav tam, str. 63.

²¹ Prim. M. Halle & S. J. Kayser: *English Stress - Its Form, Its Growth, and Its Role in Verse*.

²² Prim. uvod (*Présentation*) v zborniku *La métrique accentuelle et la métrique française*, str. 3. Uvod so podpisali uredniki zbornika D. Billy, B. de Cornulier in J.-M. Gouvard.

BIBLIOGRAFIJA

- AVALLE D'arco Silvio: *Preistoria dell'endecasillabo*. Milano – Neapelj, 1963 (Ricciardi). Odlomki tudi v zborniku *La metrica*, ur. Renzo Clemente in Mario Pazzaglia, Bologna, 1972 (Società editrice il Mulino), str. 243-246.
- BAJEC Anton: *O slovenski rimi*. "Jezik in slovstvo", 3, 1957-58, str. 193-196 in 247-254.
- ČERVENKA Miroslav: *Metrična norma jamba in troheja. Halle-Keyserjeva teorija ter ruski in češki verz*. V: *Večerna šola stihoslovja. Štiri študije iz let 1975-83*. Prev. Albinca Lipovec. Ljubljana, 1988 (Studia humanitatis).
- FUSSEL Paul: *Poetic Meter and Poetic Form*. New York, 1979² (revised edition) (Random House).
- GÁLDI Ladislao: *Introduzione alla stilistica italiana*. Bologna, (1971¹), 1984², ponatis 1988 (Patròn editore).
- GANTAR Kajetan: *Grške lirične oblike in metrični obrazci*. Ljubljana, 1979 (Literarni leksikon, 7; SAZU, DZS).
- GIROLAMO Costanzo Di: *Teoria e prassi della versificazione*. Bologna, 1976 (Serie di linguistica e di critica letteraria, Società editrice il Mulino).
- GOUVARD J.-M.: *Frontières de mot et frontières de morphème dans l'alexandrin: Du vers classiques au 12-syllabe de Verlaine*. V: *Métrique française et métrique accentuelle*, ur. D. Billy, B. de Cornulier, J.-M. Gouvard, "Langue française", št. 99, sept. 1993 (Larousse).
- GRAMMONT Maurice: *Le petit traité de versification française*. Pariz, 1965 (Librairie Armand Colin).
- HALLE Morris & KAYSER Samuel Jay: *English Stress. Its Form, Its Growth, and Its Role in Verse*. New York – Evanston – London, 1971 (Harper & Row Publishers).
- ISAČENKO Aleksander V.: *Slovenski verz*. Ljubljana, 1939 (Akademska založba), 1975² (Partizanska knjiga).
- KLEINHENZ Christopher: *The Early Italian Sonnet: The First Century (1220-1321)*. 1988 (Collezione di studi e testi; Edizioni Milella – Lecce).
- KMECL Matjaž: *Mala literarna teorija*. Ljubljana, 1977 (Zavod SR Slovenije za šolstvo; Založba Borec).
- KOLÁŘ Antonius: *De re metrica poetarum Graecorum et Romanorum*. Praga, 1947.
- KORUZA Jože: *Značaj pesniškega zbornika "Pisanice od lepeh umetnosti"*. Maribor, 1993 (Obzorja).

- KOS Janko: *Romantika*. Ljubljana, 1980 (Literarni leksikon, 6; SAZU, DZS).
- KOS Janko: *Morfologija literarnega dela*. Ljubljana, 1981 (Literarni leksikon, 15; SAZU, DZS).
- KOS Janko: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana, 1987 (Znanstveni inštitut Filozofske fakultete; Partizanska knjiga).
- KOS Janko: *Prešeren in njegova doba. Študije*. Koper, 1991 (Lipa).
- KOS Janko: *Pojem lirike in slovenski literarni razvoj*. "Primerjalna književnost", 15, 1992, št. 1, str. 1-12.
- KOS Janko: *Lirika*. Ljubljana, 1993 (Literarni leksikon, 39; SAZU, DZS).
- KOSTER W. J. W.: *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*. Leyde, 1953² (A. W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij).
- LEGIŠA Lino: *Pesniški zborniki Pisanice. V: Pisanice 1779 – 1782*. Ur. Lino Legiša. Ljubljana, 1977 (SAZU).
- LOTMAN J. M.: *Predavanja iz strukturalne poetike. Uvod, teorija stiha*. Prevod i predgovor Novica Petković. Sarajevo, 1970 (Zavod za izdavanje udžbenika).
- LOTMAN J. M.: *Struktura umetničkog teksta*. Prevod i predgovor Novica Petković. Beograd, 1976 (Nolit).
- Lyrik des Mittelalters I. Probleme und Interpretationen*. Herausgegeben von Heinz Bergner. Vsebina: Paul Klopsch: *Die mittellateinische Lyrik*, Dietmar Rieger: *Die altprovenzalische Lyrik*, Friedrich Wolfzettel: *Die mittelalterliche Lyrik Nordfrankreichs*. Stuttgart, 1983 (Universal-Bibliothek, 7896; Philipp Reclam Jun.).
- Lyrik des Mittelalters II. Probleme und Interpretationen*. Herausgegeben von Heinz Bergner. Vsebina: Ulrich Müller: *Die mittelhochdeutsche Lyrik*, Heinz Bergner: *Die mittelenglische Lyrik*. Stuttgart, 1983 (Universal-Bibliothek, 7897; Philipp Reclam Jun.).
- MARROU Henri-Irénée: *Les troubadours*. Pariz, 1971², ponatis 1993 (Éditions du Seuil).
- MERHAR Boris: *Frekventnost in vrste moškega rimanja v slovenski poeziji od Vodnika do moderne*. "Seminar slovenskega jezika, literature in kulture" 2, Ljubljana, 1966.
- MERHAR Boris: *Še kaj o slovenski rimi*. "Jezik in slovstvo", 11, 1966, str. 92-98, 129-133, 218-225, 259-263.
- Mittelalterliche Lyrik Frankreichs I. Lieder des Trobadors (Provenzalisch / Deutsch)*. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Dietmar Rieger. Stuttgart, 1980 (Universal-Bibliothek, 7620; Philipp Reclam Jun.).
- MORIER Henri: *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Pariz, 1961¹, 1975² (deuxième édition augmentée et entièrement refondue) (Presses universitaires de France).
- NAVARRO Tomás: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Syracuse, New York, 1956 (Syracuse University Press).
- NOVAK Boris A.: *Aleksandrinc. I. Zgodovinski razvoj in ritmični ustroj francoskega aleksandrince*. "Primerjalna književnost", 15, 1992, št. 2, str. 59-80.
- NOVAK Boris A.: *Aleksandrinc. II. Adaptacije francoskega aleksandrince v drugih jezikih*. "Primerjalna književnost", 16, 1993, št. 1, str. 96-105.

- NOVAK Boris A.: *Aleksandrinec. III. Aleksandrinec v slovenski poeziji in prevodni literaturi*. "Primerjalna književnost", 16, 1993, št. 2, str. 51-74.
- NOVAK Boris A.: *Ali je aleksandrinec v slovenščini sploh mogoč? V: Prevod in narodova identiteta / Prevajanje poezije*. Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev, 17. Ljubljana, 1993, str. 48-56.
- NOVAK Boris A.: *Asonanca pri Strniši*. V: *Interpretacije*, št. 2: *Gregor Strniša*, ur. Jože Snoj. Ljubljana, 1993 (Nova revija), str. 122-140.
- NOVAK Boris A.: *Ritmične in evfonične razsežnosti v pesniškem jeziku Ivana Hribovška in Franceta Balantiča*. V: *Balantičev in Hribovškov zbornik*, ur. Marjan Dolgan. Ljubljana – Celje, 1994 (ZRC SAZU, Mohorjeva družba), str. 315-336.
- NOVAK Boris A.: *Prevod – salto immortale*. "Nova revija", 13, 1994, št. 150, str. 79-91. (Objava predavanja v Društvu slovenskih književnih prevajalcev 4. maja 1994.)
- OCVIRK Anton: *Evropski verzni sistemi in slovenski verz*. Prvi del. Ljubljana, 1980 (Literarni leksikon, 9; SAZU, DZS).
- OCVIRK Anton: *Evropski verzni sistemi in slovenski verz*. Drugi del. Ljubljana, 1980 (Literarni leksikon, 10; SAZU, DZS).
- OCVIRK Anton: *Literarno delo in jezikovna izrazna sredstva*. Ljubljana, 1981 (Literarni leksikon, 11; SAZU, DZS).
- OCVIRK Anton: *Literarna umetnina med zgodovino in teorijo*. Razprave. 2. zvezek. Ljubljana, 1979 (DZS).
- OCVIRK Anton: *Miscellanea*. Ljubljana, 1984 (DZS).
- ORLANDO Sandro: *"Tecniche di poesia" – La metrica italiana*. Firenze, 1994 (Bompiani).
- D'OIDIO Francesco: *Sull'origine dei versi italiani*. V: *Versificazione italiana e arte poetica medioevale* istega avtorja. Milano, 1910 (založba Ulrico Hoepli). Odlomki tudi v zborniku *La metrica* (ur. Renzo Crementino in Mario Pazzaglia), Bologna, 1972 (Società editrice il Mulino), str. 237-242.
- PARDO Madeleine in Arcadio: *Précis de métrique espagnole*. Pariz, 1992 (La collection 128; Éditions Nathan).
- PATERNU Boris: *Pogledi na slovensko književnost. Študije in razprave*. I. Ljubljana, 1974 (Znanstveni tisk; Partizanska knjiga).
- PATERNU Boris: *France Prešeren in njegovo pesniško delo*. Ljubljana, 1976 (Mladinska knjiga).
- PAZZAGLIA Mario: *Dal medioevo all'umanesimo. Antologia con pagine critiche e un profilo di storia letteraria*. Bologna, 1993³ (Scrittori e critici della letteratura italiana; založba Zanichelli).
- PERNICONE Vincenzo: *Storia e svolgimento della metrica*. V: *Tecnica e teoria letteraria*. Milano, 1948, str. 287-174.
- PICOT Guillaume: *Notice*. V: *La chanson de Roland. Tome I*. Pariz, 1972, 1990 (Classique Larousse).
- PRETNAR Tone: *Klavzula in asonanca Strniševih pesniških besedil*. "Jezik in slovstvo", 20, 1974-75, št. 8, str. 278-286.
- Rimario della lingua italiana*. 1993 (Garzanti Editore).

- ROUBAUD Jacques: *Les troubadours. Anthologie bilingue*. Paris, 1971 (Seghers).
- SOURIAU Étienne: *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, 1990 (Presses universitaires de France).
- SPONGANO Raffaele: *Nozioni ed Esempi di Metrica Italiana. Seconda edizione riceduta e coretta*. Bologna, 1966¹, 1974², ponatis 1989 (Patròn editore).
- SUBERVILLE Jean: *Histoire et théorie de la versification française*. Paris, 1956 (Les éditions de l'école).
- VOSSLER Karl: *Die Dichtungsformen der Romanen*. Herausgegeben von Andreas Bauer. Stuttgart, 1951 (K. F. Koehler Verlag).
- WILKINS Ernest Hatch: *L'invenzione del sonetto. V: La metrica*. Ur. Renzo Cremente in Mario Pazzaglia. Bologna, 1972 (Società editrice il Mulino), str. 279-290.

Članek predstavlja Marcusov model in matematične metode iz teorije množic in teorije grafov ter jih aplicira na Cankarjeve drame. Rezultate in njihovo interpretacijo poskuša osvetliti z dognanji predhodnih raziskovalcev, hkrati upošteva vsebino posameznih del.

Pri Cankarjevih tekstih, prevedenih v matematično strukturo, se članek ukvarja s klasičnimi problemi interpretacije: z dvodelnostjo v Hlapcih, z dvojnostjo v Romantičnih dušah in Lepi Vidi, z vprašanjem konca v Jakobu Rudi in Kralju na Betajnovi, s problemom hierarhije oseb v komediji Za narodov blagor in z enovitostjo šentflorjanske doline v Pohujšanju.

Amna Potočnik

MATEMATIČNA ANALIZA CANKARJEVIH DRAM

**Aplikacija metod
S. Marcusa**

1. Predhodniki

Vsaka veda oziroma znanost se srečuje s problemom metodologije in metodološkega aparata. Danes so v literarni vedi legitimne tako znanstvene in filozofske kot formalnogične metode (Kos, 1988), v šestdesetih letih pa so bile močne težnje k scientizaciji literarne vede. Na Slovenskem je zahtevo po njeni znanstvenosti teoretično utemeljeval predvsem Dušan Pirjevec. Numerične estetike se je dotaknil ob tem, ko je zahteval prelom s tradicionalno literarno znanostjo in z raziskovalci, ki so se sicer imeli za znanstvenike, v bistvu pa so njihove obravnave izzvenele predvsem kot posameznikova zgodba o literarnem delu, torej kot nekaj, kar se je lahko bralo kot zgodba, s čimer so bralcem poskušali nuditi podoben literarni doživljaj, kot ga ponuja literarno delo samo. Pirjevec je dvomil o nujnosti in smiselnosti takšne literarne znanosti. Potrebo po njeni reviziji je navezal na Heglovo tezo o koncu umetnosti in hkrati na Nietzschejevo o koncu filozofije. Na izpraznjeno mesto nosilke spoznanja je stopila znanost, in ker je najbolj eksaktna med vsemi znanostmi matematika, je Pirjevec ekspliciral zahtevo po matematizaciji literarne znanosti, ki naj bi povzročila preoblikovanje pojmovnega mišljenja. Matematizacija literarne znanosti naj bi sprožila verigo reakcij, med drugim tudi matematizacijo poučevanja literature, kar naj bi se na univerzitetni ravni izražalo predvsem v poučevanju verjetnostnega računa, teorije množic, matematične logike, teorije informacij itd. (Pirjevec, 1981). Vendar literarno delo samo na sebi ni dostopno pravi, to je matematizirajoči znanosti, potrebna je njegova transformacija v "logično, znanstveno, racionalno govorico", kar pomeni, da bi morali odstraniti "čutni, senzitivni, estetični element" (Pirjevec, 1968a), s tem pa se literarni znanosti izmakne umetniškost, torej tisto, po čemer umetnina šele je umetnina (Pirjevec, 1970). Najbrž je to razlog, da se Pirjevec sam ni uvrstil med literarne znanstvenike, temveč v "pesniško mišljenje biti" v smislu Heideggerjevega bitnozgod-

vinskega mišljenja, ki naj bi razkrivalo umetniškost literarnih del, hkrati pa naj bi presegalo tako tradicionalno kot matematizirajočo znanost. Alternativa, ki se je kazala Pirjevcu, je bila: ali matematična znanost ali pesniško mišljenje biti, medtem ko tradicionalna literarna znanost postane tertium non datur.

Najreprezentativnejši poskus matematizacije literarnih znanosti na Slovenskem je delo Denisa Poniža *Slovenski jezik – literatura – računalniki* (Poniž, 1974), v katerem je avtor prikazal numerično in statistično raziskovanje konstantnih in spremenljivih količin v slovenskem jeziku, prozi in poeziji ter osnove generiranja tekstov na podlagi znakovnih lastnosti z računalnikom tipa IBM 1130. Z uporabo računalnika sta se mu odprli predvsem dve možnosti raziskovanja literarnih tekstov: prvo zaznamuje termin "generiranje" (vsako pisanje tekstov s pomočjo računalnikov na podlagi formaliziranih naravnih gramatik), medtem ko drugo označuje termin "regeneriranje" (računalniški postopki formaliziranja že napisanih tekstov). Praktični del drugega sklopa je raziskovanje znakov (semantičnih enot) ter raziskovanje zlogov v posameznih slovenskih proznih in pesniških delih ter neliterarnih besedilih. Raziskovanje znakov je omejeno na frekvenco pojavljanja posameznih znakov (to je črk in presledkov) in večjih enot, kot so zlogi, besede, povedi. Rezultati naj bi bili izhodišče za raziskovanje avtorstva, za računalniško generiranje tekstov v naravnem jeziku ter za lingvistične raziskave v območju naravnega jezika. Prvi sklop je poskus generiranja tekstov s pomočjo znakov in zlogov, pri čemer generiranje ne nastopa kot enakovredno ustvarjanje literature, temveč je namenjeno predvsem sintetičnemu raziskovanju določenih prvin, ali z avtorjevimi besedami (Poniž, 1974): "Z raziskovanjem nastajanja umetnine v umetnih razmerah skušamo razumeti že ustvarjene umetnine, že dokončno stabilizirane znakovne sestave, s pomočjo že stabiliziranih znakovnih sestavov pa skušamo simulirati kreativne umetniške procese." Ponižovo drugo delo s tega področja *Numerične estetike in slovenska literarna znanost* (Poniž, 1982) ni več poskus konkretnega matematiziranja literarne znanosti, temveč samo še načelni spis, v katerem zavrača tradicionalno literarno vedo ter zahteva eksperimentalno in laboratorijsko obdelavo podatkov. Kljub nenehnemu sklicevanju na nujnost znanstvenosti in kljub pretresanju Pirjevčevega pomena za razvoj "čiste" literarne znanosti avtor priznava, da na tem področju (v Sloveniji) ni bilo vidnejših dosežkov, kar naj bi bilo na eni strani posledica odpora tradicionalne literarne vede in njene institucionalne zasidranosti in na drugi pomanjkanje materialnih možnosti, predvsem računalnikov z večjo zmogljivostjo.

Na področju teorije drame in gledališča datiramo začetek scientizacije z dejavnostjo članov praškega lingvističnega krožka (1926-1948), ki so izhajali iz del F. de Saussurja in njegovega binarnega pojmovanja znaka. O. Zich, J. Mukařovský, J. Honzel, P. Bogatyrev, J. Veltrusky in drugi so gledališko uprizoritev razumeli kot sistem

sistemov. V tej celoti noben del ni pomembnejši od drugega, torej je tudi tekst zgolj ena izmed prvin uprizoritve, ki postane z vključitvijo vanjo manipulabilna. Eksplicite sledi: ko proučujemo dramski tekst, imamo v mislih vedno njegovo odsko realizacijo, ko pa proučujemo uprizoritev, ne moremo zaobiti teksta (Elam, 1980; Veltrusky, 1981; Matejka in Titunik, 1976). V drugem valu, ki se je začel približno dve desetletji po ukinitvi praške šole, je semiotika drame in gledališča sprejela nekatere moderne znanstvene teorije (komunikacijsko teorijo z informatiko, kibernetiko ipd.), hkrati pa so se v njej razvile posamezne discipline, na primer gledališka proksemika in kinezika (Elam, 1980). Semiotiki so postavili v ospredje problem branja drame (Ubersfeld, 1982), torej segmentacije teksta (Serpieri et al., 1981) in prenosa dramskega teksta v uprizoritveni tekst (Alter, 1981). Z vprašanjem segmentacije dramskega teksta in njegove strukturiranosti so se ukvarjali tudi E. Souriau, P. Ginestier, S. Jansen, S. Marcus s svojo šolo; pri tem je Souriau naslonil svoje proučevanje na moderno matematiko, natančneje kombinatoriko, Ginestier na geometrijo, Jansen na Souriauja in moderno lingvistiko.

Solomon Marcus je poskušal izdelati popoln matematični model raziskovanja poezije in dramskih tekstov, ki ne bi temeljil zgolj na statističnih metodah in rutinskih računalniških operacijah, temveč na uporabi določenih matematičnih struktur iz teorije množic, algebre in topologije. Člani Marcusove šole (M. Dinu, P. Todorescu-Brinzen, I. Gorun, M. Voda Capusani, V. Popovici, M. Corfarin, D. Gabrielescu, I. Lalu, M. Steriadi-Bogdan, C. Grosu, T. Mihnea in drugi) so svoje proučevanje drame in gledališča utemeljili na moderni matematiki (teoriji grafov, kombinatoriki, teoriji iger, matematični verjetnosti), idejah iz kibernetike, računalništva in splošne lingvistike. Njihove študije so zbrane v dveh številkah revije *Poetics* (1977, 3/4; 1984, 1/2). Med raziskovalci, ki so poskušali že pred Marcusom izdelati "matematično podobo gledališča", pripada posebno mesto E. Souriauju, ki je v delu *Les deux cent mille situations dramatiques* (Souriau, 1950) poskušal določiti dramaturške funkcije, na katerih temelji dramska struktura. Sam pravi, da je poskušal zgraditi gledališko algebro, kajti bil je prepričan, da različne konstelacije, v katerih se po kombinatoričnih zakonih grupirajo dramske situacije, vsebujejo pomembne algebrske aspekte. Dramsko situacijo je razumel kot strukturno figuro, ki v določenem trenutku dejanja (akcije) posebej določen sistem sil (tj. dramskih funkcij), ki oživljajo in spravljajo osebe v akcijo ter jih hkrati presegajo. Vendar pa je prvi prikaz dramske situacije v kombinatoričnem vidu podal že Carlo Gozzi v 18. stoletju, ki je v celotni dramski produkciji identificiral šestintrideset situacij. Do enake številke je prišel tudi G. Polty, njegov spisek situacij najdemo v Souriaujevi knjigi. Souriau je za Gozzija in Poltyja ugotovil, da sta dramsko situacijo razumela kot neko splošno značilnost določenega dramskega dela, ki jo označuje oseba, najpomembnejša za celotno delo. Za razliko od njiju je Souriauja zanimal

predvsem sistem odnosov, ki se v danem trenutku dejanja vzpostavljajo med osebami teksta. Z globinsko analizo situacijske strukture je odkril določeno število bistvenih elementov, to je šest osnovnih funkcij (tematska sila; vrednota, ki jo želi tematska sila; nasprotnik tematske sile; arbiter o tem, kaj je vrednota; pomočnik tematske sile pri iskanju vrednote; dobitnik vrednote), ki, razporejene po različnih kombinacijah, dajejo 210.141 situacij.

Pred Souriaujem je poskušal V. Propp odkriti temeljno strukturo pravljice. Ugotovil je, da je zanjo značilna razdelitev majhnega števila vlog, ki so opredeljene po območjih delovanja (Propp, 1984). Vpliv Proppovega raziskovanja je očitno v analizah narativnih struktur A. J. Greimasa, ki je razvil model s šestimi aktanti (subjekt, objekt, adresant, adresat, pomočnik, nasprotnik). A. Ubersfeld je v svoji knjigi *Lire le théâtre* (1977) prenesla Greimasov naratološki model v gledališče. Tako Ubersfeldova kot Greimas govorita o globinskih strukturah, ki naj bi bile značilne za neki tekst ne glede na avtorja, dobo, žanr itd., vendar pa njuno raziskovanje ni motivirano z matematičnimi strukturami, temveč z načeli splošne lingvistike in strukturalizma. Ginestier je poskušal s pomočjo geometričnih oblik, ki jih konstituira množica točk (vsaka točka predstavlja določeno osebo) in množica spojnic (spojnica povezuje po dve točki), izdelati dramsko geometrijo (Ginestier, 1981). Vsaka spojnica predstavlja odnos med osebama, ki ju povezuje, na primer: ljubezen, sovraštvo, prijateljstvo itd. Geometrične figure predstavljajo situacijo, to je najmanjši element, ki ga lahko raziskujemo v celoti in ki je relevanten za pojasnitev smisla celotnega dramskega diskurza. Tako Ginestier razlikuje med dramami s preprosto geometrično strukturo (ki jih deli na polodprte, odprte in zaprte in znotraj teh na posamezne tipe) ter t. i. geometrijo druge stopnje. To tvorijo drame, ki jim pripada oznaka "umetniške" in ki niso zvedljive na nobeno izmed preprostih geometričnih struktur.

S. Jansen je s svojo definicijo prizora in s tem s strukturo dramskega teksta – uprizoritve neposredno vplival na S. Marcusa (Jansen, 1981). Jansen je svoje pojmovanje dramskega prizora naslonil na Souriaujevo teorijo in iz nje prevzel dve hipotezi: 1. prizor je lahko opredeljen kot nespremenljiva celota, ki jo je mogoče postaviti v relacijo z drugimi prizori; 2. dramsko delo je zaporedje prizorov, v katerih se spreminja struktura prehoda iz nekega prizora v naslednji prizor. Hkrati je Jansen ugotovil, da se dramsko delo loči od drugih literarnih del predvsem po dveh značilnostih, ki se nanašata na njegovo formo (sama forma pa bolj ali manj neposredno vpliva na vsebino): 1. forma omogoča, da se delo pojavi bodisi kot tekst za branje ali kot uprizoritev, ki jo je potrebno slišati in/ali videti; 2. celoto dramskega dela pogojuje njegova forma. V analizi teksta razlikuje Jansen tekstualno in odrsko raven. Tekstualno raven segmentira na sintagmatski osi v zaporedne elemente, ki pripadajo bodisi množici replik bodisi množici režij. Odrski nivo analizira na paradigmatski

ski osi, po zaporednih elementih, ki pripadajo bodisi množici oseb ali množici scenskih elementov. Če naj kak tekst označimo kot dramski, mora vsebovati vsaj po en element iz vsake množice. Prizor je definiran kot celota, ki povezuje zaporedje elementov replike z množico elementov režije. Množico režije tvorita množica oseb in množica scenskih elementov. Dramski tekst – uprizoritev je tako zaporedje dramskih prizorov in samo prizorov. Posledica te definicije je določitev elementov z demarkacijsko funkcijo, to je elementov, ki označujejo prehod iz nekega prizora v naslednji prizor. Za vzpostavitev meje med dvema prizoroma mora biti izpolnjen eden izmed teh pogojev: a) neka oseba stopi na oder; b) neka oseba zapusti oder; c) pojavi se nov scenski element; d) neki scenski element izgine (pogoja c in d upoštevamo predvsem v tistih dramah, kjer ni pogostih prihodov in odhodov oseb). Jansen je meril prisotnost osebe na odru s številom prizorov, v katerih je oseba prisotna. S pomočjo števila replik in njihove dolžine je izdelal hierarhizacijo oseb. Hierarhizacijo je izvedel tudi glede na vrsto pojavljanja oseb: najvišje so uvrščene osebe, ki se lahko pojavijo same; nato osebe, katerih nastop je pogojen s prisotnostjo neke druge osebe; tem sledijo osebe, katerih pojavljanje je odvisno od točno določene osebe. Pogoj, da določena oseba zavzame eno izmed teh pozicij, je, da se pojavi vsaj dvakrat. Najnižje so osebe, ki se pojavijo samo enkrat.

Kakor bomo videli v nadaljevanju, je Marcus prevzel hierarhizacijo oseb glede na število prizorov, v katerih je ta oseba prisotna, medtem ko je hierarhizacijo glede na vrsto pojavljanja oseb zavrnil, ker naj ne bi ustrezala dejanski strukturi teksta – uprizoritve.

2. Marcusov matematični model dramskega teksta – uprizoritve

Model je sestavljen iz dvanajstih elementov:

$$\Omega = [O, P, R, D, f, g, h, \Phi, Y, T, E, \mu]$$

(prim. Marcus, 1971; Marcus, 1974; Marcus, 1981)

O, P, R, D so parno disjunktno množice. Elementi množice O so osebe, elementi množice P so prostori, elementi množice R so replike, elementi množice D so didaskalije. S f, g, h označimo funkcije, ki imajo svojo vrednost v množici D. Funkcija f je definirana z množico O, funkcija g z množico P ter funkcija h z množico R. Funkcija Φ priredi elemente množice R množici P. Funkcija Ψ_R je upodobljena v množici O. T označuje zaporedje $x_1x_2\dots x_n$ znotraj množice, ki jo sestavlja unija množic R in D ($R \cup D$) tako, da za vsak $x \in R \cup D$ obstoji celo pozitivno število i ($1 \leq i \leq n$) z lastnostjo $x_i = x$, kar lahko zapišemo $T \in R \cup D$, $T = x_1x_2\dots x_n$ in $R \cup D = \{x \mid x \in R \vee x \in D\}$. S

Σ označimo razdelitev zaporedja T v zaporedne prizore: $T = S_1 S_2 \dots S_m$. Prizor S je del zaporedja T , ki ima obliko $X_i X_{i+j} \dots X_j$. Dva prizora $X_i X_{i+j} \dots X_j$ in $X_k X_{k+1} \dots X_l$ si sledita, če je $k = j+1$. S je zaporedje danih prizorov, $S = S_1, S_2, \dots, S$. Funkcija μ priredi množici S kartezični produkt $2^O \times P$, 2^O označuje število kombinacij med elementi množice O , saj je oseba v prizoru bodisi prisotna bodisi odsotna. Množica O je konfiguracija oseb, ki je podana, če obstoji neki podani prizor S_i in neki prostor d v D tako, da $\mu(S_i) = \langle y, d \rangle$. Množica S opredeljenih prizorov mora izpolnjevati naslednja dva pogoja: 1. za vsako osebo p obstoji določeni opredeljeni prizor y , tako da $p \in y$, in 2. za vsak prostor d obstoji opredeljen prizor S_i in opredeljena konfiguracija y , tako da $\mu(S_i) = \langle y, d \rangle$.

Iz modela je razvidno, da množici O in P reprezentirata paradigmatko os neke drame, množici R in D pa sintagmatsko. Prostor interpretiramo kot množico scenskih elementov, ki so do določenega trenutka na odru. Funkcije f, g, h z vrednostjo v D izražajo prednost didaskalij v tem smislu, da vsak element dramskega teksta-uprizoritve predpostavlja določeno didaskalijo. Preslikava R v P kaže, da je replika nujen in zadosten pogoj za obstoj določene osebe. Podan prizor je zaporedje replik in didaskalij v vrstnem redu, kot jih je podal avtor, in v maksimalnem časovnem intervalu, v katerem ne pride do bistvenih sprememb med osebami ali scenskimi elementi. Ta pogoj izhaja iz preslikave μ , ki vsakemu podanemu prizoru priredi določeno množico oseb, ki se nahaja na odru, in množico scenskih elementov. Σ razdelitev teksta T približno, ne pa povsem ustreza avtorjevi razdelitvi teksta na prizore. Zato mora vsaka replika in vsaka didaskalija biti člen T , v nasprotnem primeru je parazitna. Ta pogoj izraža eksistenco celega pozitivnega števila i ($1 \leq i \leq n$), tako da $X = X_i$, kar pomeni: 1. v množici O ni parazitne osebe; 2. v množici P ni parazitnega prostora. Navedeno pomeni, da dramski tekst pojmujemo kot virtualno uprizoritev, katere imaginarni gledalec opazuje strukturo prizorov drame, to je skupek informacij, ki jih dobi o prihodih in odhodih igralcev z odra, pod pogojem, da je sposoben razlikovati dve različni osebi. S prizorom razumemo časovno-prostorsko enoto, v kateri se konfiguracija oseb ne spremeni. Sledi: vsakemu prizoru je dodeljena natančno določena konfiguracija oseb. Novi prizor (konfiguracija) je označen bodisi s prihodom ali z odhodom ene ali več oseb z odra. Da neko bitje označimo kot osebo, mora na odru vsaj enkrat spregovoriti. V tekstu mora biti označena replika osebe, ki jo potem štejemo kot prisotno tudi v prizorih, v katerih nima lastne replike. Prizor, v katerem ni nobene osebe, ni prizor. Tako imenovanih praznih konfiguracij, ki se pojavljajo ob zamenjavi celotne konfiguracije, na primer med dejanji, ne upoštevamo.

2. 1. Metode aplikacije matematičnega modela na dramski tekst – uprizoritev

Percepcijo virtualne uprizoritve pri imaginarnem gledalcu lahko prikažemo v obliki binarne matrike:

	prizori	
osebe	$a_{11} a_{12} \dots a_{1j}$	i oseb q_1, \dots, q_i j prizorov p_1, \dots, p_j
	$a_{21} a_{22} \dots a_{2j}$	
	$\vdots \quad \vdots \quad \vdots$	
	$a_{i1} a_{i2} \dots a_{ij}$	

Na preseku i -te vrstice z j -to kolono zapišemo cifro ena, ko je oseba i -te vrstice prisotna v prizoru, pripisanem j -ti koloni, in cifro nič, kadar je oseba odsotna. Iz matrike lahko razberemo odnose med osebami in druge parametre, ki opisujejo tekst-uprizoritev. Naj bo O množica oseb in P množica prizorov drame. Celotno strukturo odnosov, ki nastajajo med osebami, lahko opazujemo tako, da vsaki osebi $p \in O$ pripišemo množico $A(p)$, sestavljeno iz celih pozitivnih števil, ki korespondirajo s prizori (s), v katerih se oseba p pojavi : $A(p) = \{p \in O \mid p \text{ se pojavi v } s\}$. Med osebama p in q so možni naslednji odnosi:

1. ekvivalence, če velja: $A(p) = A(q)$;
2. neodvisnosti, če velja: $A(p) \cap A(q) = \emptyset \neq A(q) - A(p)$;
3. alternativnosti, če velja: $A(p) \cap A(q) = \emptyset$;
4. komplementarnosti, če sta osebi p in q alternativni in če $A(p) \cup A(q)$ zajema vse prizore teksta-uprizoritve;
5. dominantnosti, če velja: $A(p) \subset A(q)$.

Odnose med osebami lahko opazujemo v celotnem tekstu – uprizoritvi ali v posameznih delih.

Nekateri drugi indikatorji dramske strukture:

$$1. \text{ gostota oseb do prizora } k: \quad X^{(k)} = \sum_{i=1}^m \sum_{j=1}^k a_{ij}/mk$$

Gostota teksta-uprizoritve je razmerje med številom celic matrike, zapolnjenih z ena, in številom vseh celic matrike. Gostoto lahko izračunamo za posamezne dele teksta-uprizoritve, na primer dejanja ali posamezne prizore (število celic dejanja, zapolnjenih z ena : število vseh celic dejanja);

2. razdalja med osebama p in q :

Če se osebi p in q hkrati pojavita v nekem prizoru, je razdalja med njima enaka ena. Med osebama p in q , ki sta alternativni, obstoji

zaporedje oseb Y_1, Y_2, \dots, Y_n z lastnostjo $Y_1 = p$ in $Y_n = q$. Če med njima ne eksistira zaporedje končne dolžine, pravimo, da je razdalja med njima neskončno;

3. diameter teksta-uprizoritve je največja razdalja med dvema osebama;

4. vsota razdalj posamezne osebe: $d(p) = \sum d(p, q)$, $p \neq q$, osvetljuje položaj, ki ga oseba zavzema v množici vseh ostalih oseb;

5. hierarhizacija oseb s pomočjo maksimalne razdalje posamezne osebe:

$$\sigma(p) = \max d(p, q), p \neq q;$$

6. hierarhizacija oseb glede na število prizorov, v katerih sta hkrati prisotni dve osebi: $Y(p) = \sum Y(p, q)$, $p \neq q$, pri čemer je $Y(p, q)$ celo pozitivno število. Padajočo vrednost $Y(p)$ si razlagamo kot hierarhizacijo oseb s padajočo vrednostjo njihove pomembnosti;

7. če v parametru $Y(p) = Y(p, q)$ odvezemo pogoj neenakosti p in q ($p \neq q$), potem parametru prištejemo tudi eventualne soočitve osebe s samo seboj, torej prizore, v katerih je prisotna zgolj ena sama oseba;

8. hierarhizacija glede na število prizorov α' , v katerih je prisotna določena oseba;

9. jedra teksta-uprizoritve.

Jedro, kakor ga razumemo tukaj, spada v teorijo grafov in ga uporabljamo za boljše razumevanje režijske koncepcije gledališke uprizoritve. Tekstu-uprizoritvi pripišemo graf, tako da vozli grafa predstavljajo osebe. Dva vozla sta povezana z vejo, če sta osebi istočasno prisotni vsaj v enem prizoru. Jedro neorientiranega grafa je katerakoli množica N vozlov, ki niso povezani z nobeno vejo, vendar tako, da je vsak vozel, ki ne pripada množici N , povezan z vejo vsaj z enim vozlom iz N . Jedra lahko določamo za celoten tekst-uprizoritev ali za posamezne dele, na primer dejanja.

3. Aplikacija Marcusovih metod na Cankarjeve dramske tekste-uprizoritve

Namen aplikacije je preizkusiti določene aspekte Marcusovega modela, da bi tako determinirala njegovo uporabnost za proučevanje akcije oziroma dejanja, hkrati pa poskušala najti vzporednice v Cankarjevem opusu in odgovoriti na nekatera vprašanja, ki so si jih zastavljali avtor, njegovi sodobniki ali poznejši raziskovalci njegovih del. V glavnem sem parametre in rezultate prezentirala na *Hlapcih*, kjer me je zanimalo predvsem, ali je možno dokazati njihovo dvodelnost in kakšne odnose med osebami je mogoče razkriti s pomočjo matematičnih metod, predvsem Jermanov odnos do matere in drugih oseb. Vzporedno sem poskušala prikazati rezultate, ki so bili v določeni drami posebej signifikantni oziroma so dajali zadovoljiv odgovor na določena vprašanja. Tako me je v *Romantičnih dušah*

zanimalo, ali se in kako se kaže njihova dvodelnost, razpolovljenost na svet "romantičnih duš" in svet "vsakdanjih duš", v *Jakobu Rudi* odnosi med osebami, ki bi morda razkrili nujnost kupčije, v komediji *Za narodov blagor* pa sem poskušala določiti to, kar se v tradicionalni dramski teoriji imenuje glavna oseba. V *Kralju na Betajnovi* me je zanimala moč, ki jo pridobiva Kantor in ki se izraža predvsem v množici usod, ki so mu podrejene; v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski*, ali se kaže poenotenost dolincev v čednostni zbor, v *Lepi Vidi* pa sem poskušala najti indice dvodelnosti oseb in tako potrditi difference med svetom bolezni, trpljenja, smrti ter svetom življenja, sonca, svetlobe.

3. 1. Posledice, ki izhajajo iz definicije osebe ali prizora

Marcus definira repliko kot nujni in zadostni pogoj, da neko bitje označimo kot osebo. Posledica te definicije je, da na primer Postrežnice, ki se pojavi v 47. prizoru *Romantičnih duš*, vendar nima lastne replike, ne štejemo za osebo. Podobno tudi Lužaričini otroci, ki so sicer označeni v didaskalijah, ne reprezentirajo osebe, temveč jih pojmujejo kot scenski element. Lužaričine otroke bi morda lahko šteli kot osebo, saj didaskalije narekujejo njihov jok, vendar spada jok med tiste paralingvistične znake, ki ne spremljajo govora in so zgolj občasni. Hkrati se ti otroci pojavijo zgolj kot dokaz bede, ki jo doživlja družina zaradi Kantorjevega ravnanja.

Posebno merilo sem uporabila pri skupinskih osebah, ki se ne pojavljajo z lastnimi imeni, temveč so poimenovane z določenimi kategorijami, kot so na primer delavci, svetniki, kmetje, gostje, svatje. Tudi za te osebe velja, da se pojavijo na odru, ko spregovorijo, vendar jih ne glede na njihovo dejansko število štejemo kot eno osebo, saj med njihovimi replikami niso zaznavne individualne značilnosti govorca. Na primer v zadnjem delu konverzacije z delavci v *Jakobu Rudi* (stran 92) beremo:

PRVI DELAVEC: Ali je to resno?

RUDA: Za Boga! Kaj sem govoril s smehljajočim obrazom?

DRUGI DELAVEC: Kje je naš zaslužek?

TRETJI DELAVEC: Mi nimamo kruha (...).

Primer kaže, da bi lahko zamenjali govorce, repliko drugega delavca bi lahko izgovoril prvi delavec, repliko prvega tretji itd., s to zamenjavo pa se ne bi spremenil pomen njihovega prihoda, ki je predvsem poskus, da bi si zagotovili fizični obstoj. Drugi razlog za njihovo poenotenje so tudi različni načini poimenovanja teh oseb oziroma različna raba ednine in množine v tekstu. Tako je na primer v *Jakobu Rudi* govor o treh delavcih, nato ima repliko prvi, drugi, tretji delavec, podobno je z gosti (mn. gosti, ed. prvi, drugi, tretji gost), ob-

činskimi svetniki v *Za narodov blagor*, kmeti v *Kralju na Betajnovi*, gosti v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* in svati v *Lepi Vidi*.

V *Pohujšanju* in *Lepi Vidi* so nekatere replike uvedene z "vsi". Te replike označujejo simultani govor konfiguracije, ki se trenutno nahaja na odru. Čeprav v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* takšne replike nakazujejo poenotenost dolincev, v matriki nisem posebej označila osebe "vsi", ker bi s tem podvojila osebe, ki so na odru že prisotne.

Definicija oseb bolj ali manj neposredno vpliva na prizor; tako na primer Mati v *Hlapcih*, ko brez besed postreže Jermanu in Kalandru, ne označuje začetka novega prizora, saj spregovori šele pozneje, v 35. prizoru, to pa vpliva na relacije med osebami in spremeni tudi rezultate drugih parametrov, saj bomo odnos med Materjo in Kalandrom razumeli kot alternativen, ne glede na to, da se na odru srečata in da njuno hkratno prisotnost prepozna tudi gledalec. Osebo, ki na odru ni vidna, kot je na primer Županja v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski*, ko je v spalnici za glavnim prizoriščem, štejemo kot odsotno, ne glede na morebitne replike, ki jih izreče iz notranjosti, z gledalcem nevidnega dela odra. Kriterij za to odločitev ni bila zgolj njena nevidnost, temveč hkrati dejstvo, da neposredno ne sodeluje v konverzaciji na odru.

Teh nekaj opomb ni kritika Marcusovega modela, temveč omemba določenih problemov, ki jih je potrebno reševati v kontekstu interpretacije posameznega teksta-uprizoritve.

3. 2. Rezultati, interpretacija

Hlapci so doživeli najrazličnejše interpretacije. Ob izidu so jih sodobniki razumeli kot politično satiro (Moravec, 1969); nekaj desetletij po Cankarjevi smrti so Zihlerl, Bor in Vidmar prenesli težišče raziskovanja na problematiko Jermanove osebnosti, njegov umik v petem dejanju, izstop iz političnega boja, se jim je v luči ortodoksnega marksizma kazal kot neutemeljen in nezadosten, kot točka, ki dramo spremeni v štiri "dobra" in ponesrečeno peto dejanje (glej Kos, 1981). J. Kos (1968) je zavrnil tezo o dvodelnosti drame, Jermanov preobrat je utemeljeval kot logično posledico egocentričnosti in narcističnosti junakove osebnosti, ustrezne za reprezentiranje nekonformizma, ki se v evropski kulturi kaže predvsem kot posameznikov upor proti oblasti s primeri od Ajshilovega Prometeja naprej. Pirjevec (1968) je zavrnil Kosovo tezo o nekonformizmu, svojo interpretacijo pa je naslonil na Heideggerjevo bitnozgodovinsko mišljenje. Jermanov zlom se mu je kazal kot zlom novoveške subjektivitete, njegova akcija v imenu Bistva kot samouničujoča, pri tem pa zlom subjektivitete odpira možnost dopuščanja biti onstran volje do moči in relevantnosti dvojice "heroji-hlapci". J. Pogačnik (1977) je razlagal Jermana s pojmom razumnika kot samostojnega semantičnega polja, ki naj bi od Kanta, Schillerja, Herderja, Hegla naprej, predvsem pa po marčni

revoluciji postal eno najpomembnejših kulturnotvornih gibal evropske civilizacije. Jerman naj bi bil nosilec humanistične akcije "poučevati", katere namen je prepoznanje avtonomije duha, svobode, humanitete. Kermauner (1979) je znova poudaril dvodelnost *Hlapcev*. V Jermanu je videl upornika, ki se svoji vlogi odpove, ko ugotovi, da je le prehodna. Hkrati je poudaril, da je Jerman kaznovan, ker je junaka zgolj igral, v resnici pa to ni bil. Kozak (1980) ni pristal na dvodelnost *Hlapcev*, Jermanov problem se mu je kazal kot prezretje osnovnejšega zakona sveta, ki zagotavlja obstoj in življenje, to je potrebe po kruhu. Z nastopanjem zoper obstoj naj bi pospešil materino smrt. Zavest o krivdi, ki da je Jermana prignala na rob samomora, naj bi bila točka poenotenja *Hlapcev*. Martinović (1976) in Žižek (1987) sta *Hlapce* primerjala s Prešernovim *Krstom pri Savici*. Martinoviću se je sorodnost kazala v enotnosti in kontinuiteti vizije sveta. Kljub zavesti o neizbežnem porazu naj bi bil ideal, ki daje smisel Črtomirovi in Jermanovi eksistenci, nujnost akcije. Žižek je razumel Črtomirov pristanek na krst kot akt popolne in dokončne resignacije. Kljub dvojnosti subjekta, tako Jermanovi kot Črtomirovi razlomljenosti, naj bi bil Črtomir, ki je prispel v *Hlapce*, zgolj in samo Župnik, človek, ki se sklicuje le na zunanje in priznava zgolj oblast in moč. (Glej tabeli 2 in 3 na str. 66-67.)

Hlapce lahko interpretiramo bodisi kot socialno-politično dramo ali kot boj zoper podrejanje oblasti in kot dramo človeka, ki ne vzdrži razdvojenosti med izpraznjeno formo in pokorščino večine, zato se upre v imenu razsvetljevanja človeške pameti, ob tem pa prihaja v konflikte z okolico, kar vnaša v njegova dejanja in misli dvom o smiselnosti in upravičenosti lastne akcije.

Ali se z aplikacijo matematičnih metod na *Hlapce* potrjuje dvojnost teme ali pa je morda evidentna njihova razdeljenost na štiri plus peto dejanje in ali se v odnosih med osebami razkriva Jermanova usoda? Predpostavljam, da bi se morala razdeljenost na štiri plus peto dejanje kazati predvsem s pomočjo parametrov gostote teksta – uprizoritve. *Hlapci* so Cankarjeva drama z največjim številom dejanj, vendar pa ne z največ prizori, kar pomeni, da število dejanj ne pogojuje števila prizorov, hkrati pa število prizorov ne indicira njihove dolžine, saj lahko prizor zavzema vse od monološke replike z majhnim številom vrstic do dolgih dialoških partij.

Bolj kot število prizorov (glej tabelo 1, str. 65) je signifikantna gostota teksta – uprizoritve oziroma njegovih delov. V *Hlapcih* je zapolnjenih približno 18% celic matrike, manjšo gostoto ima zgolj *Kralj na Betajnovi*. Kaj povzroča to redko naseljenost uprizoritve? Prizorišče prvega in četrtega dejanja je prostor pred krčmo oziroma v njej, prostor je javen, odprt za liberalce, klerikalce in "mlačneže". Gostota teh dveh dejanj je višja kot gostota drugega dejanja (glej tabelo 1, str. 65) v šolski knjižnici, prostoru služke elite, ki se varno drži svojega plota. Celice matrike so najmanj zasedene v tretjem in petem dejanju. Prizorišče je Jermanova izba, prostor je zaseben. Ko vanj vstopajo

politično opredeljeni ljudje, v njem odložijo breme političnega prenařanja, na primer Źupnik, Hvastja, Geni. Lahko pa vstopijo, da bi Jermana posvarili, bodisi škodoŹeljno, kot to poãne Komar, ali v imenu "vere", kot to stori Kmetica. Gostota *Hlapcev* torej ne nakazuje dvodelnosti teksta – uprizoritve v smislu štiri plus peto dejanje. (Glej tabelo 1, str. 65.)

Med dramami ima najveãjo gostoto *Pohujšanje v dolini Źentflorjanski*, kjer prvo, predvsem pa tretje dejanje izraŹa moã poenotene represivne doline, kjer oãem niã ne ostane prikrito in kjer v "vicah" v obliki borne kolibe grešniki odplaãujejo svoje grehe. Vsak zase se poskuša odkupiti za prešuštvo. In ÷eprav krivda preãzema vse, ni povsem jasno, kdo je zaplodil Pohujšanje. Ko mu v tretjem dejanju poloŹijo pred noge celotno dolino, zavarujejo s tem svojo skrivnost, razkrije spoãetnika. Ko pa je Pohujšanje konãno pregnano in ko tuja oblast v obliki Debelega ÷loveka zapusti dolino, se ta znova poenoti, samozadostna represivna kontrola dobi preventivno opraviãilo.

V *Hlapcih* (glej tabelo 4, str. 68) je kar 48% relacij med dvema osebama alternativnih, kar pomeni, da se osebi na odru ne sreãata. Alternativnih relacij je veã kot neodvisnih. V *Hlapcih* svet ni razdeljen zgolj na tiste, ki so poslušni, in tiste, ki se oblasti upirajo, kajti Źe pripadnost doloãenemu sloju pomeni hkrati mejo druŹbene konverzacije. Na eni strani je to vodilni sluŹeãi sloj, ki se drŹi svojega plota skupaj z Źupanom, Zdravnikom itd., na drugi delavsko-kmeãki svet. Med tema svetovoma se sprehajajo Źupnik, ki nadzoruje izvrševanje oblasti, Komar kot najbolj zagreti bivši liberallec, zdaj klerikalec, in Jerman kot razsvetljevalec ÷loveške pameti. Druge osebe, na primer Lojzka in Kalander, prehajajo meje sloja zgolj prek Jermana, ki npr. Kalandru pomeni instanco, na katero se lahko zanese takrat, ko bi pamet najraje zamenjal za skledo Źgancev.

Posebej signifikantni so odnosi dominantnosti: na primer delavci so podrejeni Kalandru, ne Jermanu, to pa pomeni, da Kalander ni zgolj vodja, ki bi stremel za svojimi koristimi, Kalander je hkrati eden izmed delavcev, ki mu je podrejeno vse ljudstvo, ki se zbere na shodu. Od tod najbrŹ moŹnost interpretacije Kalandra kot znanilca delavskega boja in pohoda na oblast. Jerman je v odnosu dominantnosti s svojo materjo. Ta je sinu v celoti podrejena, kar pomeni, da je del Jermana, hkrati pa v njem obstoji Źe neki preseŹek, nekaj, kar ga loãuje od nje. ÷eprav mati dvomi o sinovem poãetju in zahteva vzpostavitev trikotniške zaveze Mati-Źupnik-Sin, pa konec drame potrdi trikotniško zavezo Jerman-Mati-Lojzka. Jermanovo mater lahko razumemo kot nekaj, kar je v Jermanu prisotno, ponotranjeno in Źe hkrati preseŹeno.

Ekvivalentni osebi sta v *Hlapcih* Nace in Kmetice, njihova skupna toãka je pripadnost kmeãkemu sloju. Nasploh v Cankarjevih dramah najdemo malo ekvivalentnih oseb, v *Jakobu Rudi*, *Za narodov blagor*, *Lepi Vidi* jih ni, v *Kralju na Betajnovi* sta to Sodnik in Adjunkt, v *Pohujšanju v dolini Źentflorjanski* Notar in Źtacunarka, v *Roman-*

tičnih dušah Suhadolnik, Majer, Svetlič, Brežan ter Skočir in Mrmolja, četverica svetnikov in dvojica agitatorjev, ki je tako poenotena, da so individualne meje teh oseb opredeljene zgolj z imenom pred repliko, ne pa s semantiko izrečenega. Ekvivalentne osebe se pojavljajo vedno hkrati, zato jih lahko razumemo kot zastopnike ene in iste akcije, so torej podvojene in ne diferencirane osebe.

Za Cankarjeve drame je signifikanten tudi odnos komplementarnih oseb, ki jih ne najdemo niti v enem tekstu-uprizoritvi. To pa pomeni, da ni dveh alternativnih oseb, ki bi bili prisotni na odru v vseh prizorih teksta – uprizoritve in bi s tem zaobsegli celoten pomen akcije oziroma dejanja. Odstotnost določenih odnosov med osebami konotira različne pomene. Odstotnost ekvivalentnih oseb v *Jakobu Rudi* najbrž indicira diferenciranost oseb, ki zastopajo zgolj lastne interese, predstavljajo lastno usodo in vlogo v svetu. Element, ki vse te osebe poenoti, je slutnja, da se je nekaj zgodilo, da se nekaj nenavadnega godi, da se bo nekaj moralo zgoditi. Ta nekaj se pojavlja kot nadomestek za mistične sile in zakone, ki obvladujejo vse strukture sveta in življenja; kaže na intuitivno spoznanje, ki nima značaja precizne misli, zanesljive percepcije ali predstave, kar opozarja na vpliv Maeterlinckovih esejev, njegovega prepričanja, da naše življenje obvladuje nejasno pričakovanje nekega dogodka, neke resnice, ki se šele mora razodeti. Za konkretnimi dogodki in akcijami poteka še neko drugo življenje, ki ga zgolj slutimo. Za gospodarskim polomom, za Ankino zaroko z Brošem je skrito življenje duš, ki jih obvladujejo mistične sile in zakoni in ki Jakoba vodijo v smrt, Ano in Ivana, katerih duši se intenzivno sporazumevata, pa vodijo v neko drugo, če ne že novo življenje.

Glede na odnose med osebami sta *Hlapcem* najbližji *Lepa Vida* z 48% alternativnih in 34% neodvisnih odnosov in *Kralj na Betajnovi* s 50% alternativnih in 39% neodvisnih odnosov (glej tabelo 4, str. 68). V *Lepi Vidi* je število alternativnih oseb posledica delitve na osebe, ki pripadajo svetu hrepenenja, iluzije, umetnosti, bolezni, smrti, Lepi Vidi, in tiste, ki pripadajo svetlobi, življenju, stvarnosti. Osebi, ki prehajata meje svoje usode in ji poskušata ubežati, sta Dolinar, ki pa v svetu hrepenenja omaga, že ko ga zgolj sluti, in Lepa Vida, ki jo življenje priključuje zato, da se hrepenenje v njej močnejše prebudi oziroma udejani. Osebe so zaznamovane z usodo, ukaniti jo pomeni ukantiti sebe samega. V *Kralju na Betajnovi* število alternativnih oseb nakazuje Kantorjevo moč, ki se izraža v diktiranju odnosov med ljudmi, zato ctični imperativ, na katerega apelira družina, ne seže do Kantorja, ki si je podredil tako cerkveno oblast (Župnika) kot posvetno (Sodnika in Adjunkta). (Glej tabelo 4, str. 68.)

Odnose med osebami lahko opazujemo v celotnem tekstu – uprizoritvi ali v posameznih delih. V *Kralju na Betajnovi* Kantor v prvem dejanju dominira Župniku. Alternativa, ki mu jo kaže (gradnja župnišča v zameno za Župnikov glas s prižnice), ne zbuja v Župniku nobenih pomislekov, temveč je pravšnji odpustek za Kantorjeva

(domnevno) krvava dejanja. V drugem dejanju Župnik s svojim nastopom pred Lužarico (Kantor mu še vedno dominira) potrdi svojo zavezo s Kantorjem ter ga označi za božjega varovanca. V tretjem dejanju Župnik za trenutek res podvomi o Kralju, o njegovi nedolžnosti, vendar se ti dvomi razkadajo, brž ko ga potrđita sodstvo in ljudstvo. Podrejenost Sodnika in Adjunkta Kantorju kaže, da za razsojanje o krivdi in grehu nista merodajna predstavnika institucije oziroma institucija, temveč Kralj sam. Osebe, ki so z njim v neodvisnem odnosu, na primer Bernot, Maks, Krnec, Nina, člani družine, postanejo zgolj žrtve, bodisi v obliki grešnega kozla kot Bernot, bodisi v obliki fizične odstranitve kot Maks in Nina. Da družina ne bo presešla Kantorjeve samovolje ali jo celo ukrotila, nakazujejo trhle povezave znotraj nje. Tako je na primer Hana v alternaciji s sinom Pepčkom, zanj je fizično in moralno odgovoren Kantor. Otroka, Pepček in Francelj, sta ločena od Nine. Družina je torej razcepljena, odnose diktira Kantor, zato je vsak upor zaman.

Diameter $d(x,y)$ indicira soočenost oseb. Če v tekstu ni alternativnih oseb, je največja razdalja med dvema osebama enaka ena. Razdalja med dvema alternativnima osebama je večja ali enaka dva, $d \leq 2$. Razdalja med osebama v dominantnem odnosu ima enako vrednost kot med neodvisnima osebama, to je ena. Največjo razdaljo med dvema osebama imenujemo diameter teksta – uprizoritve. V *Hlapcih* je diameter enak dva, saj med dvema alternativnima osebama vedno obstoji neka tretja oseba, s to osebo pa sta alternativni bodisi v neodvisnem ali dominantnem odnosu. Diameter dva indicira relativno dobro soočenost oseb (upoštevati moramo, da je največji možni diameter neskončno, na primer, če bi v Schnitzlerjevem *Anatolu* upoštevali Lorisov, tj. Hofmannsthalov uvod). Diameter dva je značilen tudi za *Romantične duše*, *Jakoba Rudo*, *Kralja na Betajnovi* in *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, večji je zgolj v *Lepi Vidi* in komediji *Za narodov blagor*. V *Lepi Vidi* je diameter štiri posledica delitve oseb na tiste, ki so zapisane hrepenenju, in tiste, ki so zapisane življenju, med tema dvema svetovoma ni stikov v obliki konflikta, konfrontacije nasprotujočih sil, temveč imamo zgolj hipne prehode, ki jih realizirata Lepa Vida in Dolinar. Diameter štiri se pojavlja med Mileno in Dvema študentoma ter Zdravnikom in Dvema študentoma, torej med Mileno in Zdravnikom, ki pripadata samo življenju, soncu, svetu, ne pristajata na možnost pobega, in Dvema študentoma, ki se pripravljata na prihod hrepenenja, iniciacijo, ki bi ju privedla do uzrtja Lepa Vide. Milena oziroma Zdravnik in Dva študenta se soočijo prek zaporedja Dolinar-Dioniz-Poljanec. V igri *Za narodov blagor* povzroča diameter tri razdalja med Slabo oblečenim mladeničem in Hišno pri Grudnovih, ki se soočita prek zaporedja Gornik-Helena. Tako mladenič kot hišna sta del "naroda" zgolj prek udeležbe v življenju konstitutivnih elementov naroda.

Vsota vseh diametrov neke osebe indicira njeno soočenost z vsemi osebami, je torej kvalitativni parameter njenega sodelovanja v akciji

in nas vodi do hierarhizacije oseb $d(x) = \sum d(x,y)$, $y \neq x$. V *Hlapcih* hierarhija $d(x)$, $d(J) = 21$, $d(K) = 24$, $d(\check{Z}) = d(A) = 25$, $d(KA) = 28$, $d(L) = 29$, $d(G) = 30$, $d(M) = d(D) = d(N) = 31$, $d(Z) = d(KE) = d(KC) = d(KA\check{Z}) = d(\check{Z}P) = 32$, $d(H) = d(PI) = d(P) = d(NA) = 33$, $d(KR) = 39$, $d(KM) = d(JM) = 40$, kaže na pomen osebe za akcijo: čim manjša je vrednost parametra, tem večja je soočenost osebe z vsemi ostalimi osebami in tem pomembnejša je oseba za razvoj dejanja. Na primer Jermanova soočenost z liberalci, klerikalci in izobčenci kaže, da njegovo sprevrčanje hlapcev v ljudi presega raven političnih in oblastiželjnih ambicij. Komar se ne sooči z vsemi osebami drame. Zunaj območja njegove politične agitacije sta na primer Mati in Kmetica. Župnik je predstavnik oblasti. Vera, cerkev, prižnica so zgolj sredstva za obvladovanje množic. Vendar se je njegovi oblasti moč izogniti, to nakazuje alternacija s Krčmarjem. Slednji pa se že boji posledic, ki bi jih njegova krčma lahko utrpela, če bi postala pribežališče "grešnikov". Anka, ki se znajde na istem rangu kot Župnik, nima političnega prepričanja, vsepovsod, kjer se pojavi, se pojavi zato, da bi okusila vsaj škandal, če že ne zabavo. Osebe z večjim diametrom, kot so na primer Hvastja, Jermanova mati, Krčmar in Kmetica, so po svojem delovanju strogo omejene, ne presegajo meja svojega družbenega "plota".

Parameter $d(x)$ (vsota vseh razdalj osebe x) in iz njega izhajajoča hierarhija omogočata v *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* razvrstitev oseb v tri večje skupine: v prvi se pojavijo vsi dolinci, Zlodej in Popotnik ($d(x) = 15$), ki se soočijo z vsemi osebami teksta-uprizoritve, sledita Peter in Jacinta ($d(x) = 16$) in Debeli človek ($d(x) = 17$). Soočenost dolincev z vsemi osebami teksta-uprizoritve indicira njihovo poenotenost. To, kar jih enoti, pa sta ravno Zlodej in Popotnik. Strah pred razkritjem je tako velik, da ne prepoznajo niti tistega, ki jih je h grehu navdihnil, niti pravega sadu greha. Iluzija stvarnosti je tako velika, da simulirano siroto spoznajo za pravo.

V igri *Za narodov blagor* lahko s pomočjo hierarhizacije oseb glede na vsoto diametrov poskušamo določiti glavno osebo. Cankar sam je ponudil dve možni rešitvi: 1. komedija nima glavnega junaka; 2. komedijo držita predvsem Grozd in Grudnovka. Zapisi ob ljubljanski premierni uprizoritvi so zagotavljali, da je središče in težišče komedije žurnalist Ščuka. Kdo je torej glavna oseba (osebe), desni ali levi narodov tabor (Grozd ali Gruden) ali kapital (Gornik), ki presega obe polovici, ali morda Ščuka, ki se je sam izločil iz naroda? V hierarhiji $d(x) = \sum d(x,y)$, $x \neq y$, zasedajo njen vrh Gornik, Gruden in Helena, vendar te osebe niso soočene z vsemi osebami teksta-uprizoritve, takih namreč sploh ni. Na rangu nižje se pojavi Ščuka. Ta hierarhija ne indicira glavne osebe.

S parametrom σ (maksimalno razdaljo osebe x) lahko razdelimo osebe na večje skupine. V *Hlapcih* ima Jerman $\sigma = 1$, vse ostale osebe pa $\sigma(x) = 2$. Parameter σ je signifikanten v *Lepi Vidi*, kjer je za Lepo Vido, njeno Mater in Dioniza enak dva, za Poljanca, Mrvo, Dami-

jana, Dolinarja, Služabnico in Svate enak tri ter za Mileno, zdravnika in Dvoje študentov enak štiri.

Hierarhizacija oseb glede na moč konfiguracije, v kateri se oseba pojavlja, to je po številu oseb, ki so prisotne hkrati z osebo p , $Y(p) = \sum Y(p,q)$, $p \neq q$, indicira pomembnost te osebe. V *Hlapcih* dobimo naslednjo hierarhijo: $Y(J) = 142$, $Y(K) = 123$, $Y(L) = 103$, $Y(G) = 88$, $Y(KA) = 81$, $Y(D) = 73$, $Y(N) = 68$, $Y(M) = 56$, $Y(PI) = 53$, $Y(KAŽ) = 48$; $Y(H) = 47$, $Y(Ž) = 46$, $Y(N) = 43$, $Y(KE) = 42$, $Y(Z) = Y(ŽP) = Y(A) = 40$, $Y(KC) = 39$, $Y(P) = 17$, $Y(KR) = 6$, $Y(JM) = 4$, $Y(KM) = 2$. Tudi ta hierarhija poudarja pomen Jermana. Župnik se je znašel šele dvanajsti na listvici, kar pomeni, da so njegovi nastopi skrbno izbrani in načrtovani. Spomnimo se, da najprej preveri poslušnost vodilnega služkečega sloja, nato še posameznikov, kot je Jerman, hkrati pa je njegov prostor agitacije predvsem prižnica, skrita očem gledalcev.

V komediji *Za narodov blagor* ima največji parameter $Y(x)$ Helena $Y(H) = 185$, občutno manjšega Grozd $Y(GR) = 58$, sledi mu Ščuka $Y(Š) = 154$. Gornik je šele osmi $Y(A) = 124$. Če tem osebam prištejemo prizore, v katerih je prisotna zgolj po ena oseba, ne pride do spremembe v njihovi hierarhiji, kvečjemu se oseba približa višjemu mestu na lestvici.

Znotraj hierarhije, ki jo dobimo s parametrom $Y(x)$ (število prizorov, v katerih sta hkrati prisotni dve osebi), lahko osebe razdelimo tudi v večje skupine, v katerih so osebe s podobnimi vrednostmi parametra. Tako lahko razvrstimo osebe v *Romantičnih dušah* na tri večje skupine. V prvi so Frole, Vrančič, Mlakar in Jereb. To so možje, ki s spletkarjenjem in podobnimi sredstvi obvladujejo lokalno politično sceno. V drugi skupini so Pavla, Makovka, Mak in Olga; to bi lahko poimenovali privatna sfera, v katero politika in oblast vdirata zgolj prek povezav s prvo oziroma tretjo skupino, v resnici pa jih politika ne zanima, kar velja predvsem za Olgo in Pavlo. V tretjo skupino so uvrščene osebe, kot sta Strnen in Delak, ki sta prepričana, da je moč v njunih rokah, a sta zgolj orodji Pavle oziroma Mlakarja. V to skupino sodi tudi Ivanka, ki jo Pavla uporabi kot sredstvo pri pobegu, in Vrančičevka, ki se pojavi zato, da pokaže plehkost salonskih dam. Mlakarjevi neposredni uslužbenci, kot so Vernik ali agitatorja, so po svojem delovanju omejeni, predvsem pa je njihova dejavnost usmerjena na ljudi, ki so zunaj množice prisotnih oseb. Kakor vidimo, ta hierarhija ne indicira delitve oseb na "romantične in vsakdanje" duše.

S. Jansen je predlagal posebno obliko hierarhizacije, to je glede na število prizorov, v katerih je neka oseba prisotna. V *Hlapcih* imamo naslednjo hierarhijo: $\alpha'(J) = 49$, $\alpha'(L) = 28$, $\alpha'(K) = 26$, $\alpha'(KA) = 22$, $\alpha'(G) = 19$, $\alpha'(N) = 16$, $\alpha'(D) = 15$, $\alpha'(M) = 13$, $\alpha'(Ž) = \alpha'(H) = 12$, $\alpha'(PI) = 8$, $\alpha'(KE) = 7$, $\alpha'(ŽP) = \alpha'(Z) = \alpha'(KAŽ) = \alpha'(KAŽ) = 6$, $\alpha'(KC) = \alpha'(NA) = \alpha'(A) = 5$, $\alpha'(JM) = 4$, $\alpha'(KR) = \alpha'(P) = 2$, $\alpha'(KM) = 1$. Tudi po številu prizorov je Jerman na najvišjem mestu,

pojavi se kar v 21 prizorih več kot drugouvrščena Lojzka. Komar, Geni, Nadučitelj, Minka, Hvastja se pojavljajo predvsem v prvem in drugem dejanju, Komar tudi v tretjem in četrtem. Delavci so prisotni v celotnem četrtem dejanju, to je v vseh 15 prizorih tega dejanja, kar povzroči njihovo visoko uvrščenost v hierarhiji α' .

V igri *Za narodov blagor* je v največ prizorih prisotna Helena, nato Gornik, na četrtem mestu je Ščuka, Grozd na šestem in na osmem Gruden, kar pomeni, da hierarhizacija oseb vendarle daje prednost Heleni, ob nji pa igrajo pomembno vlogo Gornik, Ščuka, Matilda, Grozd in Gruden.

V *Kralju na Betajnovi* vrhove vseh hierarhij obvladuje Kantor, ki mu sledi Francka. V *Jakobu Rudi* obvladuje hierarhijo $d(x)$ Ana, ki ji sledi Marta, nato ljudje, ki sprva samo slutijo kupčijo in privedejo Ivana do tega, da se je zave in s to vednostjo stopi pred Rudo ter doseže njegovo samorazkrinkanje. V *Jakobu Rudi* je še mogoče izničiti zlo, ga vreči v tolmun za hišo in s tem omogočiti neko novo življenje. V *Kralju na Betajnovi* to to ni več mogoče, saj je Kantor brez pravega nasprotnika. Maksa je eliminiral, družina se je v strahu pred ubožtvom, predvsem pa pred močjo cerkvene in posvetne oblasti, ki je potrdila Kantorja, umaknila, zato je Kantor absolutni vladar usod posameznikov, ki se znajdejo v njegovi bližini.

V *Romantičnih dušah* posamezne hierarhije ne indicirajo razdeljenosti na svet romantičnih in svet vsakdanjih duš. Svet romantičnih duš je zgolj stanje, ki občasno zaobjame Mlakarja in Pavlo, ju zaziblje v neslutene svetove, nato pa vedno znova sooči s svetom vsakdanjih ljudi. "Biti romantična duša" je torej negativiteta, ki ji poskuša uiti tako Pavla s svojim pobegom od doma kot Mlakar s svojimi političnimi aktivnostmi.

V *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* obvladujejo vrhove hierarhij dolinci. Na dnu teh hierarhij se pojavlja Debeli človek, ki kot reprezentant posvetne oblasti v dolini nima svoje moči, je nezaželen, nič manj kot Popotnik, Sirota.

V *Lepi Vidi* se na vrhu hierarhije $Y(x)$ znajdejo hrepenenju zapisane osebe: Poljanec, Mrva, Dioniz, ki se hkrati pojavljajo v največ prizorih teksta – uprizoritve. V nasprotju z *Romantičnimi dušami* svet Lepe Vide ni večvreden, je zgolj drugačna oblika eksistence in zaznamovanosti z usodo.

Jedra teksta – uprizoritve so os dramskega dogajanja. Sestavljena iz oseb nakazujejo možne režijske zasnove dela. Jedro, sestavljeno iz ene same osebe, tvori oseba, ki se sooči z vsemi osebami teksta – uprizoritve. Enocelično jedro *Hlapcev* je Jerman. *Hlapci* ponujajo kar 66 možnosti za tvorbo jeder, sestavljenih iz največ šestih oseb, in sicer: (oznaka / pomeni ali, – pomeni in, skupaj pa predstavljata možnost kombinacije posameznih oseb v jedra):

Ž-KR-ŽP/K-JM-KR-KM;

P-H-JM-KAŽ-/PI/NA/KM/KE/KC-KR;

A-H-JM-KM-KR;

N/H/G/M/ŽP-JM-D/KA;

N/H/G/M/ŽP/L-JM-KAŽ/PI/NA/KE/KC-KR-KM.

V različnih večceličnih kombinacijah se pogosto pojavi Jermanova mati, pa tudi Kmetica, ki jo Jerman imenuje mati, a ga ta v imenu "vere" zavrne. Večkrat se pojavi tudi Krčmar, ki se s privolitvijo oziroma odstopitvijo krčme za shod postavi zoper Župnika. Te alternativne osebe, ki tvorijo jedra, dejansko prekrijejo tako privatni kot tudi javni del dogajanja.

Poseben primer je *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, v katerem imamo kar trinajst enoceličnih jeder ter dve dvocelični: Peter/Jacinta-Debeli človek. Število enoceličnih jeder v nasprotju s parametri soočnosti, ki kažejo na poenotenost doline, indicira dejansko neodvisnost oseb, s tem pa možnost vdaje individualnemu grehu, kar pomeni, da se pod zastavo čednosti skrivajo posamezniki, ki jih čednost kroti do te mere, da izgubljajo moč individualne akcije.

Lepa Vida je zanimiva predvsem zato, ker nima enoceličnih jeder, kar pomeni, da osebe ne glede na pripadnost določenemu svetu ne morejo živeti zgolj iz sebe, ravnotežje se vzpostavlja šele v primerjavi z nečim, kar je različno od njih samih: Mati/Poljanec/Mrva/Damijan-Dolar/Milena/Zdravnik/Služabnica; Zdravnik/Milena/Dolar/Svatje-Dvoje študentov; Služabnica-Svatje.

Tudi v komediji *Za narodov blagor* nimamo enoceličnih jeder. Osdejanja lahko gradimo na enem izmed naslednjih jeder: Gornik-Hišna pri Grudnovih; Gruden/Helena-Slabo oblečeni mladenič; Kadivec/Matilda-Slabo oblečeni mladenič-Sluga Gornikov, Grozd-Kremžar/Mrmoljevka/Mrmolja-Slabo oblečeni mladenič-Hišna pri Grudnovih-Sluga Gornikov; Stebelce/Ščuka/Kremžar-Klander-Slabo oblečeni mladenič-Sluga Gornikov. Tekst – uprizoritev kot celota nima enoceličnih jeder, najdemo pa jih v posameznih dejanjih. V prvem dejanju so posamezna jedra vse osebe, ki se v tem dejanju pojavijo, v drugem je jedro Helena, v tretjem Gornik, medtem ko je v četrtem pet enoceličnih jeder: Grozd, Matilda, Helena, Siratka in Kadivec. Tudi jedra posameznega dejanja ne indicirajo glavne osebe.

V *Romantičnih dušah* so tri enocelična jedra: Mlakar, Vrančič in Frole, ki sta organizatorja Mlakarjeve politične akcije, toda neuspešna vselej, ko se ta približa stanju oziroma prihaja v stik s sorodno dušo in prek te z vesoljno dušo. Večcelična jedra so: Ivanka/Mak/Vrančičevka-Jereb; Ivanka/Vrančičevka/Mak-Skočir/Mrmolja-Vernik; Olga-Delak-Skočir/Mrmolja; Delak-Pavla; Skočir/Mrmolja-Strnen-Svetlič/Majer/Brežan/Suhadolnik. Izbira jedra določi tudi semantično naravnost uprizoritve. Uprizoritev, ki bo temeljila na jedru, sestavljenem iz Vrančičevke in Olge, bo povzročila primerjavo med žensko, ki se giblje na robu meščanske družbe, in žensko, ki se giblje v središču meščanske srenje, obdarovane s povprečnostjo malomeščanskega sveta.

V *Jakobu Rudi* je enocelično jedro Ana. Dvocelično jedro sestavljata Marta in Justin, tri- in večcelična pa: Ivan/Ruda/Alma/Koželj-Košuta-Gostje-Delavci. Jedro, v katerem se pojavi tudi Ruda, naka-

zjuje njegov konec in s tem uresničujev Košutove prerokbe. Gostje so zgolj priče, ki potrdijo, da je zlo še mogoče ustaviti.

V *Kralju na Betajnovi* postane zlo konstitutivno načelo sveta. Edino enocelično jedro je Kantor, medtem ko so večcelična: Hana-Sodnik/Adjunkt-Koprivec-Pepček; Francka-Sodnik/Adjunkt-Sodnikova žena; Maks-Župnik-Sodnik/Adjunkt; Pepček-Nina-Sodnik/Adjunkt-Lužarica-Koprivec/Kantorjev oskrbnik/Kmetje-Sodnikova žena; Pepček/Francelj-Broš-Sodnik/Adjunkt-Lužarica-Koprivec/Kantorjev oskrbnik/Kmetje; Krnec-Sodnik/Adjunkt-Lužarica-Sodnikova žena-Kantorjev oskrbnik; Maks-Sodnik/Adjunkt-Lužarica-Kantorjev oskrbnik/Koprivec/Kmetje/Sodnikova žena.

4. Zaključek

Hlapci so doživeli najrazličnejše interpretacije, od kritike "preloma" v drami, ki naj bi ga predstavljalo peto dejanje z Jermanovo odpovedjo političnemu življenju, do utemeljevanja enotnosti z Jermanovo osebnostjo, njegovimi narcističnimi in nekonformističnimi značilnostmi. Z aplikacijo matematičnih metod na *Hlapce*, tj. z ugotavljanjem gostote teksta – uprizoritve, se je potrdila domneva, da v njih ni dvojnosti (štiri plus peto dejanje). Mati je zgolj nekaj, kar je v Jermanu prisotno, ponotranjeno, v matematičnem jeziku to pomeni, da Jerman dominira materi, torej se krivda, kazni in pokora zaredijo v njem samem, situacije, v katerih se znajde, in ljudje v njih so zgolj potrditve njega samega in njegovih problematičnih emocionalnih reakcij.

Ob *Romantičnih dušah* se izkaže, da je delitev na dva sveta, na svet "romantičnih duš" in svet "vsakdanjih duš", zgolj verbalna, ni pa utemeljena niti v strukturi dramskega teksta – uprizoritve niti v gostoti posameznih prizorov niti v odnosih med osebami, ker je točka, s katere nas nagovarjajo posamezne osebe, vedno svet "vsakdanjih duš", saj v svetu "romantičnih duš" ni prostora za besede niti za dejanja, ostaja zgolj možnost mističnega spoja. Hkrati je svet "romantičnih duš" svet odvečnih, nepotrebnih ljudi, v katerega oseba, kot je Mlakar, vstopa in iz njega izstopa po logiki od zunaj stimuliranih reakcij. Kvalitativno je torej ta svet "nad" vsakdanjostjo, pa vendar si ga ne želijo niti "romantične duše", kot sta Pavla in Mlakar, ki se mu poskušata izmakniti, s tem pa ubežati svoji usodi in smrti. Hkrati nas osebe o nekem drugem svetu zgolj obveščajo, sprejemajo ga kot nezmožnost akcije in bivanja, in kolikor se ta svet razpira, ostaja za gledalca, ki bi ga želel videti in slišati, nem in neviden.

Pravo nasprotje te mladostne drame je *Lepa Vida*. Delitev na svet vsakdanjih in svet zaznamovanih duš je realizirana tudi v strukturi teksta – uprizoritve, saj že posamezna dejanja nakazujejo različna

svetova. V prvem in tretjem je to svet bolezni, trpljenja in smrti, v drugem prostor, od koder je bilo izgnano, a se bo vanj vrnilo sonce, svetloba in življenje. To, kar med tema dvema svetovoma prehaja, je hrepenenje, ki nima ne obstanka ne doma, še manj domovine in katerega ukinitve in s tem realizacija je lahko zgolj v smrti.

V *Jakobu Rudi* zla usoda onemogoča življenje, vendar se z Jakobovo odstranitvijo ukine tudi zlo.

V *Kralju na Betajnovi* ni več mogoče ukiniti zla, saj je preseglo dejanja posameznika, ustoličilo in zasidrilo se je v svetu in postalo njegovo konstitutivno načelo in princip. Vse osebe, ki se upirajo zlu, propadejo v obliki traktata z zlom ali v samoizboru smrti, mestu pobega in ohranitve lastne identitete.

Za *narodov blagor* nima osebe, ki bi jo lahko poimenovali glavna. Poenoteni narod, ki si prizadeva za svoj blagor, se razpolovi. Med Grozdovo in Grudnovkino polovico naroda fraz obvisita Gornik, vrednota, ki je predmet spora in manipulacije, ter Ščuka, ki zoper ti dve polovici sveta postavi svet resnic, ne fraze, ki se manifestira v zavezništvu z ljudstvom in njihovo poulično atako. Med temi štirimi osebami bolj ali manj frekventno nihajo vse ostale osebe. V *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* se poenotenost šentflorjanske doline, avtorepresivne skupnosti, ki se z idealom čednosti poskuša izogniti preteklosti, to je nekontroliranemu predajanju grehu in spočetemu Pohujšanju, kaže v odnosih med osebami, ki jih obranijo ne zgolj pred tatovi, razbojniki, klateži in hudičem, temveč tudi pred policijo in oblastjo, ki presega dolino, hkrati pa ostaja znotraj njenih meja nemočna.

BIBLIOGRAFIJA

- ALTER, J.: 1981. From text to performance: semiotics of theatricality. "Poetics Today", št. 2/3, str. 113-140.
- CANKAR, I.: 1967-69. Zbrano delo; III, 1967; IV, 1968; V, 1969. Ur. D. Moravec. Ljubljana: Državna založba Slovenije (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- ELAM, K.: 1980. The semiotics of theatre and drama. London, New York: Methuen (New Accents).
- GINESTIER, P.: 1981. Dramska geometrija. V: Miočinović, 1981.
- JANSEN, S.: 1981. Šta je dramska situacija? V: Miočinović, 1981.
- KERMAUNER, T.: 1979. Cankarjeva dramatika. Ljubljana.
- KOS, J.: 1968. Cankarjev Jerman in problem nekonformizma. "Sodobnost" XIV, št. 2, str. 130-148.

- UBERSFELD, A.: 1977. Lire le théâtre. Paris: Editions sociales. Prevod: 1982. Čitanje pozorišta. Beograd: Nolit (Biblioteka Zodijak; 55).
- VELTRUSKY, V.: 1981. The Prague School theory of theatre. "Poetics Today", št. 2/3, str. 222-236.
- ŽIŽEK, S.: 1987. Jezik, ideologija, Slovenci. Ljubljana: Delavska enotnost (Zbirka Družboslovje).

<i>0</i>	<i>Število dejanj</i>	<i>Število prizorov</i>	<i>gostota uprizoritve</i>	<i>gostota dejanj</i>	<i>diamater teksta</i>	<i>Število jeder (enoceličnih)</i>	<i>Število oseb</i>
Romantične duše	3	62	0,2147	1.0.1548 2.0.2205 3.0.2522	2	3	19
Jakob Ruda	3	72	0,2743	1.0.228 2.0.266 3.0.329	2	1	12
Za narodov blagor	4	100	0,203	1.0.339 2.0.0139 3.0.140 4.0.199	3	0	19
Kralj na Betajnovi	3	119	0,1665	1.0.167 2.0.1463 3.0.1907	2	1	17
Pohujšanje v dolini šentflorjanski	3	57	0,3113	1.0.224 2.0.1704 3.0.418	2	13	16
Hlapci	5	69	0,1765	1.0.2603 2.0.16565 3.0.1 4.0.267 5.0.107	2	1	22
Lepa Vida	3	38	0,2521	1.0.2371 2.0.2045 3.0.3035	4	0	12

Tabela 1: Število dejanj, prizorov, oseb, gostota teksta-uprizoritve in gostota posameznih dejanj, število jeder (enoceličnih) in diameter teksta-uprizoritve v preučevanih Cankarjevih dramah.

	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69			
Ž	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0		
N	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0		
J	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		
K	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
H	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
L	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
G	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Z	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
P	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
A	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
JM	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
KA	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
KAŽ	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
PI	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
NA	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
KM	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
KR	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
KE	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
KC	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
D	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
M	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
ŽP	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Tabela 3: Matrika, pripisana *Hlapcem*, prizori od 36 do 69

	Število neodvisnih odnosov	Število alternativnih odnosov	Število dominantnih odnosov	Število ekvivalentnih odnosov	Število komplementarnih odnosov	skupaj
Romantične duše	89	64	11	7	0	171
Jakob Ruda	40	19	7	0	0	66
Za narodov blagor	104	42	7	0	0	153
Kralj na Betajnovi	53	68	14	1	0	136
Pohujšanje v dolini štentflorjanski	78	2	38	1	0	86
Hlapci	91	110	29	1	0	119
Lepa Vida	22	32	12	0	0	66

Tabela 4: Odnosi med osebami v posameznih tekstih-uprizoritvah

Članek analizira vlogo derridajevske dekonstrukcije v naših pogledih na interpretacijo in interpretacijske metode. Prejšnji teoretiki, npr. W. Kayser z 'werkimmanente Interpretation' in J.-P. Richard z 'analyse thématique', so molče ali izrecno predpostavljali, da ponavljanje semantičnih enot povečuje ali utrjuje koherentnost literarnih besedil. Derida pa v ostri kritiki Austinove in Searlove teorije govornega dejanja in Richardove metode trdi nasprotno in dokazuje, da ponavljanje razkraja pomen, ker semantične enote ni mogoče ponoviti, ne da bi se v novem kontekstu pomensko spremenila. J. Hillis Miller je v svojih dekonstrukcijskih analizah angleških in ameriških literarnih besedil to stališče do neke mere podprl in konkretiziral. Kljub temu pa lahko trdimo, da je dekonstrukcijska smer enostranska, saj ne upošteva dejstva, da ponavljanje ali redundanca ne povzročata samo semantičnih premikov (Derridajeve 'différance'), ampak tudi utrujeta pomen(e) besedil. Avtor zato zagovarja nadaljevanje dialoga med dekonstrukcijo in semiotiko.

Peter V. Zima

INTERPRETACIJA IN DEKONSTRUKCIJA: ITERATIVNOST IN ITERABILNOST

Na filozofskem in tudi na literarnoznanstvenem področju smo se že navadili na misel, da kaže različnost in mnogovrstnost imeti za površinske fenomene, katerih število se naglo zmanjša, brž ko pojmovno določimo njihove skupne značilnosti. Navadili smo se tudi, da stilistične in tematske ponovitve v literarnih tekstih razlagamo kot napeljevanje k poenotenju del. Tako v imanentni interpretaciji Wolfganga Kayserja kot v *analyse thématique* Jeana-Pierra Richarda gre, kot vemo, za to, da je potrebno izslediti skupne poteze različnih delov teksta in ponavljajočim se elementom v tekstu pripisati skupne značilnosti. Gre, skratka, za to, da prepoznamo "poenotenje sveta v knjigi", kot pravi Jean-Pierre Richard v svojih komentarjih k Mallarméju ("unification du monde par le livre").¹

Do metajezikovnega poenotenja vseh teh poenotujočih teženj pride naposled v strukturalni semiotiki Algirdasa J. Greimasa, ki skuša določiti globinske strukture tekstov in ki navidezno heterogenost površine teksta sistematično združuje v enoto s pomočjo pojma *izotopije*. Greimasov pojem izotopije temelji na racionalistični podmeni, da *ponavljanje (itérativité)* semantičnih značilnosti, ki jih označi kot *klaseme*, jamči za koherenco teksta. Temu ustrezno definira Greimas *izotopijo* kot "... ponovno pojavljanje klasemov na sintagmatski osi, ki zagotavlja homogenost diskurza kot izjave" ("itérativité, le long d'une chaîne syntagmatique, de classèmes qui assure au discours-énoncé son homogénéité").² *Iterativnost* ali *ponovno pojavljanje* semantičnih značilnosti ali klasemov torej zagotavlja v strukturalni semiotiki nastanek koherence teksta.

Za poenotujoče težnje tradicionalne in strukturalne tekstne interpretacije so simptomatični naslednji komentarji iz knjige Jeana-Pierra Richarda o Mallarméjevi poeziji: "Plamen je npr. postavljen v razmerje z lasmi, da bi v nas zbudil predstavo ognjenega razcveta. Povezava ledenika s čistostjo in sramežljivostjo nam govori o bistvu deviškega mraza."³ Proti takšnim bitnostim v tekstu se kar najod-

ločnejše obrača dekonstrukcija Jacquesa Derridaja in J. Hillisa Millerja, ki bi se ji tukaj rad podrobneje posvetil v zvezi s problemom ponavljanja.

Derrida postavlja antitezo Greimasovi racionalistični tezi: v neki kritiki Austinove "speech acts theory", ki je sprožila številne polemike (predvsem z Johnom Searlejem), trdi, da ponavljanje tekstnih elementov ne krepi koherence teksta, temveč jo razkraja. Derrida označi to razkrajajoče ali dekonstruirajoče ponavljanje kot *iterabilnost* (*itérabilité*) in ugovarja tako angloameriški teoriji govornih dejanj kot tudi francoskemu strukturalizmu (Martinet, Greimas), ki sta si enotna v tem, da ponovitev nekega znaka kot *rekurenca* ali *iterativnost* utrjuje smiselno konstrukcijo in semantični kontekst znaka ter teh dveh komponent še zdaleč ne razkraja.

Derrida obrne to tezo, ko v svojem zdaj že znamenitem članku *Signature, événement, contexte* (Signatura, dogodek, kontekst) kritizira Austinovo teorijo govornih dejanj in govori o "enotah iterabilnosti" (*unités d'itérabilité*), o "enotah, ki so ločljive od svojega notranjega ali zunanjega konteksta in od samih sebe, kolikor jim sama iterabilnost, ki konstituira njihovo identiteto, nikoli ne dopusti, da bi bile identitetna enota sama zase."⁴ – Ta proces iterabilnosti nadvse zgoščeno povzame Manfred Frank: "Smisel nekega znaka/izjave se z vsako uporabo loči od sebe, se prestavi [déplace]."⁵

Z drugimi besedami: *iterabilnost* kot ponovitev ali rekurenca nekega znaka ima za posledico razpad semantične identitete tega znaka: najprej iz pragmatičnih razlogov (zaradi različnosti komunikacijskih razmerij), nato iz semantičnih razlogov (zaradi spreminjanja pomena, ki se dogaja znotraj diskurzivnega konteksta: znotraj *koteksta*, bi rekli nekateri lingvisti, da bi s tem ločili pragmatično-komunikativni kontekst od intratekstualnega koteksta). Derrida se obeh ravni dotakne le implicitno. Vendar pa se mi zdi važno, da ju eksplicitno razločimo, saj je Austinova in Searlova teorija govornih dejanj naravnana predvsem na pragmatično-komunikativno raven, Greimasova semiotika pa meri bolj na semantično raven.

Kakšen pomen ima torej Derridajev argument konkretno za ti dve ravni, za pragmatično in semantično? – Pomeni, da nekega znaka (besede, pojma) v različnih komunikacijskih situacijah ni mogoče ponoviti, ne da bi pri tem spremenili njegovo identiteto, jo razkrojili. Hkrati to tudi pomeni, da ni mogoče ponoviti znaka znotraj enega in istega diskurza, ne da bi podvomili o njegovi identiteti. Racionalist, kakršen je Greimas, bi takšne trditve bržkone zviška zavrnil kot pretiravanje in opozoril na to, da rekurenca ali iterativnost v večini primerov – npr. v znanstvenih ali didaktičnih tekstih – prispeva h krepitvi tekstne koherence.

Takšno zdravorazumsko domnevo pa lahko hitro omajejo teksti, ki jih niso napisali dekonstruktivisti in ki sploh nimajo nič opraviti z dekonstrukcijo. Iz debat, ki jih je sprožila znana knjiga Thomasa S. Kuhna *Struktura znanstvenih revolucij* (1962), je razvidno, da se je definicija pojma paradigma v Kuhnovi knjigi večini diskutantov, predvsem pa Margaret Masterman, zdela problematična. Margaret

Masterman je našla 21 divergentnih ("inconsistent with one another")⁶ definicij paradigme v sami Kuhnovi knjigi, se pravi, na ravni *koteksta*. Po njenem odkritju lahko domnevamo, da iterabilnost ni nikakršna dekonstruktivistična himera, temveč pomemben vidik tekstne semantike. Z Greimasom bi lahko rekli, da lahko en leksem v enem in istem diskurzu aktualizira več različnih, tudi nezdružljivih klasemov.

Primer takšne dekonstruktivistične tekstne semantike na literarnem in literarnoznanstvenem področju daje J. Hillis Miller v svojih komentarjih k različnim angleškimi romanom 19. stoletja. Najprej razlikuje med dvema vrstama ponavljanja (ki sem ju posredno že nakazal): platonskim in nietzschejanskim. Navezujoč se na Deleuza definira platonsko ponavljanje kot postopek, "ki temelji na trdnem arhetipskem modelu, na katerega ponavljanje ne vpliva." Miller dodaja: "Vsi drugi primeri so kopije tega modela."⁷ Drugače povedano; to, kar se ponovi, je replika prvotnega modela, čiste oblike ali ideje v Platonovem smislu, in ponavljanje kaže razumeti kot ponovno pojavljanje nečesa, kar je identično s samim seboj. Povsem drugo naravo dobi ponavljanje v nietzschejanskem kontekstu: "Druga, nietzschejanska vrsta ponavljanja izhaja iz sveta, ki temelji na diferenci. Vsak predmet, pravi ta teorija, je enkrat in se razlikuje od vsakega drugega predmeta. Podobnost nastane pred ozadjem te 'disparité du fond'. To ni svet kopij, temveč svet 'simulakrov', kot pravi Deleuze, ali 'fantazem'.⁸ (Naj tu opozorimo samo na Nietzschejevo polemiko zoper pojmovnost: "Vsak pojem nastane z enačenjem neenakega. ... Pojem dobimo tako, da prezremo individualno in resnično...").⁹ Dekonstruktivist se skupaj z Nietzschejem zavzema za to individualno oz. enkratno in nasprotuje pojmovnemu posploševanju ali iterativnosti.

V svojih literarnih komentarjih postavlja Miller oba načina ponavljanja – platonskega in nietzschejanskega – drugega proti drugemu in pokaže, kako nietzschejansko, dekonstruirajoče ponavljanje spodkopava platonski princip koherence. Zlasti njegova analiza romana Thomasa Hardyja *Tess of the d'Urbervilles* posebej izrazito kaže medsebojno nasprotnost obeh modusov ponavljanja, zato naj jo na kratko povzamemo. Podobno kot v svojih raziskavah o *Wuthering Heights* temelji Miller na tezi, da izhaja drugi, "dekonstruirajoči" način ponavljanja iz difference ("generated out of difference"): "iz verižne povezave dogodkov, značajev ali kretenj, ki se med seboj nenehno razlikujejo."¹⁰

Najprej iz romana izlušči temo, ki se zdi posebno pomembna: posilstvo ("violation") Tess d'Urberville, ki asociira z drugimi elementi nasilja in s pisanjem kot "inscription", "imprint" in "graft": "Beseda 'graft' izvira iz besede, ki pomeni rezljanje, rezanje ali vpisovanje."¹¹ Vsem tem elementom je skupna rdeča barva, ki se v romanu povezuje s seksualnostjo in "moškim soncem" ("masculine sun"). V tem kontekstu pride do verižne povezave "rdečih predmetov", ki spremljajo dogajanje v romanu: rdeča pentlja v Tessinih lasih, jagoda, ki jo poje, ker jo Alec, ki jo je posilil, k temu prisili,

vrtnica, ki jo dobi od Aleca in jo rani na bradi, itd. Rekurenca "rdečega" vedno znova evocira "seksualno združitev", "fizično nasilje" in "pisanje".

Bralec Millerjevega teksta je imel doslej vtis, da se je avtor lotil povsem konvencionalne tematske analize – recimo v smislu Jeana-Pierra Richarda –, ki ji gre v prvi vrsti za prikaz tekstne koherence na tematski ravni. Tu in tam ga Miller spomni na Greimasovo strukturalno semiotiko, v kateri ima iterativnost določenih klasemov nalogo oblikovanja koherence. Vendar opisuje Miller to "platonsko" rekurenco tako temeljito samo zato, da bi jo lahko bolje omajal: da bi lahko pokazal, kako se iterativnost (Greimas) spreminja v iterabilnost (Derrida).

"Rdeči predmeti" npr. ne ustvarjajo nikakršne izotopije v Greimasovem smislu, kajti: "Odnos med povezavami v eni sami pomenski verigi v *Tess of the d'Urbervilles* je vedno ponavljanje z diferenco, in diferenca je prav tako pomembna kot ponavljanje."¹² Tudi med posameznimi pomenskimi prameni vlada dispartatnost in ne homogenost, tako da lahko govori Miller o "nezdružljivih razlagah tega, kar se dogaja s Tess". In nato dodaja: "Vse ne morejo biti resnične, pa vendar so vse zajete v besedah romana."¹³ Drugi, nietzschejanski način ponavljanja vodi zatorej k ugovoru in aporiji.

Millerjevo in Derridajevo pojmovanje nietzschejanskega ali dekonstruirajočega ponavljanja ni neproblematično. Vsak strukturalist, vsak dialektično misleč teoretik bo soglašal z dekonstruktivistom, da je v literarnem ali filozofskem tekstu "diferenca enako pomembna kot ponavljanje". Navsezadnje prinaša vsaka redundanca s seboj diferenciacijo, prav tako pa tudi didaktični primeri, ki ponazarjajo neki problem, osvetljujejo različne vidike tega problema in zatorej sledijo principu diferenciacije. Miller pa tako kot Derrida izhaja iz enostranske domneve, da ima ponavljanje kot iterabilnost za posledico dispartatnost in heterogenost.

Da to ne drži povsem, kaže "platonski" ali "metafizični" princip ponavljanja, ki gotovo učinkuje na oblikovanje koherence. Obe obliki ponavljanja bi zato kazalo postaviti v dialektično medsebojno zvezo. Že zaradi tega bi morali storiti vse, da bi prišlo do pristnega dialoga med različnimi teorijami strukturalizma in teorijami dekonstrukcije. Takšnega dialoga doslej še ni bilo.

OPOMBE

¹ J. - P. Richard: *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, str. 16.

² A. J. Greimas, J. Courtés: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1971, str. 197-198.

³ J. - P. Richard, n. d., str. 412.

⁴ J. Derrida: *Randgänge der Philosophie*, Wien, Passagen-Verlag, 1988, str. 300; *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, str. 378.

⁵ M. Frank: *Die Grenzen der Beherrschbarkeit der Sprache*, v: P. Forget (ur.), *Text und Interpretation*, München, Fink, 1984, str. 207.

⁶ M. Masterman: *The Nature of a Paradigm*, v: I. Lakatos, A. Musgrave (ur.), *Criticism and the Growth of Knowledge*, Cambridge, Univ. Press, 1970, str. 61-65.

⁷ J. H. Miller: *Fiction and Repetition. Seven English Novels*, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press, 1982, str. 6.

⁸ Prav tam.

⁹ F. Nietzsche: "Jeder Begriff entsteht durch das Gleichsetzen des Nichtgleichen (...) Das Übersehen des Individuellen und Wirklichen gibt uns den Begriff (...)." V: *Gesammelte Werke V* (ur. K. Schlechta), München, Hanser, 1980, str. 313.

¹⁰ J. H. Miller: *Tropes, Parables, Performatives. Essays in Twentieth-Century Literature*, New York-London, Harvester-Wheatsheaf, 1990, str. 131.

¹¹ J. H. Miller: *Fiction and Repetition*, n. d., str. 122.

¹² Prav tam., str. 128.

¹³ Prav tam.

Prevedla Irena Samide

Objavljamo prevod predavanja, s katerim je avtor, redni profesor primerjalne književnosti na celovski univerzi, v januarju 1995 gostoval pri Slovenskem društvu za primerjalno književnost v Ljubljani.

Zapušča profesorica da oddelka za francosko književnost na univerzi v Orlans

Pripravila lahka razprava na štiri dela. V prvi sklopi sodijo razprave ki raziskujejo orfinske mit v sodobni književnosti.

Walter A. Strauss je v svojem predavku najprej povzel tri osrednje trenutke Orfejevega mita: 1) Orfejev spust v podzemlje in iskanje Eridike (Anfitrija), 2) vrnem proti svetlu in vnovično izguba ljubezni (Antikona), 3) Orfejevo razločanje (epitafijevski). Po Straussu naj bi prvi trenutki orfinskega mita opozovali na štiri grški in rimski književnost, drugega razločanja, naj bi pa je vatemirjal vse simbolizno, simbolizirne in postsimbolizirne književnost. Tudi naša doba je dela Orfejevega razločanja, lastnjega pesni brez možnosti obnavljanja. W. Strauss svoj povzročja ključno vprašanje, ali je dostojen orfinske v podzemni

jev mitu očišč prepada na štiri različne spuste v podzemlje, kar opozarja na v bistvu isto stvar.

Michèle Lazzarini je zanimala

umsko značilnosti Orfejevega mita in njegove funkcije. Mi dnevni le galijski koruzni opru izumol.

V drugo sklopi razprave oddelka za francosko književnost na univerzi v Orlans

V drugo sklopi razprave oddelka za francosko književnost na univerzi v Orlans

V drugi sklopi lahke svetovne razprave ki raziskujejo orfinske

MYTHES
DANS LA LITTÉRATURE
CONTEMPORAINE
D'EXPRESSION
FRANÇAISE

Actes du colloque
tenu à l' Université d' Ottawa
du 24 au 26 mars 1994
sous la direction
de Metka Zupančič

Ottawa, Le Nordir, 1994

Marca 1994 je potekal na univerzi v Ottawi simpozij, posvečen vprašanju ponovnega opisovanja mitov, njihovih včlenitev v sočasna umetniška besedila in mitokritike. Jeseni istega leta je izšel zbornik z naslovom *Miti v sodobni književnosti francoskega jezika*, ki ga je uredila Metka Zupančič, profesorica na oddelku za francoske književnosti na univerzi v Ottawi.

Prispevke lahko razvrstimo na štiri dele. V prvi sklop sodijo razprave, ki raziskujejo orfični mit v sodobni književnosti.

Walter A. Strauss je v svojem prispevku najprej povzel tri osnovne trenutke Orfejevega mita: 1. Orfejev spust v podzemlje in iskanje Evridike (*katábasis*), 2. vzpon proti zemlji in vnovična izguba ljubljene (*anábasís*), 3. Orfejevo razkosanje (*sparágmōs*). Po Straussu naj bi prvi moment orfičnega mita opisovali zlasti grška in rimska književnost, drugega renesančna, tretji pa je vznemirjal vso romantično, simbolistično in postsimbolistično književnost. Tudi naša doba je doba Orfejevega razkosanja, raztrganja pesmi brez možnosti obnovitve. W. Strauss torej postavlja ključno vprašanje, ali je dandanes orfizem v nemilosti,

ali sploh lahko še obstaja v tem času vojne in nasilja. Avtor namreč izhaja od predpostavke, da daje orfizem jamstvo za umetniško ustvarjanje, katerega cilj je združevati in povezovati ljudi.

Marie Couillard je v svojem prispevku analizirala nasprotje med prometejsko in orfično figuro v romanih Marie-Claire Blais. Medtem ko se motiv upora zoper očeta uvršča v območje Prometejevega mita svobode duha, ukradenega ognja in svetlobe, Orfejev mit v celoti pripada noči zaradi spusta v podzemlje, kar spominja na izjavo junakinje o spustu v blato in umrlo listje.

Michèle Lemettais je zanimal zlasti nov poskus arabske poetike Orfejevega mita, ki jo je izrisal Abdelkébir Khatibi, hkrati pa tudi ona poudarja Orfejevo mitično moč združevanja nasprotij in njegove temačnosti, ki izvira iz grškega korena *οφφ* [temno].

V območje raziskovanja orfičnega mita sodi tudi razprava Metke Zupančič *Eurydice à la recherche d'Orphée: lecture orphique de L'Acacia de Claude Simon*. Ta je že v svoji doktorski disertaciji *Orfizem in polifonija v delu Clauda Simona* raziskovala orfične elemente v Simonovih *Georgikah*, kjer ostaja preminula Marie-Anne še vedno zaščitnica svojega moža. V zadnjem Simonovem romanu *Akacija* je položaj drugačen, saj pisatelj pripoveduje o vdovi, živi Evridiki, ki išče posmrtno ostanke svojega Orfeja. Po Zupančičevi zaznamuje ta roman Simonovo vrnitev k manj revolucionarnemu pisanju, čeravno je tudi to delo bogato z asociacijami.

V drugi sklop lahko uvrstimo razprave, ki raziskujejo femini-

KRITIKA

stično obarvane mite. Lise Gaborry-Diallo je zanimal roman *Les Enfants du sabbat* pistaeljice Anne Hébert, v katerem glavna junakinja nuna Julie zaradi mladostnega spolnega zlorabljanja zabrede v krizo identitete, saj se ne more odločiti med dobrim in zlim. Diallova opozarja na povezavo z biblijsko Evo, saj je tudi ona tako kot mlada redovnica nedolžna, vendar neizogibno nevarna, namenjena, da povzroči pogubo sebe in drugih. Na starozavezno Evo se navezuje tudi raziskava Marianne Bosshard o feminističnem mitu v esejih Chantal Chawaf. Po Chawafovi naj bi bil Evin prepovedani sadež duhovna hrana, ki je simbol odprtega duha. Eva je prekršila božjo zapoved, da ne bi ostala v pozabi. Zanimiva je tudi vzporednica med Evo in prostitutko, ki ustvari iz Gilgameševega divjaka Engiduja omikanega človeka. Tudi iz hotnice izhaja nesreča, zato jo je Engidu preklel, saj ga je zapeljala in omikala. Po Bosshardovi je obema junakinjama v delu Chantal Chawaf namenjena vloga pobudnice spiritualizacije mesa.

Omeniti velja še analizo Dominique Bourque o lezbični pisateljici Monique Wittig. Avtorica zlasti poudarja tehnike, s katerimi je Wittigova preosebila nekatere mitične moške junake v ženske. Znamenito vrstico iz Du Bellayevega soneta, ki jo je medbesedilno uvrstila v svoj tekst, je predruščila tako, da je srečni Odisej postal Ulyseas. Pisateljica tudi ločuje osebni zaimsek s črto (npr. j/e), da se ne bi zdel preveč enospolen. Po D. Bourque je želela Monique Wittig s tovrstnimi transformacijami zamenjati

dominantno subjektiviteto (moško) z obstransko (lezbično).

Več prispevkov je posvečenih sodobnemu francoskemu pisatelju Michelu Tournieru. Arlette Bouloumié se je srečevala zlasti s Tournierovo vrnitvijo k mitu, njegovo aktualizacijo, inverzijo in parodijo v pravljicah *La fugue du Petit Poucet* in *Angus*, ki se spogledujeta s Perraultovimi pravljicami in Hugojevo *Legendo stoletij*. V prvi božični zgodbi palček zapusti starše in gre v svet, kjer se sreča z "ljudožercem", ki je vegetarijanec in zavrača vrednote potrošniške družbe: je namreč hipi. V pravljici *Angus* pa gre za dvoboj med očetom in sinom, ki je dedu obljubil, da bo maščeval posiljeno mater. Bouloumiéjeva ugotavlja, da obstaja pravljичni ljudožerec pri Tournieru vedno v navezavi z očetom, bodisi da gre za idealnega duhovnega očeta bodisi za grozljivega in osovražnega roditelja. Parodija torej uvršča nov tekst v zgodbo, hkrati pa problematizira tradicionalno gledanje nanjo.

Tudi Jonathan F. Krell se ukvarja s Tournierovim mitičnim ljudožercem iz *Jelševega kralja* in ga primerja z drugimi njegovimi sočasnimi upodobitvami v francoski književnosti, zlasti v romanu *L'Ogre* Jacquesa Chessex in *Au bonheur des ogres* Daniela Pennaca. Medtem ko Chessex opisuje sina, ki ga maltretirata "ljudožerca" – njegov oče in nacistični prijatelj, opisuje Pennac skladišče, v katero šest nacistov zvalja in kasneje ubija židovske dečke pod pretvezo, da jih bodo rešili. Tournierov Abel Tiffauges pa krade otroke za naciste in se tako

spogleduje z Goethejevim *Erlkönigom*. Ljudožerci torej v vseh delih posebej tiranijo Tretjega rajha.

Christiane Melançon je zanimal zlasti pomen mita v Tournierovem romanu *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* pri iskanju izgubljenega otroštva.

Joëlle Cauville predstavlja Tournierovo branje prvega mita človeštva, namreč mita geneze, ki ga francoski pisatelj v delu *La Famille Adam* spretno navezuje na mit o dvospolniku. Pri Tournieru torej prepovedani sadež zaužije dvospolni Adam in ne Eva. Po Cauvillovi je posledica tega dejanja razdelitev na moškega in žensko, od koder izhaja občutek človeške nepopolnosti. Avtorica poudarja, da Tournier s ponovnim opisovanjem mita geneze namerava ustvariti svet celote, v katerem naj ne bi toliko trpeli zaradi izvirne razločitve.

Četrty obširnejši sklop je posvečen zlasti izvirnim ameriškim mitom ali vsaj quebeškim različicam tradicionalnih mitov. Tako npr. Pierre Rajotte ugotavlja, da je mogoče najti mit o lepotici in zveri v vseh mitologijah, omenja predvsem Psiho in Amorja, Ariadno in Minotavra, Ledo in laboda, Evo in kačo ter devico in samoroga. Največkrat gre za lepotico, ki jo ima zver zaprto in jo mora princ rešiti. Mit o lepotici in zveri simbolizira obred, ki dovoljuje moškemu in ženski preiti od poželenja k resnični ljubezni. V 18. stoletju se je pojavila pravljica *La Belle et la Bête* Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, v kateri se lepotica začne zavedati moči človeške ljubezni, ki je skrita pod živalsko obliko. Šele tako lahko po Rajottu sprejme ero-

tično sestavino svojega poželenja, ki ga je morala zatreti zaradi strahu pred incestom. Pierre Rajotte nadalje opisuje quebeški arhetip lepe Rose Latulipe, ki je na pepelnično sredo kljub prepovedi plesala z neznancem, in sodobne predelave tega arhetipa.

Jeana Marencyja je zanimal vidik mita Amerike v delih sodobnih quebeških pisateljev Victorja L. Beaulieuja in Jacquesa Poulina. Francosko-ameriški pisatelj se zdi kot večni mestic, razdeljen med izgubljeno domovino in obljubljeno deželo, ki ne more zavestno sprejeti svoje identitete in si izbrati usode, ne da bi se izenačil s tem izborom.

Z nacionalnimi miti mesticev in z dejstvom, da pomeni biti manjšinec tudi možnost osvoboditve, se je v svojem prispevku ukvarjala Ingrid Joubert. Raziškovala je namreč dramske upodobitve francoskega narodnega junaka Louisa Riela, ki je zanetil protibritansko vstajo in bil zaradi veleizdaje tudi obešen.

Z vprašanjem, kaj je pravzaprav mit, kakšne so njegove strukture in funkcije, se je srečeval Victor-Laurent Tremblay. Izhajal je namreč s stališča, da je mit v vsakdanjem jeziku sopomenka laži. Hkrati pa lahko mit predstavlja pretiravanje in popačenje zgodovinskih osebnosti in dejstev, ki jih ustvarja ljudska domišljija. Tretja stopnja je prehod iz stvarne resničnosti v psihično, ko mit zadobi simboličen pomen. Po V. L. Tremblayu je potrebno usmeriti raziškave mita po treh oseh: psihični, socialni in diahronični. Mitokritika naj bi poskušala obnoviti osebni mit, ki razkriva nezavedni del pisateljeve osebnosti.

sti in spoznava strukturo in dinamiko dela. Temu sledi sociološki vidik, ki naj bi raziskoval, v kolikšni meri je mit vizija sveta ter kako so se različne ideologije navdihovale pri mitih. Diahroni pristop pa naj bi analiziral, kako so se mitske ideje, teme in simboli spreminjali v času. Po Tremblayu predstavlja mit konflikt med sociokulturno ureditvijo in osebnimi nagnanskimi potrebami, kar nekako sovпада z Nietzschejevo definicijo, češ da gre pri mitih za rivaliteto med apoliničnim in dionizičnim, ali z Durandovim razlikovanjem med dnevnim in nočnim režimom, ki se stapljata v posredniškega. Vendar tako Durand kot tudi Tremblay poudarjata, da je mit le recital problematičnega, rešitve in upanj, ki jih zasnuje temeljna človeška imaginacija.

V pričujočem prispevku kajpak nismo mogli predstaviti vseh dvaintrideset prispevkov v zborniku, ki je nasledek prvega srečanja raziskovalcev mitov na novi celini. Opazno je, da se je večina udeležencev v veliki meri navezovala na zdaj že skoraj klasične teorije mitov izpod peresa Mircea Eliadeja, Gilberta Duranda

in Pierra Brunela, manj pa je bilo izvernih nastavkov za teorijo mita. Ob tem velja še enkrat omeniti Victorja-Laurenta Tremblaya, ki je, podobno kot Brunel ali še pred njim Trousson, skušal razločiti literarni mit od teme. Medtem ko se slednja ponavlja paradigmatično in ustvarja simbolično mrežo, ki se širi v določenem času in prostoru, pa se mit uvršča v sintagmatični plan, saj vsebuje prvobitno besedilo, ki ga pisatelj spreminja po svoji volji. Pričakovali bi tudi več razprav, ki bi problematizirale pojma mitokritike in mitoanalize. Vrednost in veličina zbornika *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française* je prav v obilju obravnavanih področij, ki se raztezajo od pravljicnih mitov o ljudožercih, feministično zaznamovanih mitičnih predelav in vidikov orfizma do mita Amerike. Metki Zupančič gre zasluga, da ji je uspelo zbrati in urediti toliko novih prispevkov za vedenje o mitu, ki je po Fernandu Pessoa "nič, ki je vse".

Tone Smolej

Monografija Janeza Vrečka, ki raziskuje, podrobno in natančno, kot do zdaj še nobeno tovrstno delo na Slovenskem, začetke epa in tragedije v davni grški civilizaciji, odpira s svojo znanstveno pisavo in vprašanji, ki jih postavlja, nenavadno veliko novih ali aktualizira stare probleme. Pri tem se ne zadovoljuje s starimi in uveljavljenimi pogledi in teorijami, marveč pogumno in s širokim poznavanjem problematike nakazuje nove rešitve in veljavne odgovore. Ep in tragedija je delo, ki s svojo prodornostjo osvetljuje začetke novoveške literature in civilizacije, a nagovarja tudi naš čas, njegovo etiko in estetiko.

Prof. dr. Denis Poniž
(s ščitnega ovitka *Epa in tragedije*)

V prejšnji številki Primerjalne književnosti (1994, 2, str. 62-68) je Denis Poniž objavil oceno moje knjige *Ep in tragedija*. Ker gre v njegovem pisanju za očitne napake in površnosti, ki jih je zagrešil sam, potem pa jih skušal pripisati meni, je odgovor več kot nujen.

Najprej k Poniževi trditvi, da je "bral (mojo) monografijo prvič v rokopisu in brez metodološkega aparata", zato "se je nemara... tudi znašel na ščitnem ovitku knjige kot navidezni recenzent rokopisa." Ob tem naj bi me "opozoril na nekatera sporna mesta in trditve." "Ob branju natisnjene monografije je s precejšnjim presenečenjem opazil nekaj teoretično spornih ali vsaj nedorečenih mest, ki jih je pri branju rokopisa prezrl (kar jemlje na svoj rovaš kot nedopustno malomarnost) ali pa jih v rokopisu še ni bilo" (str. 63).

V prijateljskem srečanju in pogovoru je Poniž izrazil željo po mojem rokopisu; dobil ga je, kakršen je kasneje izšel pri založbi: vse, kar je v knjigi, je bilo tudi v rokopisu, nič več in nič manj. V najinih kasnejših pogovorih lani spomladi mi razen priznanja, občudovanja in povabila na Akademijo za gledališče, kjer naj bi imel za njegove študente predavanja ali seminarje (to bi storil prav rad, saj sem bil sam tudi študent te šole in me nanjo vežejo lepi spomini), ni izrekel enega samega zadržka, še manj kakšnega svojega pogleda (edina pripomba je bila na zapis imena Moellendorf, glede česar pa si celo Nemci niso edini). Kako je potem mogoče, da je imel pripombe in zadržke že na rokopis, potem pa še na v knjigi natisnjen tekst? Katera teoretično sporna mesta je potem prezrl pri branju rokopisa in katera v natisnjeni knjigi, če pa gre za identični tekst? In če me ob rokopisu ni opozoril na nič, na kaj me opozarja ob izšli knjigi? Sam govori o svoji "nedopustni malomarnosti". Treba bi ji bilo dodati še "pomanjkanje smisla za logično izpeljavo misli". Vendar pa bolj kot to človeka ujezi njegovo spraševanje, kako neki se je znašel na ščitnem ovitku moje knjige in na ta način postal "navidezni recenzent". O tem le tole: Poniž je bil s strani založbe naprošen, naj napiše nekaj vrstic za zavih, kar pomeni, da se je znašel na ščitnem ovitku po naročilu in prav v ta namen. Res je: vsakdo ima pravico odreči se že napisanemu tekstu, argumentirano spremeniti svoje mnenje. Nima pa pravice megliti in potvarjati dejstev, ki so pripeljala

do nastanka tega teksta.

Povsem razumljivo je tedaj, da se Ponižu v oceni moje knjige dogajajo, če naj se izrazim milo, hude nerodnosti. Očita mi, denimo, da včasih za isto stvar ponujam dva nasprotujoča si odgovora, in pri tem navaja Aristotelovo poznavanje začetnih stopenj tragedije, kakor jih opisujem na str. 129 in 137. V zvezi s tem sta dve možnosti: ali gre pri Ponižu za skromno razumevanje problematike ali pa za skrajno površnost v branju. Če namreč ne doume (ali pa spregleda), da na strani 127 govorim o tragediji, na strani 137 pa o komediji in predvsem o komičnem, je to njegov, ne pa moj problem. Na str. 138, ki jo je očitno tudi treba prebrati, piše: "...za Aristotela tragedija in njen izvor nista bila temna vse do trenutka, ko je bilo treba v zvezi s tragedijo spregovoriti tudi o komičnem, smečnem..." Je torej kriv moj, "poljudnemu branju in bralcu" (str. 66) namenjen slog, ali pa nemara le njegovo površno branje, pa četudi prav samega sebe najbrž razume kot nekoga, ki je "doma v zapleteni problematiki grškega epa in tragedije" in v "teoretični refleksiji, ki spremlja zgodovinski razvoj obeh zvrsti" (str. 66).

Zato se ga nekatera vprašanja, ki jih moje delo na novo odpira, sploh ne dotaknejo, druga komaj in s težavo opazi, tretjim sprevrča pomen, četrta opazi, vendar jih napačno razume itd. Le tu in tam se mu zdi, da sem prišel do "očarljivih" rešitev in da je moje delo vendarle znanstvena razprava, ki ji je v veliki meri tudi uspelo realizirati svoje ambicije. (Seveda ne pove, kje bi se v moji knjigi kaj takega lahko

zgodilo). Na zavihu knjige celo govori o moji "znanstveni pisavi". V oceni pa mi očita poljudni in esejistični slog, kar naj bi po njegovem pomenilo, da je moja knjiga namenjena bralcu, "ki ni doma v zapleteni problematiki grškega epa in tragedije" (str. 64). S stališča moderne literarne vede, ki teži proč od tradicionalnega znanstvenega diskurza, esejizem nikakor ne more biti v nasprotju z znanstveno resnostjo in argumentiranjem. O tem danes na široko govorijo celo predstavniki starejše generacije literarnih znanstvenikov na Slovenskem, v svetu pa je ta trend že povsem uveljavljen. Akademski strogost in oddaljenost pogleda je tuja današnjemu znanstvenemu esejizmu. Ena najbolj blestečih knjig s področja literarne vede v zadnjem času, Toma Virka *Bela dama*, je komunikativna, hkrati pa teoretsko relevantna, esejistično lahkotna in filozofska stroga. Bi lahko rekli, da ima Virk srečo, ker ga Poniž ni bral? Zagotovo ne. Ker je v moji knjigi kar nekaj tisoč navedkov, ki so možni le v znanstveni literaturi, bi se bilo morda v tej zvezi le treba sklicevati na mnenje akademika prof. dr. Pogačnika, prav tako s ščitnega ovitka *Epa in tragedije*, da "knjiga ni pisana v dolgočasnem slogu nekdanjih pozitivističnih razprav, temveč v elegantnem esejističnem diskurzu", ki "kljub temu ostaja znanstven, esejističnost pa je le zunanje znamenje avtorjevega obvladovanja gradiva in problemov, obvladovanja, ki je tako suvereno, da lahko obstaja v odlični enostavnosti besednega izraza." Ali pa mnenje akademika prof. dr. Gantarja (prav tako s

ščitnega ovitka), da je "delo pisano z obsežnim znanjem in veliko erudicijo, ... posamezna poglavja tudi v iskrivem in bleščočem stilu, ki je marsikje bližje eseju kot pa standardni razpravi v tradicionalnem pomenu besede." To naj bi po mnenju Primoža Zevnika postavljal razumevanje skoraj nerešljivih ugank antične literature v drugačno luč in pomenilo izziv obstoječim interpretacijskim modelom (gl. *Dialogi*, 1994, 11-12, str. 43).

Poniž in še nekateri bi očitno želeli, da t.i. eksaktne znanosti t.i. humanističnih ved ne bi imele le za "bajanje z videzom znanstvene doslednosti, natančnosti in metodološke strogosti" (str. 67). Poniž in še nekateri že z uporabo pojmovne dvojice "znanost" in "veda" vede ali nevede nakazujejo in opozarjajo na vsakokratni specifičen predmet raziskave, na metode in cilje preučevanja in raziskovanja, ki jih ima pred seboj literarna veda za razliko od matematičnih, kemijskih in drugih znanosti. Humanistične vede ustvarjajo namreč drugačen tip "znanstvenosti", saj se njihova znanstvena rigoornost zasnjuje na drugačnem pojmovanju resnice, kjer te (na srečo!) nikoli ni mogoče preveriti na eksaktni način kot v empiričnih znanostih (Platon bi rekel, z merjenjem, tehtanjem in računanjem). Prav "očarljiva osupljivost" rezultatov, do katerih prihajajo nekateri raziskovalci na področju literarnih ved, dokazuje, da se preučevanje literature zelo pogosto dogaja zunaj strogo določenih in relativno natančno opredeljenih metodoloških poti. Gotovo pa je eno: da se je mogoče odločiti zgolj za opre-

deljevanje že izrečenega in utečenega in se pri tem, kolikor je le mogoče, izogibati različnim tveganjem, da pa je potrebno, ob velikem tveganju, prinašati tudi novo in nepreverjeno, s tem sam in z drugimi izstopati iz utečene indiferentnosti in se postaviti v območje neznanega in negotovega.

Poniž mi med drugim očita, da skušam poiskati "kontinuiteto tragedije za vsako ceno" (str. 66), kar je po njegovem kot raziskovalni postopek že preseženo in ne more dati zanesljivih rezultatov. Zanimivo je lahko le raziskovanje njenih posameznih stopenj, meni Poniž. Ali je to res? Vse od Nietzschejevega *Rojstva tragedije iz duha glasbe*, ko je bilo ugotovljeno, da "problem... izvora [tragedije] doslej še ni bil resno postavljen, še manj pa rešen" (gl. str. 30), pa do najnovejših raziskav feministično usmerjene literarne vede, se raziskovalke in raziskovalci nočejo odpovedati upanju, da bi morda le lahko sestavili zgodbo o njenih izviri, razvoju in zatonu, ki so očitno najtesneje povezani z vprašanji gledališkosti in ženskega v tragediji, s tem pa seveda z vprašanji skupnega izvora komedije in tragedije in njune kasnejše razločitve, gotovo pa tudi s problematiko mimesis.

Glede virov in materialnih dokazov o izvoru in kontinuiteti tragedije bera res ni tolikšna kot pri veliko mlajšem romanu, je pa res, da o tragediji vemo danes več kot pred desetletji, in morebitno odkritje kakega novega dokumenta bo spet dopolnilo naše vedenje in zapolnilo vrzeli. Ko se Poniž sprašuje o teh in podobnih vprašanjih, zanj povsem

samoumevno ostajajo "neodgovorjena skrivnost" (str. 66), zato svetuje, da se moramo zavedati "končnosti in omejenosti našega razgledišča" (str. 66), sam pa se vede, kot da bi vedel in videl vse, da je njegova pozicija z absolutnega razgledišča.

Kombinacija literarno-estetske in antropološke metode je že doslej pripeljala do osupljivih rezultatov. Seveda to ne pomeni, da nam je tragedija s tem kaj bližja, saj nam ostaja življenje starih Grkov večno nedostopno, toda, ali naj to pomeni, da o samih tekstih in o kontinuiteti same tragedije ne bi smeli reči ničesar? Kdor ne pristaja na kontinuiteto v razvoju tragedije, seveda ne bo mogel odgovoriti na vprašanje, zakaj imajo nekatere ohranjene tragedije srečen konec, saj je to v nasprotju z ustaljenim pojmovanjem tragičnega, in zakaj po drugi strani Aristotel poudarja pomen t.i. "lepe" tragedije z edino možno peripetijo iz sreče v nesrečo. Prav "lepa" tragedija je po Aristotelovem mnenju "v umetniškem pogledu najbolj dovršena." Sam zato v svoji knjigi uveljavim za ta tip tragedije naziv herojska tragedija za razliko od ritualne, s srečnim koncem dopolnjene tragedije.

Poniž ob vsem povedanem razume moje razumevanje grške zavesti "kot kontinuiran in v kontinuiteti razločljiv prehod iz heroičnega obdobja... v tragično in iz tragičnega v estetsko obdobje zgodovine zavesti." "Heroično" in "tragično" naj bi bili zame opozicionalni kategoriji, enako kot "tragično" in "estetsko". "Herojsko je pri Vrečku razumljeno kot javno, obče, splošno; tragično kot zasebno, po-

sebno, enkratno" (str. 68). Zdaj pa Poniž zapiše, da je zame "estetsko samo še mimetični korelat tragičnega", kar seveda nikakor ne more slediti iz njegove zgornje trditve, da sta "tragično" in "estetsko" opozicionalni kategoriji, kot sta to sicer lahko "heroično" in "tragično." To seveda ne pomeni, da v "herojskem" ne bi bilo "tragičnega"; ko se v primeru Ahila pojavi, se pojavi že kot zasebno in tudi estetsko. Estetsko zame torej ni razvojno zadnja kategorija, o čemer v knjigi razpravljam od prve pa do zadnje strani in vse skupaj preverjam tudi na primerih.

S tem v zvezi mi Poniž očita, da moja uporaba pojma "tragično" kot substantiva ni skladna z zgodovinsko uporabo tega pojma pri samih Grkih, ki so ga razumeli le kot "tragičen: pripadajoč tragediji". Poniž tako navaja znano pasažo iz Aristotelove *Poetike*, kjer je ta "imenoval Evripida najbolj tragičnega med tragiškimi pesniki" in "je s tem mislil, da se je najbolj približal določilom 'idealne' tragedije, samo to in nič več" (str. 68). Kakšna površnost ob vsej zaverovanosti v lastni prav, in to celo v eno samo možnost!

Aristotel vendar ne govori o tragičnem le v zvezi z Evripidom, ampak ta pojav omenja kar trikrat v trinajstem in štirinajstem poglavju svoje *Poetike*, nanaša pa se na "lepo" tragedijo z enojnim izidom, z enim samim možnim preokretom le iz sreče v nesrečo in s hamartijo. Se pravi, da se nanaša na tisti tip tragedije, ki ga Aristotel označi kot "lepo" tragedijo in v njej označi polje tragičnega, ne pa na tra-

gedijo nasploh. Poniž omenja le Aristotelovo oznako Evripida, ki je "najbolj tragičen" med tragiškimi pesniki, ker se je najbolj približal določilom tragedije. Zaveda s "tragikotatos" je seveda zelo zapletena in Poniž tu napravi tisto, kar očita meni: ponudi eno samo rešitev, namesto da bi upošteval bogastvo virov, ki so tudi v tej "drobni pasaži" že spet skoraj nepregledni. Če smo že pri tem, sam upoštevam glede te Aristotelove oznake Evripida več možnih rešitev, ker se zavedam teže problema, predvsem pa, ker vem, da Evripid še zdaleč ni bil tragediograf, ki se je najbolj približal določilom tragedije. Aristotel res pohvali njegove nesrečne konce, "v vseh drugih stvareh [pa] ne ravna ravno najbolje."

S tem pa vprašanje "tragičnega" in Poniževih očitkov še ni izčrpano, saj ga povezuje z "avtonomnim junakom", ki "bi smel ali mogel ali hotel vzeti usodo v svoje roke" (str. 68). V že omejenem trinajstem in štirinajstem poglavju *Poetike* je "tragikos" omenjen trikrat. Aristotel govori tudi o tem, "da kdo stori neko dejanje namerno in zavestno" ali pa se "zavestno vzdrži nekega dejanja" (*Poetika*, Ljubljana 1982, str. 83). V obeh primerih, ko kdo nekaj stori ali pa opusti, gre za zavestno posameznikovo odločitev, za njegov hoteni subjektivni odziv, ki je zunaj slučajnosti ali slepe usode. V tem primeru junakovo dejanje sledi njegovi odločitvi kot posledica vzroku. Aristotel s tem v zvezi tudi govori o kavzalni povezanosti dogodkov in o novem razumevanju časa. Junak, ki je svoje dejanje storil ali opustil iz svojih

notranjih pobud, je tragični junak t.i. "lepe" tragedije, kjer v kontinuiranem loku od začetkov tragedije pa do njenega konca stopnja junakovega lastnega prispevka k osebni nesreči narašča od primera do primera. Zato je zmeraj več "lepih", herojskih tragedij in zmeraj manj ritualnih, kjer še ni bilo človekove odzivnosti, ker tudi ni bila mogoča. Aristotel na ta način demantira vse tiste, ki trdijo, da pri njem še ni mogoče govoriti o tragičnem heroju, ker Stagirčan še ni poznal česa takega. Po Aristotelu so namreč pesniki posnemovalci dejanj, nosilci teh dejanj so osebe, te pa imajo lastnosti, ki si jih pridobijo s svojim značajem in mislijo. Značaj in misel sta tedaj vzrok dejanja, od njiju je odvisen posameznikov uspeh in neuspeh, Aristotela pa najbolj zanimajo tiste "lepe" tragedije, v katerih bi bilo čimveč sočutja groze in trpljenja in s tem posameznikovega preobrata iz sreče v nesrečo. "Oseba dobi značaj... če v svojih besedah ali dejanjih izrazi neko odločitev" (*Poetika*, Ljubljana, 1982, str. 84) in se pri tem ne sklicuje na nič, kar bi bilo zunaj nje. Značaj pa se lahko vzpostavijo šele s herojsko tragedijo, kjer prihaja do zavestnega izbora ali opustitve nečesa. Analiza Aristotelove *Poetike*, povezana z branjem ohranjenih starogrških tragičnih tekstov, pokaže, da je Aristotel poznal in priznal tragični tip junaka in s tem tudi "tragično" kot tako, da pa ju je apliciral le na tisti del tragične ustvarjalnosti z eno samo peripetijo v smeri iz sreče v nesrečo. Če ne bi bilo tako, Aristotel tudi ne bi mogel pristati na estetski doživljaj, kot je

KRONIKA

opisan v Evdemovi etiki, saj bi bil ta povsem neprimeren za junaka, ki je bil še orodje božanstva in božanske volje. Ritualno zaporedje: mitos-misel-značaj se v herojski tragediji preobrne v zaporedje: misel-značaj-mitos. Značaj in misel namreč v funkciji nastopajočega subjekta presežeta mitos in si s tem podredita peripetijo in anagnorisis, ki namesto ritualnih pridobita estetske attribute. Podobno je tudi s teofanijo, ki se zdaj uveljavi kot sekularizirana katarza. Anagnorisis na nivoju tragedije kot zvrsti in katarza na nivoju gledalca kot estetskega recipienta rešita tragedijo pred Platonovim moralizmom, ki poeziji odreka prostor v svoji idealni državi. Ko Aristotel govori o znamenitih štirih tragičnih situacijah (gl. *Poetika*, Ljubljana, 1982, str. 83), njegova razpredelnica osupljivo pokaže, kako se tragično stopnjuje s stopnjevanjem zavestnega junakovega odločanja. To so gotovo dejstva, ki bi jim težko oporekali, posebej še, ker so vezana na tedanje tragiško pisanje in na učinke tega pisanja.

Grkom potemtakem tragično ni bilo tuje, še več, prav oni ga prvi uveljavijo v zahodnem svetu. Tuje pa je srednjemu veku, ki "pozabi" na ta starogrški čudež, zato se zdi naravnost smešno, če Poniž trdi, da je bilo prav v "srednjem veku... rezervirano zgolj za usodo Jezusa Kristusa" (str. 68). Poniž ima najbrž v mislih Kristusove predsmrtne besede na križu: "Moj Bog, moj Bog, zakaj si me zapustil", ki jim je laično, s tem pa po "smrti" boga mogoče pripisati tudi tragično razsežnost. To bi bila povsem literarna in s tem poljubna razsežnost pomen-

skega polja te izjave. V srednjem veku in tudi kasneje ortodoksna razlaga kaj takega ne dopušča. Krščanstvo namreč od začetka pa do danes ne pozna in ne prizna dveh bistvenih predpostavk za nastanek tragičnega: necikličnega razumevanja časa in tragičnega dvoma. Zato v omenjenih Kristusovih besedah ni izražen dvom, ker ta znotraj odrešenjske sheme ne more obstajati, saj se je sin božji, kot se za žrtev spodobi, "prostovoljno" odločil za trpljenje. Jezus vendar vseskozi govori o očetovi volji, ne pa o svoji, zato ne more postati tragičen, saj ni v njem nič prometejskega. Zato stavka "Moj Bog, moj Bog, zakaj si me zapustil" ne gre razumeti drugače kot tako, da je Kristus tik pred smrtjo kot odličen pismouk še enkrat citiral iz Stare zaveze, in sicer iz 22. psalma, kjer je ta stavek prvič naveden. Samo na ta način je v ritualni shemi, ki je zelo daleč od tragične, zagotovil svoji smrti "resničnost", s tem pa resničnost tudi svojemu vstajenju. Tragično je bilo s tem eliminirano, saj je neskončno število umiranj ritualnih bogov zamenjal z eno samo smrtjo in enim samim vsatejnjem. Hamartija kot znota se prelevi v hamartijo kot pregreho, namesto kazni pa nastopi odpuščanje. Grški človek je odkril samoto, nemara je bil prvi samotni človek prav epski Ahil, in v tej samoti svojo tragično smrtnost. Tudi v krščanstvu je zaradi monoteističnega vidika človek močno individualiziran, vendar pa njegov položaj ni nikdar tragičen, saj je kot posameznik človek nenehno povezan s svojim osebnim bogom. Kje je tu prostor za tragično?

Če sklenem: v Poniževi oceni mojega dela je potemtakem vrsta netočnosti, zmot in spornih trditiv. Če mi očita trditve, ki so po njegovem le na ravni domnev, pa sam v svoji oceni uveljavlja takšne, ki so dokazljivo sporne. Recenzent, ki se tako zavzema za distanco, bi jo moral vzdrževati, ne pa da jo zgubi že takoj na začetku. S potvorbo svojega javnega dejanja vsiljuje mnenje, da

OBISK NA GALWAYSKI UNIVERZI

Da bi popestrili študij in dobili nekaj informacij iz drugačne perspektive, smo se študentje primerjalne književnosti z ljubljanske univerze odločili za navezovanje stikov s kolegi z oddelkov za literaturo na tujih univerzah. Glede na naše želje se nam je zdela najboljša možna oblika takih stikov izmenjava, ki bi se je udeležilo večje število študentov in eden izmed profesorjev. Tako mi kot tuji študentje naj bi za goste organizirali več predavanj in drugih akademskih dejavnosti, ob tem pa še ogled kulturnih prireditev.

Naš prvi cilj je bila Irska – z literaturo izjemno bogata evropska dežela, ki pa je vendar toliko oddaljena, da ni pričakovati navezave akademskih stikov s strani kakega posameznika. Na ponujeni program sta se izmed šestih irskih univerz pozitivno odzvali dve – University College of Dublin in University College of Galway. Glede na navdušenje, s kakršnim so našo zamisel sprejeli v galwayski študentski organizaciji, in glede na zanimanje, ki

mu v nadaljevanju ne bo šlo več za objektivnost, ampak le za destruktivnost. Dejstvo je, da je bilo z lahkoto zavrniti vse njegove očitke, žalostno je le to, da sem bil to prisiljen storiti, ker bi sicer njegove "polresnice" in sporne izjave obveljale kot "kronski" dokazi nekega znanstveno relevantnega pisanja.

Janez Vrečko

ga je pokazal oddelek za irsko literaturo v angleškem jeziku na tej univerzi, smo se odločili za sodelovanje z Galwayem.

Žal pa se je v januarju – tik preden smo odpotovali – izkazalo, da irska študentska organizacija ni bila sposobna zbrati dovolj denarja za njihov del izmenjave. Ker smo bili sami že povsem pripravljeni na obisk Irske in organizacijo izmenjave v Sloveniji, smo omenjeni oddelek na galwayski univerzi prosili, da bi nam kljub temu nudili del programa, mi pa bi v Slovenijo povabili enega izmed njihovih predavateljev. Predstojniku oddelka, prof. Kevinu Barryju, se je naša ponudba zdela zanimiva in na Irskem so nas sprejeli resnično toplo.

Poleg vabila na redna predavanja, prostega vstopa v univerzitetne knjižnice in ostalih akademskih uslug so posebej za nas pripravili štiri predavanja. Najprej smo poslušali kratek, a prepotreben tipološki pregled irske zgodovine, *Themes in Irish History*, ki ga je pripravil prof. Tom Bartlett z oddelka za zgodovino. Polemično je obravnaval tri temeljne elemente irske zgo-

KRONIKA

dovine: odnos med Irsko in Anglijo, zemljiško vprašanje in problem migracije.

Stališče tradicionalnega irskega zgodovinopisja je bilo, da je ena bistvenih potez njihove zgodovine prav upor proti Angliji, ki naj bi se začel že v 12. st. Prof. Bartlett je to trditev spodbil, ko je pokazal, da pred začetkom 19. st. zanjo ni moč najti empiričnih dokazov in da se zdi ravno obratno: pred tem časom si Irci – če so se že upirali Angliji – nikakor niso želeli popolne samostojnosti, temveč so vedno razmišljali o taki ali drugačni zvezi z enim izmed močnejših evropskih narodov. Prav tako neizrazit je bil po mnenju gospoda Bartletta spor znotraj Irske, med katoliki in protestanti. Resda sta skupini vedno nastopali druga proti drugi, vendar po drugi strani pravi irski katoliki in pravi irski protestanti menda sploh ne obstajajo. Tako eni kot drugi se delijo na več sekt, ki so si močno nasprotovale.

Podobno je predavatelj prikazal zemljiško vprašanje. Tradicionalno gledano je irska zgodovina boj med posestniki in tistimi, ki zemljo obdelujejo. Tako bi lahko trdili, da je v 18. st. obdelovalna zemlja polagoma prešla v protestantske roke, da se je v 19. st. začel omenjeni zemljiški boj, ki se je končal ugodno za katolike v začetku tega stoletja. Toda revizije tega procesa naj bi pokazale, da lastniki zemlje običajno niso bili tako kruti, da so bile najemnine prej prenizke kot previsoke in da tudi pregoni najemnikov niso bili tako pogosti, kot Irci radi mislijo. Hkrati pa je zmaga najemnikov nad veleposestniki prinesla tudi

razdelitev obdelovalnih površin, kar je pomenilo predvsem dvoje: – drastično se je zmanjšala produktivnost;

– konservativnost novih lastnikov je močno upočasnila napredek na področju socialne varnosti, izobraževanja in industrije.

Problem migracije se začel v 17. st., ko so se v večjem številu priseljevali na Irsko iz Škotske in Anglije. To je destabiliziralo prebivalstvo, in posledice so vidne še danes. Drug močan migracijski proces pa se je začel v 19. st. zaradi dolgoletne lakote in prebivalstvo se je zmanjšalo za več kot polovico.

Prof. Lionel Pilkinton nam je v predavanju *The Begginnings of a National Theatre* najprej navedel natančen datum in čas rojstva irskega gledališča – petega maja 1899 popoldne. Temu je sledil opis gledaliških oblik, ki so obstajale že prej. Ena izmed teh – mummung – je bila močno podobna slovenskemu kurentovanju. Šlo je torej za predkrščanski performance, ki pa je bil s svojimi uveljavljenimi karakterji, fabulativno zgradbo in stilizacijo pomaknjen od kurentovanja v bližino comedie dell'arte.

Narodno gledališče, kot sta ga tistega popoldneva zasnovala Lady Gregory in W. B. Yeats, torej ni bilo prva oblika irskega gledališča. Celó njegovo "irskost" bi lahko spodbijali: ustanovljeno je bilo z denarjem angleških prijateljev Lady Gregory, ob pomoči britanske vlade, in tudi ustanovitelji so bili po mnenju prof. Pilkintona vse prej kot tipični Irci.

Pilkinton je nadalje pokazal, da je Abbey Theatre oz. Irish

National Theatre v svojih začetkih zastopal le manjši del irske populacije. Želja Lady Gregory je bila, da bi bilo narodno gledališče umetniška in izobraževalna ustanova, namenjena združevanju irskega naroda, kar pa se – vsaj v začetku – ni uresničilo. O tem pričajo številni izgreddi med publiko. Najznamenitejši je verjetno protest gledalcev, katoliškega časopisja in širše javnosti ob premieri Syngeove igre *The Playboy of the Western World*, ki jo je branila le protestantska manjšina.

Predavanje prof. Patricka Sheerana *Versions of Tradition in Irish Literature* se je vrtelo okoli vprašanja kontinuitete oziroma diskontinuitete moderne irske literature v odnosu do tradicionalne. Pri tem je termin 'moderna literatura' meril na beletristiko od konca prejšnjega stoletja do konca modernizma, čeprav je profesor Sheeran s primeri včasih segal tudi po kasnejših piscih, termin 'tradicionalna literatura' pa je zajemal literaturo prejšnjih stoletij.

Vezi s tradicijo so se trgale zaradi odtujenosti pisateljev, ki je segala vse tja do jezika. Ta odtujenost je pomenila plodna tla za modernizem, do nje pa je prišlo zaradi irskega osamosvajanja. Bolj ko so se odtegovali od Anglije, bolj so čutili izgubo lastne tradicije; odtod odtujenost do že v tistem času prevladujočega jezika Irske – angleščine.

Patrick Sheeran je zgodovino, v kateri se je irska prvobitnost izgubila, poimenoval kar kolonialna zgodovina in pokazal, kakšne odnose so pisatelji lahko razvili do njenih posledic:

– vzpostavitev stanja, kakršno

je bilo pred tem zgodovinskim procesom. To bi sicer pomenilo nadaljevanje literarne tradicije, vendar je po Sheeranu vzpostavitev takega stanja nemogoča;

– popolnoma nova kreacija samega sebe in svojega očeta. To je seveda značilno za literaturo, ki je prelomila s tradicijo, na primer za Joyceovo. A tudi to možnost Sheeran označuje kot nezadostno, kot zgolj intelektualno fantazijo;

– odnos hibrida: sprejeti dejstvo kolonizacije in poskusiti graditi od tod dalje. Tak odnos pa naj bi bil lasten najsodobnejšim piscem, kakršen je S. Rushdie.

Ob koncu je prof. Sheeran pokazal še na problematično razdelitev irskega modernizma. Na podlagi Joyceovega odnosa do tradicije, ki je bil izrazito odklonilen, so po predavateljevem mnenju nekateri irski literarni znanstveniki oblikovali nepriemerne meje modernizma. Časovna omejitev modernizma, osnovana na Joyceovem odnosu do tradicije, namreč izključuje modernistične avtorje, ki so se naslanjali na tradicijo (na primer Yeatsa). Sheeran ugotavlja, da za modernizem v celoti očitno ni bil značilen povsem odklonilen odnos do tradicije, pri čemer navaja kot primer Ezra Pounda.

Predavanje *Modernism and Postmodernism in Irish Literature* se je osredotočilo predvsem na nam manj znanega pisca Flanna O'Briena. Predavatelj Keith Hopper se je najprej pomudil ob definiciji postmodernizma in njegovega odnosa do modernizma, pri čemer je uporabljal skoraj povsem identične formulacije, kot jih lahko

zasledimo v spisih Janka Kosa in Toma Virka.

Ravno zaradi tega je bilo zanimivo poslušati aplikacijo značilnosti postmodernizma na O'Briena. Ta naj bi bil v "sveti trojici" irske literature (ob Joyceu in Beckettu) "sveti duh" in s primerno ironično distanco bi se dalo trditi, da je Flann O'Brien prvi postmodernist, saj so njegova dela nastala že ob koncu tridesetih let.

Dve njegovi pomembnejši deli sta romana *At Swim-Two-Birds* in *The Third Policeman*. Prvi je izšel leta 1939 v nakladi 250 izvodov in ga še ne moremo šteti za pravi postmodernizem. *The Third Policeman* – ki naj bi bil vsekakor postmoderen – pa je bil napisan leta 1940, izdan pa šele 1967.

Od kratkega orisa obeh del je predavatelj prešel na očrt dobe od irske osamosvojitve do srede šestdesetih let, ki je bila izjemno konservativna – *Ulikseša* v irskih knjižnicah ni bilo moč dobiti vse do izteka te dobe. Tako so Joyceova in Beckettova dela močno vplivala na druge literature, ne pa tudi na irsko. Podobno je bilo tudi z O'Brienovimi knjigami, le da te niso bile znane niti izven Irske, saj avtor ni pobegnil na kontinent, doma pa jih niso tiskali oziroma ponatisnili vse do konca konservativne dobe.

V slovenskem delu "izmenjave" smo gostili profesorja Tadhga Foleyja. Ta je med drugim vzpostavil stike z našimi institucijami, ki se ukvarjajo s proučevanjem literature, in na vabilo Društva za primerjalno književnost predaval na temo *Gender and Nation in 19th*

Century Irish Fiction. Podarili smo mu tudi posebej za to priložnost zbrane angleške prevode slovenske literature, prof. Foley pa je naš oddelek obdaril z nekaj pomembnejšimi deli sodobnega irskega leposlovja.

Vsaj delno je naš prvi projekt torej uspel: prišli smo do novih informacij, ki so bile največkrat podane na zanimiv in izjemno samokritičen način. Z irskim oddelkom smo se tudi dogovorili, da se bodo vzajemni obiski ponavljali vsako tretje leto, tako da se bo naša izmenjava lahko razvila v navado, ki bo gotovo koristila študentom obeh oddelkov.

Profesor Kralj, ki je z nami potoval na Irsko, je zaradi uspeha projekta in zanimivih sorodnosti, ki so se pokazale med irsko in slovensko literaturo, predlagal razmislek o posebnih raziskavah na podiplomskem nivoju. Te naj bi se ukvarjale s proučevanjem paralelizmov med irsko-angleškimi in slovensko-nemškimi literarnimi odnosi. Pobuda je naletela na našem oddelku na ugoden odziv.

V prihodnje bomo poizkusili izvesti študentsko izmenjavo tudi s katero izmed fakultet v Nemčiji in Angliji. — Projekt izmenjav in vse, kar iz njega izvira, pa ne bi bilo mogoče brez pomoči sponzorjev, ki se jim zahvaljujemo in toplo priporočamo za v prihodnje.

Jakob Jaša Kenda

**ZA KULISAMI
KONFERENC – ALI:
KAKO PREDSTAVITI
REFERAT,
KAKO OBJAVITI
REFERAT...**

Kaže, da v akademskem svetu predvsem Severne Amerike vse bolj prevladuje izredno kruto pravilo, ki se mu iz različnih vzrokov podreja večina profesorjev skoraj v vseh strokah: ali objavljaj ali propadi! ("Publish or perish!") To pravilo pokaže svojo ostrino, ko tisti med učitelji, ki so bili dovolj srečni, da so dobili pogodbo, ki vodi k "stalnosti", prosijo za oceno svoje dejavnosti. To se navadno ne dogodi šele po najpogosteje usodnih petih letih, v katerih se velja potruditi v predavalnici, v odnosih s kolegi na visokošolski ustanovi in si ustvariti ugled na strokovnih srečanjih, temveč že po prvem ali drugem letu v novem okolju. Komisije najprej na oddelku, nato pa na fakulteti in končno na univerzi pretehtajo, ali kolegu velja obnoviti pogodbo, ali je dovolj storil za "izžarevanje" ugleda svoje strokovne usmeritve in šole, ki mu zagotavlja vsakdanji kruh. Pred ključno etapo tako večina prav dobro ve, kje na tekmovalni stezi jih kolegi lahko izločijo. Ob vsem poudarjanju vloge pedagoškega dela se na koncu najpogosteje izkaže, da univerze veliko lažje pogoltnejo drobne spore s študenti in učiteljevo manjšo priljubljenost kakor pa premajhno število strokovnih člankov ali morda besedila, ki se ne zdijo dovolj zahtevna, dovolj znanstvena, čeprav je seveda predvsem v družbenih vedah izredno

težko določiti, kaj pravzaprav sodi v to kategorijo.

Ob vseh teh pritiskih, ob izredno močni konkurenci, ko se za eno delovno mesto recimo iz primerjalne književnosti poteguje nad dvesto kandidatov, je povsem razumljivo, da se večja število simpozijev, strokovnih srečanj na različnih ravneh, kjer vsakdo poskuša kar najbolje dokazati svojo prisotnost v primernih krogih, v smislu zlovesče "politične vzornosti", ki je iz ZDA segla že tudi v Kanado, čeprav morda tu zaenkrat povzroča manj hudega – ali pa vrednote še niso povsem enake tistim v ZDA. Potem ko nekdo predstavi svoj referat, ga čaka še zelo naporno ubadanje z objavo: besedilo je navadno treba od obveznih osmih strani za dvajsetminutni nastop prilagoditi normam tega ali onega časopisa, te ali one revije, ali pa ljudje že vnaprej napišejo daljše, za branje namenjeno besedilo, ki ga nato klestijo, z obveznim: "Oprostite, tu zdaj izpuščam silno pomembno predpostavko, vendar zanjo v nastopu nimam časa ..." V Severni Ameriki, za razliko od, recimo, francoskih kolegov, vsaj na literarnih ali družboslovnih srečanjih nihče prosto ne povzema svojih misli na osnovi miselnega vzorca ali glavnih črt projekta, temveč vsi berejo svoje prispevke. Strah pred neposrednim nastopom, negotovost, papir kot oporna točka: vse to dokazuje, da večina kolegov na srečanja ne prihaja iz želje, da bi z drugimi izmenjali misli, da bi ugotovili, kam se usmerja stroka, kaj velja raziskovati, kje se je mogoče povezovati, ampak preprosto zato, da lahko v

bibliografijo vnesejo podatek o še enem uglednem kongresu...

Ob tem, ko je pot od referata do članka pogosto dolga nekaj let, kolegi vedno bolj izbirajo srečanja, ki obljublajo objavo zbornikov. Vendar se zelo rado zatakne tudi tu, kljub izredno strogim zahtevam do avtorjev prispevkov, ki morajo pripraviti brezhibno, včasih za lase privlečenim standardom prilagojeno in na disketi obdelano kopijo besedila. Za primer navajam vsakoletno srečanje v Wichiti, daleč sredi Kansasa, kjer je nekaj zelo dinamičnih profesorice že desetletje nazaj pripravilo projekt, ki je sam po sebi zanimiv in privlačen: ženska književnost v francoščini, špansščini, italijanščini in nemščini, z redno udeležbo nekaj avtoric, branjem del, okroglimi mizami o novih usmeritvah v pisanju. Ves postopek pred sprejetjem referata je videti zelo zapleten (na koncu pa se morda izkaže, da so bili sprejeti vsi predlogi po vrsti): ena stran predloga do oktobra, nato prva odobritev, nato dokončno besedilo do konca decembra, in nato odobritev komaj februarja, ko so vsa oddelčna sredstva že davno razdeljena in je treba za potovanje, daljše kot do Evrope, seči v lastni žep, če nam je zares do tega, da se spet srečamo po večini s pretežno feministično usmerjenimi kolegicami in – zanimivo – deklarativno homoseksualnimi kolegi, ker so, vsaj tako kaže, med redkimi moškimi, ki jih ni strah feminističnih pošasti. Izbor za objavo je nato zelo strog in dolgotrajen, vsi popravki že vsaj dve leti dokončni – in vendar na zadnji neobjavljeni zbornik čakamo že od svoje udeležbe

na konferenci leta 1991. Mimogrede, pri Petru Langu obljublajo, da bodo čez nekaj let vendarle do konca objavili vse zaostale tematske zvezke z 11. kongresa Mednarodne zveze za primerjalno književnost – avgusta 1985 v Parizu!

Konferenca v Wichiti se uvršča med prireditve nekakšnega srednjega razreda, s petdeset do sedemdeset udeleženci. Po nekaj letih si je mogoče ustvariti dovolj dobro sliko o tem, kdo se ukvarja s tehtnejšimi knjigami, kdo pa na primer spremlja samo najboljše prodajane (pogosto manj zahtevne) romane. Zanimivo je, da na srečanjih o sodobni književnosti nižjerazredna književnost ni spravljena v poseben predal, kar pomeni, da merila niso enakomerno porazdeljena in da zadevajo prej "strokovnost" obravnave in manj kakovost obravnavanega teksta. Zahvaljujoč skoraj istim organizatorjem, čeprav na precej širši ravni, se večina udeležencev iz Wichte dostikrat srečuje na vsakoletnem kongresu CIEF-a, mednarodnega sveta za študije o frankofoniji; ta prireditev se iz leta v leto seli recimo iz Francije v Maroko, Québec in nato na jug ZDA in združuje približno tristo profesorjev, pisateljev, publicistov iz dežel, ki tako ali drugače ohranjajo francoščino kot uradni ali (delni) literarni ali govorni jezik. Ob veličastnosti, lahko bi rekli poveličanosti ali napihnjenosti projekta se zdi način izbire referatov povsem nestrokovnen. Tako rekoč kdor koli lahko predlaga delavnico, okroglo mizo, tematico, ki je brez omahovanja potrjena in se nato vleče iz leta v leto, s predsedniki in tajniki, ki se

zamenjujejo, si predajajo štafeto v zbiranju referentov. Teme so objavljene v okrožnici, vendar predsedujoči navadno zavrti telefon in si zagotovi vsaj dva, če že ne vse tri ali štiri udeležence, kolikor jih potrebuje za delavnico. Taka usmeritev ima seveda tudi svojo prednost: tematika, ki bi si z večjo težavo priborila prostor na drugih konferencah, si z dobrimi referati kmalu lahko pridobi dovolj ugleda, da se nekdo iz občinstva odloči in se pridruži ožji skupini kandidatov. Dostikrat pa se zgodi, da dve zanimivi področji padeta v isti časovni predalček (na kongresu tečejo namreč vzporedno vsaj štiri delavnice). Tako so organizatorji začeli razmišljati o zborniku, ki bi omogočil branje zamujenega, ob možnosti objave v reviji, ki je tesneje povezana z organizacijo, kjer pa je javna tajnost, da se članki izgubljajo in je na objavo treba čakati po več let. Vendar na primer za referate iz Maroka še po nekaj mesecih ni jasno, kateri izmed okoli sedemdeset predlaganih bo izbran in kdaj bo knjiga prišla na svetlo.

Od tega sejmišča usmeritev, pristopov, kakovosti avtorjev in raziskovalcev je pravzaprav kar daleč do znamenitega in hkrati razvpitega kongresa MLA (Modern Language Association), ki vsako leto med božičem in novim letom v enem izmed severnoameriških večjih središč pritegne okoli deset tisoč udeležencev. Vsa ta množica ne prihaja samo z namenom, da prebere referat, nasprotno, veliko se jih udeležuje kongresa po "sili razmer", ker se na njem odloča marsikogaršnja poklicna usoda,

na izbirnih pogovorih v skrajno neugodnih razmerah, v hotelskih sobah, kjer kandidat sedi na robu ene izmed postelj, nasproti komisije, ki po postelji razgrinja dokumente... To je torej dogodek, kjer nekateri z zavistjo tekajo iz ene dvorane v drugo, da bi ujeli tisto "pravo" besedo, pravo naravnost, ki odpira vrata na govorniški oder. Vendar je resnica o "živinskem sejmu" (kongresa se je med kolegi prijel ta naziv) dostikrat bolj prozaična. Najbolj utečene so skupine po stoletjih, žanrih, nacionalnostih, jezikih pa tudi spolih (na primer ženska frankofona književnost, ali homoerotična / marginalna literatura, itd.) in so bolj ali manj primerjalno usmerjene. Teže je s temami ali delavnicami, ki jih kdo predlaga iz osebnih raziskovalnih nagnjenj in jih ne potrdi ena izmed ustaljenih skupin. Za te na kongresu ni vedno dovolj prostora, kar pomeni, da so kandidati celo sprejeti za predstavitev referata, nato pa delavnica ni odobrena. Ali pa se zgodi ravno nasprotno: organizator v neki skupini nima dovolj predlogov in se obrne na znance ali prijatelje, za katere se mu zdi, da mu bodo lahko rešili celotno predstavitev. Vsekakor takšna čarovniška paličica ne zagotavlja enake sreče v naslednjem izločilnem krogu in se je za udeležbo na okrogli mizi, ki kolege morda veliko bolj zanima od prejšnje, treba veliko bolj boriti, včasih z več kot dvajset predlogi. Strokovnost torej igra precej manjšo vlogo kakor pa primerna poteza v primerem trenutku, naključen stik, skupni interesi s predsedujočimi, izbira avtorja ali pristopa, ki se

bolje vključuje v celoto. Nihanja pa so skoraj nepredvidljiva: pred nekaj leti je na kongresu v Washingtonu sekcija za psihoanalizo, med drugim s Slavojem Žižkom, napolnila precej veliko dvorano do zadnjega kotička, z ljudmi, ki so posedli po tleh ali se nagnetli ob stenah. Dan ali dva kasneje je v isti dvorani usmeritvi za religiozni pristop h književnosti prisluhnila samo drobna peščica ljudi. Na zadnjem kongresu v Torontu je bil Žižek najavljen v naslovu kar dveh delavnic, vendar so prav tisto, kjer naj bi sodeloval tudi on, odpovedali. Med zanimivimi vprašanji, ki so sledila naši predstavitvi dialogov v ženski frankofoni književnosti, me je prijetno presenetilo tisto o tehtnih premikih v nekaterih mitih, ki mi ga je namenila Pavla Zupanc-Ečimović. Ob vsej izumetničenosti so prav njenim podobna razmišljanja pokazala, da se v krogih, ki jih priteguje

MLA, vse močnejše pojavljajo vprašanja, za katera je veljalo, da so bolj ali manj marginalna ali alternativna, vključno s feminizmom in še posebej z mitologijo, ali bolje, predelavo mitologije ali njenim ponovnim vznikom v sodobni ustvarjalnosti, kar se bo verjetno še močnejše pokazalo na kongresu v San Diegu, kjer je najavljenih več referatov v to smer. Seveda prireditelj, katere osnovni namen je pokazati mnogoterost pristopov, ne more dati enovitega odgovora na vprašanje, kaj je pravzaprav mit in kakšna bo v prihodnosti vloga stroke, ki se z njim ukvarja. Prav tako bo šele čas pokazal, v katero smer se bo prevesila trenutna teoretična neopredeljenost večine strokovnih srečanj, predvsem v Severni Ameriki, in kakšno vlogo bodo ta srečanja še imela v akademskih krogih.

Metka Zupancič

UDK 82.091:82.015.19 "1920-1950"
periodizacija postmodernizma (1920-1950)
postmodernizem: predhodniki, generacije, reprezentativni avtorji

KOS, J.

61000 Ljubljana, SLO, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2

POSTMODERNIZEM: PREDHODNIKI, GENERACIJE, REPREZENTATIVNI AVTORJI

Primerjalna književnost (Ljubljana) 18, 1995, št. 1, str. 1-10

Za periodizacijo postmodernizma odločilna vprašanja o tem, kdo so bili njegovi predhodniki, katere generacije so se zvrstile v njegovem razvoju in kateri avtorji so njegovi poglavitni nosilci, so še zmeraj odprta oziroma predmet polemičnih razlag. Razprava ugotavlja, da so teze o predhodnikih večidel sporne in da z gotovostjo za enega med njimi lahko velja v svetovni literaturi predvsem J. L. Borges, v slovenski pa V. Bartol. V razvoju evropskega in ameriškega postmodernizma se generacija iz leta 1920 kaže kot nosilka zgodnjega postmodernizma, generacija 1930 zrelega, generaciji 1940 in 1950 poznege, v slovenski literaturi se zgodnji postmodernizem pojavi z generacijo iz leta 1950, pristnejši šele z naslednjo. Ta višek se potrjuje s kritičnim prestresom avtorjev, ki jih je literarna veda doslej uvrstila med postmoderniste, nekateri neupravičeno. To velja tudi za slovenske pesnike in pisatelje po letu 1975, saj se imenja o njihovi pripadnosti postmodernizmu še zmeraj razhajajo.

UDK 801.653:801.655 Prešeren
UDK 886.3-193.3:850-193.3 Prešeren
primerjava med ritmično strukturo jamskega enajsterca v italijanski in slovenski poeziji

NOVAK, B. A.

61000 Ljubljana, SLO, Kazničeva 5

PREŠERNOVA RECEPCIJA JAMSKEGA ENAJSTERCA

Primerjalna književnost (Ljubljana) 18, 1995, št. 1, str. 11-42

Čeprav slovenski verz pripada sistemu akcentuacijske verzifikacije, italijanski verz pa je po poreklu silabičen (z močno vlogo naglasov), je skupni imenovalec obeh verzov silabotoničnost.

V pesmih, napisanih v "laškem" enajstercu, Prešeren uporablja samo ženske klavnule (ital.: *piانو*) ter povsem izključuje možnost moških (ital.: *tronco*) in daktilskih (tekotih - ital.: *sdruciololo*) klavnul, ki sicer obstaja v italijanski verzifikaciji. Če upoštevamo dejstvo, da je siceršnja frekvenca moških in daktilskih klavnul pri Prešernu precej višja kakor pri Danteju in Petrarci, se vsiljuje sklep, da je izključna uporaba ženskih klavnul pri jamskih enajstercih zvrstno motivirana in določena: Prešeren je ženske klavnule očino doživljal kot znamenje "visokega": umetnišk, pesništva, medtem ko je moške in daktilske klavnule rad uporabljal pri narativnem pesništvu in v legah, ki izvirajo iz ljudskega izročila.

Cezura, nezgrešljivo znamenje silabične verzifikacije, je v italijanski poeziji sicer šibkejša kakor v francoski in španski, vendar je kljub temu precej močnejša kakor v slovenski. Glede na položaj cezure vlada v italijanski poeziji ravnotežje v frekvencah malih enajsterc (ital.: *endecasillabo a minore* - s cezuro v prvi polovici verza) in velikih enajsterc (ital.: *endecasillabo a maggiore* - s cezuro v drugi polovici verza), medtem ko slovenska adaptacija kaže jasno težnjo k prevladi malih enajsterc. To tendenco je mogoče zaslediti v celotni zgodovini slovenske poezije, od Prešerna do postmodernizma (recimo pri Jesihu).

CDU 801.653:801.655 Preseren
CDU 886.3-193.3:850-193.3 Preseren
comparaison entre la structure rythmique de l'hendécasyllabe iambique dans la poésie italienne et dans la poésie slovène

NOVAK, B. A.
61000 Ljubljana, SLO, Kuznitskova 5

LA RÉCEPTION PAR PRESEREN DE L'HENDÉCASYLLABE IAMBIQUE Primerjalna književnost (Ljubljana) 18, 1995, Nr. 1, pp. 11-42

Bien que le vers slovène appartienne au système de versification accentuelle, et le vers italien au système syllabique (avec un rôle très fort des accents), c'est précisément la nature syllabo-tonique qui représente le dénominateur commun de ces deux vers.

Dans les poèmes écrits en hendécasyllabe iambique France Preseren (1800 - 1849), le plus grand poète du romantisme slovène, utilise seulement les vers féminins (ital. : *pianto*) en écartant les vers masculins (ital. : *trovato*) et dactyliques (finissant avec les mots proparoxytons - ital. : *sdrucciolo*) qui existent d'ailleurs dans la poésie italienne. L'utilisation exclusive des vers féminins est motivée par les exigences du genre littéraire : les vers féminins étant utilisés pour l'art "haut", et les vers masculins et dactyliques pour la poésie narrative provenant de la littérature populaire.

La césure, signe indispensable de la versification syllabique, est plus faible dans la poésie italienne que dans la poésie française et espagnole, mais quand même beaucoup plus forte que dans la poésie slovène. Selon la position de la césure on voit que dans la poésie italienne il y a un équilibre entre la fréquence de l' *endecasillabo a minore* (avec la césure dans la première partie du vers) et de l' *endecasillabo a maggiore* (avec la césure dans la deuxième partie du vers), tandis que pendant toute l'histoire de la poésie slovène on peut constater une tendance claire vers l'utilisation de l' *endecasillabo a minore*.

CDU 82.091:82.015.19 "1920-1950"
périodisation du postmodernisme (1920-1950)
postmodernisme : représentants, prédécesseurs, générations

KON, J.
61000 Ljubljana, SLO, Univ. Filozofska fakulteta, Oddelék za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškercova 2

POSTMODERNISME: PRÉDÉCESSEURS, GÉNÉRATIONS, LES REPRÉSENTANTS Primerjalna književnost (Ljubljana) 18, 1995, Nr. 1, pp. 1-10

Les questions les plus importantes concernant la périodisation du courant de postmodernisme, c'est-à-dire quels ont été ses prédécesseurs, quelles générations ont pris part à ce courant et quels auteurs ont été ses principaux représentants, restent toujours ouvertes ou bien l'objet des interprétations polémiques. Ce traité constate que les thèses sur les prédécesseurs restent en majeure partie incertaines sauf une puisqu'il est certain que J. L. Borges puisse être considéré comme plus grand prédécesseur dans la littérature mondiale tandis que dans la littérature slovène, c'est V. Bartol (1903-1967). Dans le développement du postmodernisme européen ainsi que de celui américain, la génération de 1920 se manifeste comme porteur du premier postmodernisme, la génération de 1930 comme porteur du postmodernisme à l'apogée tandis que les générations de 1940 et de 1950 figurent comme porteurs du dernier postmodernisme. Dans la littérature slovène, les premières manifestations du postmodernisme ne sont visibles qu'avec la génération des années cinquante et ne se font plus évidentes qu'avec la génération postérieure. Ce point de vue est confirmé par une analyse critique des auteurs que la critique littéraire situait jusqu'ici, non toujours de manière justifiée, parmi les auteurs postmodernistes. C'est le cas de quelques poètes et écrivains slovènes de la période d'après 1975 dont l'appartenance au courant de postmodernisme est toujours discutée.

UDK 800:1"19":82.015 Derrida, Miller: 82.091

UDK 003.62:800.1 Austin, Searle, Greimas, Miller

literarna interpretacija /interpretativne metode

dekonstrukcija in strukturalna semiotika /Austin /Searle /Greimas

ponavljanje - iterativnost /iterabilnost

literarnoznanstvena perspektiva dekonstrukcije /Derrida / Miller

ZIMA, P. V.

A-9020 Klagenfurt, Österreich, Universität Klagenfurt, Institut für Allgemeine und

Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 65-67

INTERPRETACIJA IN DEKONSTRUKCIJA: ITERATIVNOST IN ITERA-

BILNOST

Primerjalna književnost (Ljubljana) 18, 1995, št. 1, str. 69-73

Članek analizira vlogo derridsjevske dekonstrukcije v naših pogledih na interpretacijo in interpretacijske metode. Prejšnji teoretični, npr. W. Kayser z 'werkimmanente Interpretation' in J.-P. Richard z 'analyse thématique', so molče ali izrecno predpostavljali, da ponavljanje semantičnih enot povebuje ali utrjuje koherentnost literarnih besedil. Derrida pa v ostri kritiki Austinove in Searlove teorije govornega dejanja in Richardove metode trdi nasprotno in dokazuje, da ponavljanje razkraja pomen, ker semantične enote ni mogoče ponoviti, ne da bi se v novem kontekstu pomensko spremenila. J. Hillis Miller je v svojih dekonstrukcijskih analizah angleških in ameriških literarnih besedil to stališče do neke mere podprl in konkretiziral. Kljub temu pa lahko trdimo, da je dekonstrukcijska smer enostranska, saj ne upošteva dejstva, da ponavljanje ali rednandca ne povzročata samo semantičnih premikov (Derridajev 'différance'), ampak tudi utrujeta pomen(e) besedil. Avtor zato zagovarja nadaljevanje dialoga med dekonstrukcijo in semiotiko.

UDK 820:51 Marcus

UDK 886.3-2 Cankar: 820.0

aplikacija matematičnih metod (Marcus) na dramske tekste (Cankar)

POTOČNIK, A.

69240 Ljutomer, SLO, Razlagova 1 A

MATEMATIČNA ANALIZA CANKARJEVIH DRAM. Aplikacija metod S.

Marcusa

Primerjalna književnost (Ljubljana) 18, 1995, št. 1, str. 43-68

Članek predstavlja Marcusov model in matematične metode iz teorije množic in teorije grafov ter jih aplicira na Cankarjeve drame. Rezultate in njihovo interpretacijo poskuša osvetliti z dogmatji predhodnih raziskovalcev, hkrati upošteva vsebino posameznih del.

Pri Cankarjevih tekstih, prevedenih v matematično strukturo, se članek ukvarja s klasičnimi problemi interpretacije: z dvodelnostjo v Hilapcih, z dvojnostjo v Romantičnih dušah in Lepi Vidi, z vraščanjem konca v Jakobu Rudi in Kralju na Betajnovi, s problemom hierarhijske osebe v komediji Za narodov blagor in z enovitostjo šestflorjanske doline v Pobujšanju.

CDU 820:51 Marcus
CIDU 886:3-2 Cankar:820.0
application des méthodes mathématiques (Marcus) aux textes dramatiques (Cankar)

POTOČNIK, A.
692.40 Ljutomer, SLO, Razlagova 1 A

L'ANALYSE MATHÉMATIQUE DES DRAMES DE CANKAR. Application
des méthodes de S. Marcus
Primojalna knjizevnost (Ljubljana) 18, 1995, Nr. 1, pp. 43-68

L'article présente le modèle de Marcus et ses méthodes mathématiques (de la théorie
des ensembles et de la théorie des graphes) en les appliquant aux drames de l'écrivain
slovene Ivan Cankar (1876-1918).

Il essaie aussi à éclairer les résultats obtenus et son interprétation par les constatations
des chercheurs précédents tout en prenant en considération le contenu de divers
ouvrages. A base des textes qui ont été déjà traduits en structure mathématique, il
analyse les problèmes classiques de l'interprétation des drames de Cankar: la division
en deux parties de Hlapci (Les valets), la dualité de Romantizme duše (Les âmes
romantiques) et de Lepa Vida (La belle Vida) ainsi que le problème de la conclusion
dans Jakob Ruda et Kralj na Bečajnovi (Le roi de Bečajnova), le problème de
l'hérarchie des personnages dans la comédie Za narodov blagor (Pour le bien du
peuple) et l'unité de la vallée dans Potiščanje v dolini Šentiljovanski (Un Scandale
dans la Vallée St. Florian).

UDC 800.1:"19":82.015 Derrida, Miller: 82.091

UDC 003.62:800.1 Austin, Searle, Greimas, Miller
literary interpretation /interpretation methods
deconstruction and structural semiotics /Austin /Searle /Greimas
repetition - iterativity /iterability
perspective of deconstruction in literary criticism /Derrida /Miller

ZIMA, P. V.

A-9020 Klagenfurt, Österreich, Universität Klagenfurt, Institut für allgemeine und
vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstr. 65-67

INTERPRETATION AND DECONSTRUCTION: ITERATIVITY AND ITE-
RABILITY

Primojalna knjizevnost (Ljubljana) 18, 1995, Nr. 1, pp. 69-73

The article analyses the impact of Derridean deconstruction on our attitudes towards
interpretation and interpretation methods. In the past, theoreticians of interpretation
such as W. Kayser ("werkmanamentale Interpretation") and J.-P. Richard ("analyse
thématique") started from the tacit or explicit assumption that the repetition of
semantic units increases or consolidates the coherence of literary texts. In a radical
critique of Austin's and Searle's speech act theory and of J.-P. Richard's method,
Derrida propounds the opposite point of view, arguing that repetition leads to the
disintegration of meaning because it is impossible to repeat a semantic unit without
operating a semantic shift, i. e. a change of meaning brought about by the new
context. Applying this idea in his deconstructive analysis of English and American
literary texts, J. Hillis Miller gives it a certain amount of plausibility and concreteness.
It can nevertheless be argued that the deconstructivist approach is one-sided, as it
disregards the fact that repetition or redundancy not only causes semantic shifts
(différance, Derrida), but also tends to consolidate the meaning(s) of a text. The
author therefore pleads in favour of a continuing dialogue between deconstruction and
semiotics.

