

Pprimerjalna književnost

Ljubljana 2003 • številka 1

RAZPRAVE

Marko Juvan:
FIKCIJA IN ZAKONI

Ana Vogrinčič:
PRIPOVEDNIŠTVO PRAZNINE

Barbara Orel:
**WILDERJEVO GLEDALIŠČE
V GLEDALIŠČU**

Gizela Polanec - Podpečan:
**HEIDEGGER, PROBLEM GOVORICE
IN IONESCOVA DRAMA
PLEŠASTA PEVKA**

Gašper Troha:
PARTIZANSKA DRAMATIKA

POGOVOR
**O KNJIGI GEORGEA STEINERJA
SMRT TRAGEDIJE**

KRITIKA



Primerjalna književnost

PKn, letnik 26, št. 1, Ljubljana, junij 2003
UDK 82.091(05)

VSEBINA

▪ RAZPRAVE

Marko Juvan:

Fikcija in zakoni (Komentarji k primeru Pikalo) 1

Vogrinčič Ana:

Pripovedništvo praznine. Obsesivno potrošništvo
Ameriškega psiha 21

Barbara Orel:

Wilderjevo gledališče v gledališču.
Drama v dialogu s pripovedjo 45

Gizela Polanec - Podpečan:

Heidegger, problem govornice in Ionescova drama
Plešasta pevka 61

Gašper Troha:

Partizanska dramatika (1941–1945) 75

▪ POGOVOR

Smrt tragedije. Pogovor o knjigi Georgea Steinerja 95

▪ KRITIKA

Romantična pesnitev: Ob 200. obletnici rojstva
Franceta Prešerna (*Jernej Habjan*) 115

FIKCIJA IN ZAKONI

(KOMENTARJI K PRIMERU PIKALO)

Marko Juvan

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

Tožbe zaradi obrekovanja v fikciji (npr. v romanu M. Pikala) so simptom postmoderne zakonske regulacije javnega diskurza in zamiranja ideologije estetske avtonomije. Zgodovinske podlage konflikta so iz 19. stol. (javnost, literarno polje, realizem, avtonomija subjektov umetnosti in prava). Teoretska podstava je opozicija fikcija – resničnost. Dekonstruirajo jo konceptiji mogočih svetov in preksvetne identitete ter referencialnost osebnih imen/opisov.

Fiction and Laws (Commentaries on the Pikalo case). Suits for slander brought against literature (e. g. the case of M. Pikalo's novel) are a symptom of postmodern legal regulations of public discourse and the fading of the ideology of aesthetic autonomy. The roots of the conflict go back to the 19th century (the public, literary field, realism, the autonomy of subjects in art and law). The theoretical basis of the lawsuits is the opposition between fiction and reality. It is being deconstructed by the concepts of possible worlds and transworldly identity and by the referentiality of names/descriptions.

Zgodba

Matjaž Pikalo je leta 1998 pri Cankarjevi založbi, v zbirki Najst, namenjeni mladostniškim bralcem leposlovja, objavil *Modri e*, svoj prvi roman.¹ V njem maturant Alfred Pačnik v prvi osebi pripoveduje o svojem dozorovanju v zakotnem industrijskem mestecu, imenovanem Kanal. Prav v klimaksu, ko mladi Alfred z neko Francozinjo v avtu doživlja vrhunec spolne iniciacije, se prvič pojavi epizodna oseba, policaj Petarda. Ob prizoru masturbira, v nadaljevanju pa skuša od Francozinje izsiliti podkupnino. Petarda se pojavi še nekajkrat. Pripovedovalec Alfred ga označuje z grdimi izrazi: »cajkan«, »prašič«, »prase«, »zelo trmast domorodec«, »izsiljevalec podkupnin«, »nemarnež masturbator« ipd. Mesec dni po izidu knjige v Ljubljani se je začela nenavadna recepcija v 'provinci', v pisateljevi rodnini Koroški.² Kar bi v 'metropoli' morda ostalo fikcija, se je v

'provinci' spreverglo v »nekakšno kroniko kraja in okolice« (to žanrsko oznako je delu pripelo sodišče). Identiteta teksta se je preobrazila iz *fiction* v *faction*, mutirala je referencialnost znakov: ti se v očeh nekaterih bralcev ne nanašajo več na 'obča mesta', na individualizirano splošnost (na *das individuelle Allgemeine*, kot bi rekel Schleiermacher), na mladostnega slehernika, utelešenega v izmišljenem Alfredu, marveč na konkretno mesto Prevalje in tamkajšnje posebnosti. Premeno v dojetanju, ko se je besedilo spremenilo v 'zrcalo', v katerem se prepozna lokalna skupnost in v svoji sredini odkriva dražljive skrivnosti, je kmalu po izidu knjige sprožil poseg množičnih občil. Ta so, kot je učil Jean Baudrillard in drugi teoretiki medijev, postala merilo za predstave o resničnosti; občila so resničnost s simulakri ne le nadomestila, ampak so postala tako rekoč edina resničnost. Povedano brez hiperbol: mediji so sredstvo, prek katerega se kognitivni sistemi posameznikov intersubjektivno spajajo z družbenimi sistemi (Schmidt 1996, 96–99). V sodni zgodbi o Pikalovi literarni fikciji so opisano vlogo odigrali članki v koroških občilih: Pikalov prvenec so označili kot »obvezno čtivo za Korošce«, češ da v njem lahko »prepoznamo prevaljske originale«. Po tej metakomunikacijski spodbudi se je v liku Petarde prepoznal upokojeni policist Norbert Vertačnik, z vzdevkom Petarda, ki je nekdanje v resnici služboval v Prevaljah, kraju, v katerem je odraščal tudi Pikalo. Prebivalci Prevalj in okolice naj bi po mnenju tožnika in sodišča brez večjih težav razbrali, da je Kanal v resnici njihov kraj, policaj Petarda pa prav on, Vertačnik; bralci naj bi bili tudi pripravljeni verjeti, da je počel grdobije, popisane v romanu, čeprav je sam prisegel, da česa takšnega nikdar ni zagrešil. Na treh sodnih instancah je tožnik dosegel, da so avtorja *Modrega e* obtožili za razžalitev, obrekovanje in povzročanje duševnih bolečin. Pikalu ni zalegla obramba, da je roman plod domišljije, da Prevalje niso niti omenjene in da je njegov izmislek tudi romaneskni policaj Petarda, saj da tožnika pred pisanjem osebno ni poznal.

Zgodovina

Primer Pikalo je simptom. Književnost proti koncu 20. stoletja izgublja obstret avtonomije, ki ga je za silo vzdrževala ideologija, spočeta v romantiki in razvita proti koncu 19. stoletja med literarnimi zgodovinarji.³ Literatura je bila – romantični ideologiji o estetski avtonomiji navkljub – sicer vseskozi vpeta v tržne, državne, pedagoške, pravno-moralne in druge okvire. Že oblikovanje javne podobe pisatelja kot boema ali genija je bila 'v zadnji instanci' svojska komercialna strategija, da ne govorim o neenakem dostopu do kulturne pismenosti in knjižnih objav, o cenzurnem nadzoru nad moralnostjo fikcijskih svetov in avtorjev ali o pedagoški (predvsem nacionalni in moralni) instrumentalizaciji književnosti. Mnogi nepismenega prebivalstva so še globoko v drugo polovico 19. stoletja mirno živele brez branja besednih umetnin; tudi novejša empirične raziskave ugotavljajo slabo branost domačih in tujih klasikov ter sodobnih etabliranih pisateljev. Kulturno opismenjevanje je bilo resda dolgo

pripeto na jezikovne zglede iz leposlovja; o umetnikih nacionalnega jezika so se izobraženci od zadnje tretjine 19. stoletja morali sistematično učiti v šolah, da bi tako akumulirali kulturni kapital in krepili narodno zavest. Toda le redki med njimi – posamezniki, učiteljstvo, ljudje svobodnih poklicev, pripadniki kulturnih elit in bolj ali manj marginalnih krožkov – so po obdobju, ko so gulili šolske klopi, ostali dejavni svečeniki in častilci literature. Mnogi vplivneži iz sveta politike in gospodarstva so leposlovje v bistvu prezirali, ga imeli za zabavo, 'žensko zadevo', statusni dekor ali orožje ideološko-političnih ciljev. Kljub vsemu povedanemu je med ustvarjalci in bralci vse do naših dni preživela predstava, delno zrasla iz osebnih bralnih izkustev, delno pa inducirana prek šolskih in kulturniških ideoloških aparatov, da je literatura samosvoje področje, pristni medij ustvarjalne svobode, individualne domišljije, glasnica višjih spoznavnih in etičnih vrednot. Tudi pisateljski poklic je ohranil glavne obrise podobe, ki so si jo morali samopromocijsko ustvariti že romantiki sredi vzpona grobega kapitalizma – nekakšne zmesi genija, ki vidi več kot drugi, in disidenta oziroma boema.

Danes pa literatura očitno izgublja ta čar, vedno bolj se zliva v javni diskurz, ki ga zapolnjujejo tiskana in elektronska občila. Pisatelj postaja navaden poklic: namesto neoromantične Prijateljve dvojice »pesniki in občani« smo dobili enoto »pesniki kot občani«. Pri tem je otopel čut za specifiko književnosti – imaginacijo, fikcijo. Ni več samoumevno, da je izjava »Policaj Petarda je prašič in masturbator« (dobesedno takšne Pikalo sicer ni zapisal) za dejansko osebo s tem imenom kaj manj žaljiva, če stoji v izmišljenem svetu romana namesto na straneh rumenega časnika. Pisatelj in novinar sta zdaj videti enakopravna, oba vežejo isti zakoni, ista etika javne besede. Ko sem s študenti debatiral o primeru Pikalo, me je presenetilo, da je le manjšina zagovarjala pisatelja in svobodo ustvarjalne domišljije, več pa je bilo glasov, ki niso delali razlik med obrekljivo izjavo v romanu ali časopisnem prispevku. Nič kaj drugače ni izzvenela razprava na simpoziju o slovenskem romanu, v katero so se – potem ko sem prebral referat, ki je podlaga tega pisanja – vključili literarni zgodovinarji in teoretiki. Tako torej razmišljajo študenti in literarni zgodovinarji, čeprav naj bi bili ali postali varuhi nadaljnjega smisla obstoja književnosti!⁴ S tem hočem povedati, da se je literarni diskurz znašel v položaju, ko se ne more več legitimizirati od znotraj, iz sebe, prek besedil akterjev v literarnem sistemu – ne nazadnje prek strukturalističnih izvajanj o literarnosti kot lastnosti besedil (prim. Iser 1989, 210) ali fenomenološkega razglabljanja o kvazirealnosti sveta, predstavljenega v literarni umetnini. Nasprotno: spoznavno in etično vsebino svojih imaginarnih svetov mora ne samo utemeljevati v antropoloških potrebah dolgega trajanja, kakršna je samopreseganje subjekta z izkušnjo drugosti (Iser 1989, 211, 227), ampak tudi sproti družbeno preverjati, jo tekmujoč soočati z drugimi disciplinami in govoricami, ki kulturo polnijo s pomeni in predstavami. Z njimi se mora pogajati tudi o tem, kaj je res in prav. V primeru Pikalo je disciplina, s katero se je literarni diskurz spoprijel, da bi družbeno legitimiziral svojo resnico, svoj red vrednot in svoje funkcije – pravo, zakoni in sodišča.

Zgodovina oblastniškega, deloma tudi zakonsko predpisanega omejevanja, nadzorovanja in kaznovanja ustvarjalne domišljije pisateljev – posebej v primerih, ko so v njihovih delih kakor v romanu *Modri e* prepoznali 'posnetke' stvarnosti – je dolga, obsežna in še ni sistematično raziskana. Počakati bo morala na stremeljivejšega arheologa diskurzov; zaradi prostorskih omejitev se bo tu treba zadovoljiti z naštevanjem posameznih eksempljev, zajetih povečini iz enciklopedičnih tezavrov. V naslednjih fragmentih je vendarle mogoče razbrati pomenljiva zgodovinska vozlišča med zakoni in literarno fikcijo. Mnogo 'velikih zgodb' o evropskih izročilih se začenja s Platonom in tudi pričujoči kolaž zgledov ne bo izjema. Platon si je v dialogu *Država* zamislil utopični, a na dejanske zglede oprti model državne ureditve; dialog je namreč nastal v Akademiji, kjer so se filozofsko izobraževali mladeniči pred začetki politične kariere. Znano je, da je Platon v *Državi* (2., 3. in 10. knjiga) priporočal nadzor, 'cenzuriranje' in celo izgon pesnikov, in sicer zato, da ti s svojimi sugestivnimi, a neprimernimi besedami in predstavami (denimo krutosti bogov, grozljivosti zagrobnega sveta, tožb junakov, sproščene komike in erotike) ne bi zavajali mladine in ostalih državljanov, v njih ne razpihivali strasti, predvsem pa da jih s »posnemujočim pesništvom« in očarljivimi »videzi«, ki se izdajajo za resničnost samo, ne bi oddaljili od Resnice in Dobrega – ideje obojega bi morale ostati monopol filozofsko razsvetljenih oblastnikov (Platon 1976, II, 17–18, III, 12, X, 1, 2, 4, 6–8). Dejanski izgon je na podlagah, nakazanih v platonističnem arhetipu oblastnega razmerja do transgresivnih literarnih izmišljij, doživel Ovidij, vodilna pesniška osebnost svojega časa, ko ga je cesar Avgust pregnal iz Rima v zakotje imperija, ob Črno morje, njegove knjige pa dal odstraniti iz javnih knjižnic. To se ni zgodilo samo zaradi nejasne pesnikove življenjske »zmote« (*error*, je zapisal sam Ovidij), temveč tudi zaradi »pesmi« (*carmen*), po vsej verjetnosti *Umetnosti ljubezni* – elegantne, a za uradno spolno moralo spotakljivo lahkotne didaktične pesnitve, ki je avtorju prisluzila pečat *obsceni doctor adulterii* (Gantar 1968, 43–55; Howatson 1998, 392–393, 568). Tovrstna pregnanstva so literati zaradi svojih nazorov, besedilnih svetov in dejanskega ali potencialnega vpliva fikcijskih »videzov« na resničnost, vladajoče zakone in konvencije doživljali še skoraj dva tisoč let. Trpela pa so tudi njihova besedila: bila so prečiščena, okrnjena, prilagojena, kastrirana, poleg tega jim je bil omejen ali onemogočen dostop do občinstva.

Temu početju se je posvečala predvsem institucija cenzure (prim. Assmann 1987; Kodrič-Dačić – Amon 2002) – tj. splet zakonskih, normativnih predpisov (spiskov prepovedanih tem, idej, namer, avtorjev in spisov) ter nadzornih oziroma represivnih ukrepov pooblaščenih nosilcev religioznega in političnega gospostva, se pravi inkvizicije, cenzorjev, policije, sodišč itn. Cenzura je skrbela za nadzor javne besede in slike, od letakov in katalogov prek zemljevidov in okrasnih risb z uporabnih izdelkov do učenih traktatov in pesniških umotvorov. Varovala je tabuje, filtrirala reprezentacije, ohranjala kanon, moč družbeno kohezivnih, gospodujočih diskurzov in izločala odklonske glasove, ki bi v ortodoksijo utegnili zanesti semena herezije in nepokorščine. Na nevarnosti krivover-

stva je najprej pazila cerkvena cenzura: od prvega papeškega seznama prepovedanih del (l. 496), papeških ediktov, ki so preprečevali obtok posameznih krivoverskih spisov, prek ustanovitve inkvizicije (1231) kot najmočnejšega nadzornika pravovernosti do znamenitega *Indexa librorum prohibitorum*, ki ga je prvič izdal papež Pavel IV. (1559), zadnjo izdajo – v bistveno spremenjenih družbenih razmerah – pa je dočakal 1948. Iznajdba tiska je omogočila vpeljavo preventivne cenzure, preverjanja rokopisov, še preden so šli v tisk. V 16. stoletju je cenzura začela tudi s službo posvetnim oblastem in ta jo je v 18. stoletju že mnogo bolj zaposlovala kot Cerkev; potem ko je cenzura v restavracijskih oziroma absolutističnih režimih razvila razvejen aparat, ki je moral na vseh koncih, predvsem pa v časopisju, krotiti v razsvetljenstvu odkrito individualno svobodo izražanja, je bila proti koncu 19. stoletja v Evropi začasno, do totalitarizmov 20. stoletja, večinoma ukinjena. Tako preventivno, tj. z odobritvami ali zavrnitvami in omejitvami objav, kakor tudi naknadno – s kazenskimi sankcijami nad avtorji in založniki, s čistkami v knjižničnih fondih – je kontrolirala obseg in podobo tistega, kar je bilo v besedilih lahko reprezentirano, odmerjala domet vsakršnega javnega sporočanja, pri čemer je skrbela, da tudi književna dela s svojimi temami, motivi in idejami ne bi ogrozila ideološkega monopola in ugleda cerkvenih oziroma posvetnih oblasti, in to od lokalnega veljaka do cesarja.⁵

Korenine spora med literarno fikcijo in zakoni, ki določa primer Pikalo, pa segajo v sredino 19. stoletja. Tedaj se je zasnova konfiguracija javnosti, javne morale, literarne avtonomije, realizma ter avtonomije dvojih subjektov – subjekta javne besede (besedne umetnosti) in prava. Razvoja modernega prava in literature sta vzporedna (prim. Connor 1997, 61–73; Binder – Weisberg 2000, 6–19) in vpeta v proces modernizacije, ki je potekal od razsvetljenstva do konca 19. stoletja, tj. v graditev novih osmišlitvenih okvirov za posameznika, ki je s svojo emancipacijo in s propadanjem *ancien régime* izgubljal transcendenco, utemeljeno v religiji. V družbi, ki se je nezadržno modernizirala, sta se literatura in pravo sistemsko osamosvojila. Literatura si je samostojnost vzpostavila ravno kot govorica, ki je omogočila ekspresijo posameznikove ustvarjalne imaginacije (oblikujoče domišljije, *fikcije*), pravo pa kot nevtralen sistem abstraktnih pravil (*zakonov*). Avtonomni posameznik, ki se je absolutistično-restavracijskim režimom navkljub uveljavljal na raznih družbenih področjih (od ekonomije do religije), je v umetnosti nastopal kot subjekt domišljije in estetskega doživljanja, na pravnem polju pa končno dosegel status državljana, enakopravnega subjekta pravic in dolžnosti.

Z industrijsko revolucijo se je ob porastu pismenosti in tiska iz razpršenih posameznikov, povezanih le prek tiskanega diskurza, oblikovala javnost. Postala je fiktivna skupnost, nova avtoriteta za presojo resničnosti in moralnosti reprezentacij. Predmet zakonsko-represivne oziroma cenzurne zaščite niso bile več samo posvetna in cerkvena oblast ter nazorska ortodoksija, temveč tudi javna morala, povzdignjena v družbeno dobro. V njen bran so stopali tudi občani in skupine. Na drugi strani je nastajalo literarno polje (Bourdieu 1996), to je sistem ustanov, diskurzivnih praks, habitusov, miselnih predpostavk in metajezika, v katerem je

leposlovje nastopalo kot avtonomna, avtentična, poetična in imaginativna jezikovna ustvarjalnost. Toda z realizmom se je leposlovje približalo stvarnosti sodobnega sveta, z imaginacijo/fikcijo je paradoksalno proizvajalo »učinek realnega« (Barthes). Zato so besedilni svetovi leposlovnih del, posebej realističnih, prihajali navzkriž ne samo z ugledom nosilcev oblasti, temveč tudi z dobrim imenom in moralo posameznih meščanov, poklicnih ali lokalnih skupnosti.

Pozimi 1857, sredi zatohlega režima drugega cesarstva, ko so se pisatelji umikali vase, v larpurlartizem in simbolizem, je bil na zatožno klop, s katere so se sicer zagovarjali vlomilci, potepuhi in žeparji, posajen Gustave Flaubert – eden utemeljiteljev moderne literarne avtonomije.⁶ Z objavo romana *Gospa Bovary* (zlasti z 'opolzkim' prizorom zakonoloma v kočiji in razglabljanji lekarnarja Homaisa o Bogu) naj bi namreč grobo žalil javno in versko moralo. Sodni proces, v katerem je Flaubert sicer zmagal, so okvirjali škandali in pritiski alianse med konservativnim javnim mnenjem (protesti bralcev), kritiko, cenzuro in sodstvom. *Gospa Bovary* je po objavi zbudila še zmes zgražanja in naslajanja pri prebivalstvu iz Rouena in okolice – ti so jo brali kot 'lokalni', spotikljivi roman s ključem. Ljudje so se moralno vznemirjali, širile so se govornice, a zasebniki v civilne tožbe še niso šli.⁷ Čeprav je Flaubert vseskozi trdil, da je zgodba z junaki vred popolnoma izmišljena in da mu na umetniški ravni niti najmanj ni šlo za zvesto zrcaljenje resničnosti, so pozitivistični literarni zgodovinarji pozneje vendarle izbrskali, da se je opiral na resnične 'modele', dogodke in kraje: Yonville naj bi bil v resnici Ry, gospod Bovary neki slušatelj pisateljevega očeta, Ema pa Delphine Couturier, ki je svojo okolico vznemirila s samomorom.

Zavezništvo npravstveno prizadete javnosti s cenzurnimi organi se je pozneje zneslo nad Ivanom Cankarjem. A on je bil z »učinki realnega« namerno satirično izzivalen, iz prepričanja, da »zabavljanje ima zmirom vspeh (celó knjigotržen!) – tudi v Ljubljani!« (Moravec 1967, 366). Po objavi drame *Hlapci* (1910) je časnik *Slovenec* 10. februarja objavil »Protest učiteljstva«; v njem so katoliški učitelji iz Slomškove zveze povzdignili glas v bran svojega poklica, češ da »se je človek v osebi J. Cankarja v drami 'Hlapec' drznil grdo in ostudno blatiti učiteljstvo sploh«; šli so tako daleč, da so apelirali »na visoko c. kr. deželno vlado, naj zabrani, da se omenjeno grdenje učiteljstva ne bo smelo javno uprizarjati« (Moravec 1969, 159–160 in sl.); javni pritisk ene izmed družbenih skupin je pripomogel, da je ljubljanska cenzura uprizarjanje Cankarjeve drame prepovedala.⁸

Književnost je do danes prišla v položaj, ko znane pisatelje tožijo neznanci. Pisatelji so si vseskozi izposojali zgodovinske osebnosti in imena, prevzemali opise neznanih ljudi iz krvi in mesa, jih po frankensteinsko spajali v fiktivne osebe. Vendar pa pravna kultura ni spodbujala civilnih tožb zoper fikcijsko obrekovanje in posege v zasebnost. Težko bi našli bolj zgovoren zgled za tak konflikt, kot je tisti, ki je v letih 1971–72 izbruhnil ob objavi igre *Šola noči* Mateja Bora. Nekdanji »dvorni poet revolucije« je v njej upodobil profesorja Ahrimana, ki da z nihilističnimi nazori študente napeljuje k samomorom. V letih okrog izida Borove igre

se je v govoricah širila insinuacija, da naj bi bil dejanskih samomorov mladih kriv karizmatični profesor komparativistike Dušan Pirjevec-Ahac. Pirjevec se je na svojo prozorno fikcijsko upodobitev v Borovi igri (Ahri-man – Ahac) odzval v časniku *Delo*: sodni tožbi »zaradi klevetanja, obrekovanja« se je odrekel, in to med drugim ravno zaradi doslednega vztrajanja – tudi na svojem lastnem primeru – pri fenomenološki teoriji o kvazi-realnosti fikcije, češ da je »ta igra kljub vsemu še vedno igra, se pravi nekaj izmišljenega, domišljjskega, literarnega« (Dolgan 1998, 323–328).

Drugačen je domet literarnoteoretsko nevednih posameznikov, ki so se – v kontekstu moderne demokracije – odločili, da pisatelje zaradi klevet v fikciji postavijo pred sodišče. Za tožbe proti avtorjem romanov in dram so se ljudje, ki ne sodijo na javno sceno, odločali, če je fikcijska upodobitev, ki naj bi njim samim in ostalim (znancem, poslovnim partnerjem, sosedom itn.) omogočala prepoznavanje identitete, segla čez sprejemljivo javno mero spodobnosti, moralno *doxo* – ko so jih pisatelji predstavljali kot kriminalce, izprience, prevarante, prešuštnike ipd.⁹ O tem razmeroma novem vprašanju¹⁰ je pisal Ričard Posner (1988), protagonist »Law and Literature«, meddisciplinarne smeri, spočete v poznih 70. letih. »Pravo in književnost« obravnava predstavitve pravičnosti, sodišč in zakonov v literaturi (od Sofoklove *Antigone* do Kafkovega *Procesa* ali Camusovega *Tujca*),¹¹ pravo kot literaturo (večsmiselnost, trope, fikcije, retoriko, spektakelskost v pravosodju) in pravno regulacijo književnosti, ta pa zajema avtorske pravice, preganjanje obscenosti in probleme vdorov v zasebnost in obrekovanja v leposlovni fikciji. Ko se v liku iz romana prepozna stvarna oseba in je zaradi fikcijske upodobitve prizadeta, se pred sodiščem soočita dva enakopravna interesa in državljana: zahteva posameznika, da si zavaruje zasebnost in dobro ime, trči ob vodilo druge osebe, da kot pisatelj/-ica zaščiti pravico do svobode izražanja in umetniškega oblikovanja. Fikcija za Posnerja ni avtomatični alibi, ki izključuje možnost, da manjši krog empiričnih bralcev zapisanemu ne bi mogel verjeti. Za Posnerja pa je bistveno, da mora pravo pretehtati korist, ki bi jo imel posameznik, vpleten v sodni spor, in premisliti dobičke ali izgube širše družbe, njenih skupin in dejavnosti, ko bi se sodna praksa nagibala v prid varovanja zasebnosti in dobrega imena oziroma ustvarjalne svobode. Z vidika pravne ekonomije predlaga Posner omejitev kazenske odgovornosti pisateljev za obrekovanje. Nevarnost, da bi bil kdo ob ugled zaradi svoje upodobitve v fikciji, je namreč manjša kakor pri medijih, ki so odmevni in veljajo za verodostojne; skrb avtorjev in založnikov, da ne bi koga po naključju razžalili, bi vodila v velike stroške, ki bi utegnili zmanjšati umetniško produkcijo, poleg tega pa bi to ogrozilo kakovost literature, saj pisatelji ne bi mogli ustvarjati prosto, glede na estetske cilje, temveč bi se morali siliti k 'samocenzuri'.

Teorija

Drugo smer premisleka, ki jo izziva primer Pikalo, je treba iz zgodovine obrniti k teoriji. Če hočemo zavezniško podpreti pisatelja Pikala in njegovo pravico, se je treba posloviti od poenostavljenega razumevanja

naukov o avtonomiji in kvazirealnosti fikcije ter na novo razložiti razmerje med literarnim besedilom in dejanskostjo. To se v tem primeru odpira predvsem prek referencialnosti osebnih imen in opisov literarnih oseb.

Fikcija je etimološko (Snoj 1997, 125) 'tvorba', ki nastaja z 'oblikovanjem', 'upodabljanjem', 'ustvarjanjem', 'izmišljanjem'.¹² Mnogi sodobni teoretiki pa fikcije ne razumejo kot *izdelek*, objektivno lastnost besedil¹³ ali tekstov v drugih medijih (filmov, slik, uprizoritev), temveč kot *proces*, interakcijo med proizvajalcem in sprejemnikom, ki poteka na podlagi kulturno spremenljivih predpostavk, zlasti zgodovine razlikovanja med področji imaginarnega in realnega.¹⁴ Wolfgang Iser je v zasnutku literarne antropologije – predlagal jo je za preobrazbo in razširitev literarne teorije – fikcijo povezal s kategorijo imaginarnega. Fikcija naj bi bila kanal, ki imaginarnemu kot polju človekovih nezavednih, percepcijskih, kognitivnih, refleksivnih, ustvarjalnih in etičnih potez daje 'otipljivo' obliko (*Gestalt*); le tako se imaginarno uveljavi v vsakdanjem svetu in postane družbeno sprejemljivo (Iser 1989, 218–222). Fikcija je po Iserju tekstualni postopek, *modus operandi*, v pisanju in branju nastaja s trojimi akti: *selekcija* gradi besedilni svet s preureditvijo referencialnih polj iz zunaj- ali medbesedilnega izkustva, *kombinacija* tropološko spreminja dane pomene in dialoško sopostavlja fikcijske osebe, *samorazkrivanje* pa podarja, da je besedilo v celoti zgolj »uprizorjeni diskurz« in ga zato nima smisla sprejemati kakor nefikcijske izjave – običajno povezovanje z dejanskim svetom ni odpravljeno, saj dejanskost ostaja ozadje za primerjave s fikcijskim svetom (Iser 1989, 216–218).

V dualističnem izročilu evropskega metafizičnega mišljenja, zaznamovanega z razcepoma med subjektom in objektom, videzom in resnico, je bila fikcija nasprotje nefikcije, razumljene bodisi kot resnica, faktičnost bodisi kot besedilna predstavitev, ki dejanskost zvesto podaja. Še Lubomír Doležel, prodorni sodobni teoretik fikcije, vztraja pri delitvi med besedili, ki reprezentirajo dejanski svet (v *world-imaging texts* sodijo novice, poročila, komentarji, fotografije, znanstvene hipoteze), in besedili, ki svet sama ustvarjajo in ga oblikujejo (v *world-constructing texts* se uvrščajo fikcijska literarna besedila); svetovi iz besedil prve skupine so vseskozi podvrženi postopkom preverjanja in spodbijanja, besedilni svetovi, ki nastajajo v drugi skupini, pa ostajajo neodvisni, ni jih treba spreminjati ali razveljavljati z novimi teksti (Doležel 1998, 24–26).¹⁵ V zadnjih dveh ali treh desetletjih se je v postmoderne teoriji, dovezetni za decentrirani in rizomatski način razmišljanja (takšen je bil že prej domač mnogim azijskim kulturam) nabralo dovolj razlogov za razgraditev hierarhične opozicije fikcija – nefikcija (prim. Schmidt 1996, 91). Revidiranje neustreznih teoretskih modelov ne nazadnje od nas zahteva tudi izkušnja s spornimi primeri, kakršen je Pikalov.

Prvič, fikcijski svetovi niso popolnoma samostojni, temveč »parazitirajo na resničnem svetu« (Nickel-Bacon – Groeben – Schreier 2000, 279–283). Pri branju in pisanju stopajo pred primerjalno ozadje dejanskosti, preurejajo zunaj- in medbesedilna referencialna polja, razpoložljive verzi sveta (*ways of worldmaking* po Nelsonu Goodmanu; Iser 1989, 216–218). Kako poteka »blagovna menjava« med fikcijskim in dejanskim svetom

(Doležel 1998, 20–21), je razložil Umberto Eco (1999, 75–94). Literarno besedilo, ki predstavlja mogoči, zamišljeni svet, je v primerjavi s kaotično resničnostjo preprostejše, strukturno omejeno,¹⁶ zato sprejemniku omogoča intenzivnejšo obdelavo in produkcijo smisla. Pisec ne pove vsega, navadno ne pleteniči o tistem, kar je za razumevanje zgodbe nerelevantno ali samoumevno – da so fikcijski svetovi nepopolni, opozarja tudi Doležel (1998, 22). »Pripovedni svetovi izkoriščajo realne svetove«, meni Eco, saj semiotični skelet literarnega dela pri branju dopolnjujemo s sklepanjem, kjer se zanašamo na vednost o realnem svetu: na t. i. enciklopedijo, na ubesedeno znanje drugih – na medije, zgodovinospisje ipd. – in na sheme svojih lastnih izkušenj. Tako pri branju Nervalove *Silvije* vemo, da so pred drvečo kočijo vpreženi konji, čeprav ti niso omenjeni.

Nekateri fikcijski žanri (biografski, zgodovinski, potopisni romani) igrajo dejanskost. Zato se navezujejo predvsem na zunajbesedilna referencialna polja, zgodbo »zasidrajo« v stvarnosti (prim. Doležel 1998, 21), denimo z označevanjem zgodovinskih oseb in dogodkov ali s posnemanjem stvarnih govornih registrov, žanrov. Tudi Skubičev *Fužinski bluz* (2001) izmišljeno dogajanje umešča v prepoznavno mestno okolje, v opredeljene (sub)kulture, socialno-generacijske psihotipe, z osebami celo aludira na resnične originale in virtuozno posnema živo mnogojezičje. Drugi žanri pa fikcijskost poudarjeno predstavljajo kot alternativo dejanskosti, bližje jim je medbesedilno izročilo – književno, mitološko, religiozno (pravljlični in mitološki romani, alegorije in fantastika). Med fikcijo in nefikcijo na ravni žanrov torej ni ostrega reza, temveč lestvica razmerij (Nickel-Bacon idr. 2000, 289–290).

Drugič, dejanski svet ni enoten in povsem stvaren. Prvine fikcije se vpletajo v zaznavanje, še bolj pa v spoznavno kategorizacijo in komunikacijo o stvarnosti. Peter E. Strawson je v komentarju o Kantovih kategorijah poudaril, da identiteto otipljivega predmeta (na primer priljubljene skodelice za kavo) prepoznamo samo pod pogojem, če v trenutno zaznavo priključimo namišljene reprezentacije tega predmeta iz predhodnih zaznav. Hans Vaihinger je s knjigo *Die Philosophie des Als-Ob* (1922) – podobno kot že pred njim Nietzsche z destrukcijo pojma resnica – predhodnik kognitivnih konstruktivizmov, saj mu je fikcija pomenila način, kako se resničnost kot takšna sploh vzpostavlja: ideje, ki jih oblikujemo o resničnosti, izenačujemo z njo samo, dokler se ne razgalijo kot hipoteze in izmišljije.¹⁷ »Fikcija je integralni del realnega«, tiči v dojemanju fenomenalnega sveta, na primer pri obzorju, ki se zarisuje v milijardah različic, glede na trenutni položaj vsakega osebka na zemeljski obli; 'resničnost' je potemtakem indeksalen pojem, odvisen od subjektovega izkustvenega sveta in urejen okrog opazovalne točke *jaz-tukaj-zdaj*; teh točk je neskončno in nobene med njimi ni upravičeno povzdigniti v absolutni kriterij resničnosti (Oullet 1996, 81–82). Za radikalni konstruktivizem Humberta Maturane in Ernsta von Glasersfelda osebek – kot živi, samouravnavajoči se in zaprti sistem – sploh ne more imeti neposrednega čutnega dostopa do zunanjega okolja, temveč v njem živi in deluje samo na podlagi svojih lastnih, 'notranjih' miselnih predstavitev. Proizvajajo jih nevronske mreže v možganih. Osebek se pri tem opira na semiotične

kode, ki se jih je priučil in jih preverjal s svojim lastnim delovanjem v okolju, oblikovali pa so se v družbenih komunikacijah in jezikovni interakciji (prim. Dovič 2002). Izkustveno lahko dojemamo le izseke svojega okolja, zato se opiramo na 'resničnost' iz druge roke, kjer pa je razlika s fiktivnim negotova, praktično nepreverljiva (Eco 1999, 88–89). To doživljam prav zdaj, ko pišem tele vrstice: ameriške medijske korporacije o vojni v Iraku posredujejo podobe, ki podpirajo tezo o ameriškem osvobajanju Iračanov izpod režimskega jarma, slike arabske televizije pa kažejo povsem drugačno resničnost. V takšnih in podobnih primerih se je treba sprijazniti z večjim ali manjšim zaupanjem v vire informacij, z verjetjem, oprtim na konvencije o verodostojnosti različnih medijev, žanrov, izjavnih pozicij (na primer rumeni tisk proti uglednim časopisom, laična psevdoznanost proti uveljavljenim znanstvenim revijam, zgodovinski roman proti zgodovinski študiji, mirovniški aktivist proti nekdanjemu predsedniku republike). Kot je razkril Maurice Halbwachs, celo intimne osebne spomine domišljijško predelujemo s shemami kolektivne memorije, izražene prek časopisnih fotografij, filmov, literarnih motivov ipd.

Skratka, dekonstrukcija opozicije resničnost – fikcija je razkrila navzočnost fiktivnega v resničnem in obratno. Fikcija in resničnost nista ločeni in ontološko enoviti področji, kaj šele, da bi bila resničnost prvotna, fikcija pa njen odraz ali izpeljava. Razlika ni v stvarih samih, ampak v njihovi rabi, funkciji. Vzpostavlja se prek govorne situacije, kot odločitev za stališče pri produkciji in sprejemanju znakovnih reprezentacij v kulturnem kontekstu (Ronen 1994, 1, 3, 10–20). V raznih kulturnih okoljih in zgodovinskih obdobjih se polja, ki imajo status realnega ali nerealnega, razmejujejo različno in spremenljivo. Razlika je izpostavljena omahovanjem.¹⁸

Tretjič, spremenili so se kriteriji resničnosti. Po metafizični logiki binarizma je bila trditve resnična, če se je 'intelekt' ujema z 'reči'. To je sicer omehčala koncepcija navideznih sodb, vendar je ostala ujeta v dualnem resnice (prave trditve) in videza.¹⁹ Binarizem je v 60. letih 20. stoletja začela spodrivati modalna logika, iz nje so prek obujanja starih Leibnizovih idej nastale interdisciplinarne teorije mogočih/možnih svetov («possible worlds», prim. Ryan 1991): univerzum diskurza se ne omejuje na t. i. dejanski svet, pač pa se širi na neštete mogoče svetove, v katerih se modalno opredeljena stanja niso aktualizirala (Doležel 1998, 13). Eden od takšnih mogočih svetov je denimo zasnovan na hipotezi, da Georgeu Bushu ml. ni uspelo zmagati na volitvah. Svet, v katerem živimo, je zapletena (pluri)modalna struktura, ki sestoji iz podsistemov z različnimi stopnjami možnosti in dostopnosti do dejanskega sveta (Ronen 1994, 25).²⁰ Za teorijo mogočih svetov literarna fikcija ni logično-semantična posebnost (Ronen 1994, 5–7, 19–21, 42, 49): podobna je izjavam, ki se ne nanašajo na dejanska stanja, temveč na umišljene, zaželene, hipotetične situacije. Absolutni metafizični standard resnice je tako ogrozila pluralnost semiotičnih standardov. Izjava »Božiček živi na Severnem tečaju« je resnična v mogočem svetu pravljico-komercialnega diskurza, napačna pa v drugih področjih razpravljanja. Literarna fikcija je razvit mogoči svet: njen kozmos ima lastno logiko in semantiko. Fikcijski svetovi so

množice neuresničenih mogočih stanj (Doležel 1998, 16). Tudi Pikalova romaneskna fikcija je mogoči svet, semiotično omejeno diskurzivno vesolje, ki preskuša potencialne poteke dogodkov: logika, po kateri se ravna Pikalov svet, si zaradi mimetične estetike prilagaja zunajbesedilne sheme, delno pa predeluje tudi medbesedilne vzorce iz literarne tradicije (roman odraščanja). V mogočem svetu *Modrega e Petarda* ne bi mogel leteti na preprogi in obračunavati z Jurčičevim Lovretom Kvasom. Ker pa javno mnenje policistom pripisuje podkupljivost in nasilniško vedenje, ker je z neštetiimi primeri izpričan motiv ljubljenja v avtomobilu in ker je znano, da mladostniki ne govorijo lepo o policistih, se zdijo nečednosti policaja Petarde, kakor o njih v romanu poroča fiktivni Alfred, razmeroma verjetne.

Fiktivne osebe, dogodki in kraji nedvomno nastajajo z imaginativno proizvodnjo pomenov, s *poiesis*, znotraj znakovne dejavnosti. 'Živijo' samo v produkciji in recepciji medijskih izdelkov. Ko neko osebno ime s prvimi stavčnimi predikacijami v besedilu vzpostavi pomenski zasnutek osebe, ta v nadaljevanju funkcionira kot izotopija – postaja *znotrajbesedilni* referent naknadnih, vsebinsko dopolnjujočih se jezikovnih znakov, izjav (prim. Ronen 1994, 39). In, kot sem že nakazal, bralka je tista, ki semiotične skelete izmišljenih, zgolj nakazanih oseb dopolnjuje s spominskimi predstavami, z znanimi modeli in tipologijami osebnosti ter tako imaginira njihovo prezenco. Bertrand Russell je leta 1905 trdil, da stavki o izmišljenih ljudeh sicer imajo pomen, manjka pa jim referenca: v stvarnosti ni nobenega dejanskega osebk, ki bi povsem ustrezal vsebini opisov iz besedila (Doležel 1998, 3–4; Lamarque – Olsen 1994, 79–83; Nickel-Bacon idr. 2000, 275–276). Toda to, da znaki fikcije nimajo zunajbesedilnih referentov, temveč le znotrajbesedilne, konstituirane z jezikovnimi znaki, ne drži. Osebna imena – vozlišča besedilnega zasnavljanja literarnih oseb in zgodbe – ne označujejo vsa popolnih izmislekov. V fikciji nastopajo po Nesselrothu (1996) tri vrste nefiktivnih imen: »zgodovinska resnična imena« (Rihard Levjesrčni v Scottovem zgodovinskem romanu *Ivanhoe* ali cesar Justinijan v Finžgarjevem *Pod svobodnim soncem*), »resnična fiksijska imena« (pod izmišljenim imenom je mogoče prepoznati stvarno osebo: Dušana Pirjevca v profesorju Hipolitu iz Dolenčevega *Vampirja z Gorjancev* oziroma Vladimirju iz Deklevovega *Očesa v zraku*) in »fiksijska resnična imena« (osebe iz književnega izročila: Prešernova nesrečna ljubimca v zgodovinskem romanu Mimi Malenšek *Črtomir in Bogomila*). V fikciji torej nastopajo liki, ki imajo »izvirnike« v dejanskosti ali kakem drugem besedilu (Margolin 1996). Vendar pa fiksijski značaji, ki so po svojih imenih in/ali karakteristikah ustrezni zunajbesedilnim izvirnikom,²¹ ontološko niso drugačni od čisto fiktivnih oseb, s katerimi se srečujejo znotraj mogočega sveta. Povezavo med izmišljeno in neizmišljeno osebo lahko zasnuje samo izmišljanje (Ronen 1994, 88–90, Martínez-Bonati 1996, 74).

Fiksijski svet je dejanskemu »dostopen samo prek semiotičnih kanalov«, zato so osebe, ki nosijo resnična imena ali pa z opisi ustrezajo zgodovinskim osebnostim, zgolj njihovi »mogoči dvojniki«; pomensko-predstavno so namreč izdelani po volji pripovedovalca (Doležel 1998,

21). Pisatelj/pisateljica, ki teži k avtoreferencialnosti in irealnosti, si lahko privoščijo svobodno spreminjanje potez oseb, ki sicer veljajo za značilnosti resničnih dvojnikov (Doležel 1998, 17): v Ruplovi zgodovinski metafikciji *Levji delež* (1989) se je »slavni angleški kralj Rihard Levjesrčni [...] rinil med Slovence, ker so ga zanimali kot družbeni kuriozum«. Avtor, ki pa se nagiba k realizmu, skuša opise 'resnične' osebe uskladiti s tistim, kar je zapisano v zgodovinopisju in poljudni javni preteklosti, denimo Jurčič v *Slovenskem svetcu in učitelju*. Podobnost med fiktivnimi in dejanskimi rečmi se namreč vzpostavlja zgolj tako, da so za poročanje o obojih uporabni enakovredni jezikovni opisi (Lamarque – Olsen 1994, 96). Vrhu tega ni absolutne resničnosti, ob kateri bi lahko preverjali verodostojnost fikcijskih upodobitev (Margolin 1996, 128): celo zgodovinski izvorniki oseb so dostopni zgolj prek predhodnih tekstualnih predstavitev, ti prikazi pa so nujno perspektivirani, pristranski (Valjhun, negativec v Prešernovi pesnitvi, je bil historiografu Valvasorju častivreden mož). Med liki iz mogočega sveta in 'stvarnimi' osebami se lahko vzpostavlja zgolj »prek-svetna identiteta« (Lewisov termin *transworld identity*, gl. Ronen 1994, 57–59; Doležel 1998, 17), v fikciji poleg čisto fiktivnih likov obstajajo kvečjemu »verzije« resničnih oseb, prilagojene modelu mogočega sveta (Margolin 1996, 113). V njih je obilo fiktivnih primesi, na primer pripovedovalčevi vdori v njihovo duševnost, ugibanje o razlogih in ciljnih njihovih dejanj.²²

Ne glede na fikcionalnost pa »verzije« resničnih oseb na dejanske »izvornike« vendarle referirajo. V tem je kleč primera Pikalo. Znak (opis, trditev) lahko povežemo z referentom, tudi če je vsebinsko zgrešen (Whiteside 1987, 178–179): natakak uspešno izpolni navodilo, naj s šampanjcem pogosti »tisto lepo dekle pri stopnicah«, čeprav je opis v bistvu neustrezen (»dekle« je dejansko travestit). Podobno velja za referencialnost osebnih imen. Ime je semantično »togi določevalec« (*rigid designator*, po Saulu Kripkeju – Ronen 1994, 42–45; Doležel 1998, 17), vztrajno se nanaša na osebo, ki je bila z njim krščena. Vez z imenom se pozneje v javnem obtoku ohranja z nizom drugih tekstov, izjav. Ob nobeni uporabi imena Fran Levstik ni mogoče preprečiti, da se to ne bi nanašalo na isto realno osebo, rojeno 28. 9. 1831 v Retjah pri Velikih Laščah. Pravilo velja ne samo za Levstikovega dvojnika v Slodnjakovem študionem biografskem romanu *Pogine naj, pesl!*, temveč tudi za samovoljne izjave, v katerih se opisi ne skladajo s splošno enciklopedično vednostjo (»Fran Levstik je imel afero z Ano Jelovškovo«, »Fran Levstik, avtor Kihota«, »Fran Levstik je pankar s Prul«). V primeru neskladnosti se preksvetna identiteta med dvojnikom in izvornikom omaje: ime še vedno potencialno denotira tistega, ki je bil z njim izvorno krščen, vendar pa opis, ki ni ustrezen ustaljeni vednosti, preprečuje akt zunajbesedilne identifikacije, tako da interpretacija zaniha v nedoločljivem prostoru. Lahko gre za homonimno osebo, za laž, šalo ali pa presenetljivo, a morda resnično trditev o znani osebi.

Odlika literarnih besedil je ravno njihova polireferencialnost (Whiteside 1987, 195). Referent ni kar pripet na znak, vez med rečmi in besedami se vzpostavlja in preobraža prek družbenih konvencij, v historičnih

menjavah mentalitet, včasih pa tudi zaradi naključnih okoliščin. Sartre se je na primer opravičil gospodu von Gerlachu, pogumnemu nasprotniku nacizma, ker je negativec v drami *Ujeti v Altoni* nosil isto ime, ne da bi Sartre sploh nameraval – preksvetna identiteta se je vzpostavila čisto kontingenčno, *post festum* (Doležel 1998, 232). Fikcija torej niti s svojo referencialnostjo ni popolnoma ločena od dejanskosti in nanjo lahko deluje. Za to ima na voljo bogato omrežje odkritih in prikritih, pravih in *quasi* referenc (Lamarque – Olsen 1994, 111–116).²³ Pisatelji in pisateljice so si zgodbe vendarle izmišljali tudi zato, da bi z njimi kaj pomembnega povedali o dejanskem svetu. Že od nekdaj so tvegali z namernimi dvoumnostmi pri nanašanju fiktivnih prvin na dejanskost. Neredko so se kot ljudje iz krvi in mesa s fikcijo preprosto maščevali: celo véliki Dante je svoj *Pekel* naselil z mnogimi osebnimi sovražniki. Posebej danes, sredi atrakcij množičnih medijev, književnost neredko žrtvuje 'brezinteresno' čistost estetskega doživljanja in ga okuži s ponudbo, po kateri hlepi javnost, obsedena s *talk* in *reality showi*, črnimi kronikami, pornografskimi videi in obrekljivimi rubrikami (na primer Bret Easton Ellis v *Ameriškem psihu*).

Če je torej tudi v fikcijskih delih mogoče referiranje na resnične osebe, reči in kraje, kako je potem z resničnostjo trditev o njih? Omenil sem, da sta Ingarden in Searle trditve romanopiscev razglasila za navidezne: avtor naj bi se le pretvarjal, da nekaj ugotavlja, saj ve, da tisto sploh ne obstaja, bralec pa naj bi takšno pretvarjanje, ki nima lažnivih namenov, vzel v zakup na podlagi nenapisane »fikcijske pogodbe«.²⁴ Pripovedovalčevi konstativi o izmišljenih referentih so pri fikcijski pogodbi uvedeni z neizrečenim modalnim okvirom, ki bralki ali bralcu nakazuje, kako naj izjave sprejemata, denimo: »Vabim vaju, da si zamislita svet, v katerem obstaja oseba, ki se imenuje Martin Krpan, in ta oseba je zelo močna.« Funkcijo modalnega okvira iz fikcijske pogodbe opravljajo konvencionalni pragmatični signali, od uvajalnih formul iz ustnega slovstva (»Nekoč je živel kralj ...«) do pribesedilnih podatkov, kakor na primer žanrske oznake v podnaslovu (povest, roman), ime avtorja, uvrstitev v zbirko. Resničnosti trditev, zajetih v Flaubertov presunljivi opis umrle Eme Bovary,²⁵ potemtakem ni smiselno preverjati zunaj univerzuma diskurza, ki je ustvaril mogoči svet Flaubertovega romana. Kljub temu pa tudi v fikcijskem besedilu upravičeno ločimo trditve, ki pripisujejo kako lastnost ali dejanje izmišljeni osebi, od trditev, ki jih pripovedne instance – pripovedovalci, junaki in junakinje – izrekajo o pojavih, ki nedvomno obstajajo tudi zunaj besedila, na primer bistre maksime o človeških nra-veh, natresene v Montesquieujevih *Perzijskih pismih*, obsesno esejiziranje v Brochovih *Mesečnikih* ali intelektualne diskusije o umetninah v romanu *S poti* Izidorja Cankarja. Iztrgane iz konteksta so takšne sodbe o zunajbesedilni dejanskosti za bralce lahko celo resnične, generično ali partikularno. Vendar pa so postavljene v poseben modalni okvir, ki verodostojnost njihove zatrjevalne moči omejuje, veže na semiotične standarde resničnosti znotraj danega mogočega sveta. T. i. fikcijski operator (»v fikciji, p«) prekvalificira vsebino propozicije (Ronen 1994, 28–33, 38; Lamarque – Olsen 1994, 86–87). Dopolnili bi ga lahko s perspektivnim operatorjem, in sicer takole: »V fikciji, s stališča fiktivnega lika X, se trdi, da

...« Samo če upoštevamo takšen operator, so Flaubertove trditve o Emi Bovary resnične; po drugi strani so sodbe, ki jih Cankarjev prvoosebni pripovedovalec in njegov prijatelj Fritz v medsebojni polemiki izrekata o Tizianovi *Assunti*, čisto lahko umestne ali resnične, pa vendar fikcijski operator (»v romanu *S poti*, s stališča prvoosebnega pripovedovalca ali Fritza«) onemogoča, da bi jih jemali kot avtorizirane sodbe samega Izidorja Cankarja, naperjene neposredno na Tizianovo umetnino. Fikcijski operator zatiranje o dejanskosti relativizira, vpenja ga v okvire semantično-aksioloških struktur besedila in v obzorja fiktivnih govornih instanc.

Aplikacija

Teorija mora biti uporabna tudi v dejanskih situacijah, zato za sklep ponujam tole *quasi* izvedensko mnenje o primeru Pikalo. V *Modrem e bralca* k spoštovanju »fikcijske pogodbe« navajajo pribesedilni podatki in objava (uvrstitev v zbirko mladinskega leposlovja, oznaka »roman« na platnicah) ter očiten razkorak med avtorjem in pripovedovalcem besedila, najstnikom Alfredom. Delo je bilo objavljeno pri ljubljanski založbi, zato je malo verjetno, da bi avtor nameraval prav pred Prevaljčani obrekovati Vertačnika. Pikalo je poskrbel, da je dogajalno okolje zabrisano z doslednim sistemom preimenovanj. Referencialnega navezovanja na Prevalje resda ni onemogočil. Kaj takega v literaturi pri nas ni v navadi, saj so namerna ali naključna ujemanja z resničnostjo le prispevek k (estetski) zanimivosti izmišljive. Vsekakor *Modri e* ni krajevna kronika, kot je menilo sodišče. V skladu z Aristotelovim razlikovanjem med zgodovino-pisjem in pesništvo²⁶ je tudi Pikalo šlo predvsem za predstavljanje splošnega, tj. tipičnih oziroma univerzalnih značajev in zgodb. Eksemplificiral jih je z izmišljenimi liki. Ti so neizogibno oprti na poteze izvirnih oseb – resnično doživljenih ali literarnih – in na stereotipe. Nobena fikcija pa ni napisana zgolj zato, da bi preverjali resničnost posameznih trditev ali da bi se nanašala na partikularne osebe, dogodke. Predpostavlja se, da znotraj modela mogočega sveta omogoča bralcem dojetje drugačnega izkustva (Lamarque – Olsen 1994, 122–123; Oullet 1996, 79, 84). *Modri e* je zgodba o odraščanju, ki bi se lahko zgodila v slehernem manjšem mestu.

Vzdevek Petarda kot togi določevalac in pičel nabor potez fiktivnega junaka sicer dopuščata njegovo preksvetno identificiranje z dejansko osebo. Pikalov Petarda bi bil »dvojnik« Vertačnika. Vendar pa reference v besedilu niso dovolj določne (Ronen 1994, 137), da bi bil njihov edini možni referent prav in samo Vertačnik. Vzdevek Petarda ni unikat, pred Pikalovim romanom v javnem diskurzu ni bil dokumentiran, znan je bil le v krajevnih govoricah. To ga ločuje od imen enciklopedično ali medijsko znanih osebnosti, ki modelnemu bralcu fikcijskega besedila omogočajo zanesljivo vzpostavlanje preksvetne identitete. Ni nobenih dokumentiranih poročil o Petardovih dejanjih, da bi bralci lahko ocenili, ali Pikalo o njem laže ali ne oziroma ali so sodbe o njem verjetne. Ker avtor Vertačnika ni poznal, je oblikovanje fiktivnega Petarde lahko zgolj kombini-

ranje abstrahiranih značajskih potez iz različnih stereotipov in medijskih upodobitev policistov. Negativne karakterizacije so deležni še drugi stranski liki. Zastopajo avtoritete, ki se jim mladostni pripovedovalec upira. Karakterizacijo narekuje estetika in semantika pripovedovanja: Alfredovo verbalno razmerje do avtoritet je znak za njegov govorni in miselno-čustveni stil. Subjekt, ki izreka negativne opise policaja Petarde, je fiktiven. Zato imajo vse trditve o Petardi dvojen modalni okvir, uvaja jih fikcijski operator: »V fikciji fiktivni pripovedovalec Alfred pravi, da je Petarda to in to.« To preprečuje, da bi jih imeli za avtorizirana mnenja Matjaža Pikala, čeprav kot avtor 'v zadnji instanci' ostaja odgovoren za način predstavljanja oseb (Lamarque – Olsen 1994, 128). Škoda, ki jo je zaradi komaj določne in verjetno naključne reference – v romanu kot žanru, od katerega se na splošno ne pričakuje verodostojnih ugotovitev o resničnih posameznikih – utrpel lokalni ugled upokojenega policista, ne more odtehtati škode, ki bi nastala, če si pisatelji zaradi grozečih civilnih tožb ne bi več drznili pisati izmišljenih zgodb, oprtih na lastno izkušnjo. Pikalo se je ob svojem primeru naučil postopka, ki bo morda odslej tudi na Slovenskem pisatelje razbremenjeval pred kazensko odgovornostjo (prim. Nickel-Bacon idr. 2000, 285): če tradicionalni pragmatični signali fikcije ne zadoščajo več, bo morda prepričljiva formula, da je vse napisano le plod domišljije in da so vsa morebitna ujemanja z resničnimi osebami naključna.

OPOMBE

¹ Zelo zgoščena različica te razprave, napisane na podlagi referata za 21. simpozij Obdobja (Ljubljana, Oddelek za slovenistiko, december 2002), izide v simpozijemskem zborniku *Slovenski roman*, pod uredništvom Mirana Hladnika.

² Prikaz te zgodbe se opira na članke iz seznama literature pod B.

³ Ti so pojem romantika ravno s to ideologijo pravzaprav šele ustvarili.

⁴ Ideološko-kritični odnos do književnosti, ki daje ton množicam antitradicionalističnih literarnih teoretikov in zgodovinarjev, njihovo vztrajno demistificiranje besedne umetnosti in književnikov, je konec koncev še vedno oblika zavezanosti predmetu svojih raziskav, pa čeprav je njen modus ironičen ali freudovsko zanikovalen. Obstoj literature bi bil bolj ogrožen šele, ko bi bili do nje povsem brezbrizni.

⁵ O predpisih, ki so v predmarčni dobi urejali organizacijo, predmete, vsebine, postopke in kazenske določbe cenzure, prim. nadrobno študijo Janeza Kranjca (Kranjc 1996). Oporesho ali prepovedano je bilo vse, kar bi – po dikciji omenjenih predpisov – v državi utegnilo povzročiti zmote, neslogo in razkol, spodbujati k neposlušnosti do oblasti in svojevoljnosti v izpolnjevanju državljanskih in verskih dolžnosti; treba je bilo odstraniti vse, kar je naravnost ali posredno nasprotovalo veri, nravnosti, spoštovanju in privrženosti vladarski hiši, obstoječemu političnemu sistemu, vse, kar je rahljalo vezi med knezom in podložniki, kar ni koristilo srcu in razumu in je zgolj spodbujalo čutnost (v tem pogledu so bili na udaru tudi romani). V cenzurnih predpisih so bili zajeti tudi prepovedani idejni in literarni tokovi (npr. deizem in materializem, literatura Mlade Nemčije). Cenzurni predpisi so postavljali le zgornje meje dovoljenega, cenzorji pa so predmete svoje

obravnave kvalificirali po svoji presoji, in to s štirimi glavnimi zaznamki, ki so odmerjali javno odmevnost besede: *admittitur*, *traneat*, *erga schedam conceditur* in *damnatur* (dovoljeno za javno prodajo z oglaševanjem ali za prodajo in omejanje, dovoljeno le za uradne osebe in znanstvenike, popolnoma prepovedano).

⁶ O tem gl. Dumesnil 1947, 226–235, 349–354; Ocvirk 1964, 6–17; Chambers 2001, 711–712. Poleti istega leta je bil v isti ustanovi obsojen še drugi utemeljitelj literarne modernosti in estetske avtonomije – Charles Baudelaire, avtor *Cvetja zla*; z 'obscentimi' pesniškimi slikami socialne in psihološke patologije, z bogokletnim podobjem in imoralizmom naj bi tudi on ogrožal javno in versko moralo. Flaubertov in Baudelairov moderni esteticizem je bil v javnem in sodnem diskurzu očitno sprejet v mimetičnem ključu realizma.

⁷ Te so se, kot kaže, začele množiti šele v novejšem času, ko so se odškodninske tožbe fizičnih oseb razmahnile tudi na drugih področjih.

⁸ Sicer pa se je po Ljubljani že prej tudi ugibalo, ali je v komediji *Za narodov blagor* satirično portretiran liberalni župan Ivan Tavčar (Moravec 1967, 371).

⁹ Jilly Cooper, avtorica uspešnice *Rivals*, je privolila v sodno poravnavo z nekim poslovnežem, ki ga je vznemirila podobnost s skoraj istoimenskim likom izprijenega televizijskega mogočnega. V nasprotju s fikcijsko osebo naj bi bil prvi Bullingham vzoren soprog in poštenjak (Lamarque - Olsen 1994, 119–120).

¹⁰ Skoraj sočasno s primerom Pikalo je potekal proces proti Bredi Smolnikar, in sicer zaradi žaljivega in lažnega fikcijskega upodabljanja oseb, ki so živele v istem kraju, v katerem je pisateljica svojo knjigo izdala. Smolnikarjeva je 1999 v Depali vasi natisnila *Zlate dépuške pripovedke*; zaradi sodnega procesa je knjigo leta 2000 protestno sežgala.

¹¹ Tudi na Slovenskem bi bilo tovrstnega gradiva na pretek: od Linhartove komedije *Matiček se ženi* prek Cankarjevega *Hlapca Jerneja in njegove pravice* do Kozakovega *Dialoga*, Smoletove *Antigone* in Kavčičevega *Zapisnika*.

¹² V posameznih jezikih, na primer v nemščini, skušajo nekateri teoretiki vzpostaviti izrazijske odtenke (prim. Nickel-Bacon idr. 2000, 269–270): »fikcija« (*Fiktio*) je nadredni pojem, ki stopa v nasprotje s pojmom »realnost« in meri na nekaj irealnega, izmišljenega; zajema »fikcijskost« in »fiktivnost«. Fikcijskost (*Fiktionalität*) je oznaka za besedilo oziroma medijski izdelek v celoti. Gre za pragmatično, v specifičnih komunikacijskih položajih zasnovano kategorijo pripovednih in drugih literarnih del (fikcijska besedila), ki naj bi po mnenju piscev in bralcev nastala z izmišljanjem (isto v angleščini označuje kategorija *fiction* in nastopa v nasprotju z *non-fiction*); fiktivnost (*Fiktivität*) pa je semantična kategorija, ki označuje lastnost posameznih elementov besedila: da ti kot znaki nimajo zunajbesedilne reference (npr. fiktivni, namišljeni junaki, njihovi podvigi in besede v zgodovinskem romanu, katerega besedilni svet vsebuje tudi prvine, ki se nanašajo na 'resnične' kraje, osebnosti in dogodke). Razločevanje med fikcijskim in fiktivnim je tudi v slovenščini smiselno: znameniti Ménardov *Kihot* iz Borge-sovih *Izmišljij* je npr. fiktivno besedilo, Borgesov kratki tekst, ki poroča o tem namišljenem eksperimentu z *rewritingom* nefiktivnega Cervantesovega romana, pa je fikcijsko besedilo.

¹³ Tako je mdr. razmišljala Käte Hamburger v *Die Logik der Dichtung* (1957). Fikcijo je prepoznavala prek domnevno objektivnih simptomov, kakršni so raba epskega preterita, ki ni vezana na izražanje preteklosti, nanašanje deiktik (npr. časovnih prislovov) na besedilno predstavljeni, ne pa 'realni' čas in prostor, glagoli, ki prikazujejo psihično dogajanje tretjih oseb (prim. Nickel-Bacon idr. 2000, 271–273).

¹⁴ Prim. preobrazbo grških bogov iz 'realnih' bitij (za antično religiozno zavest) v 'imaginarne' like, ki so naseljevali le še svet umetnosti; podobno usodo so doživele stare fizikalne, astronomske, biološke, geografske idr. predstave.

¹⁵ Doležel pri omenjeni distinkciji presenetljivo poenostavlja pojem dejanskega sveta, čeprav v *Heterocosmica* razvija ravno teorijo pluralnih mogočih svetov. Teksti, ki naj bi po Doleželu dejanski svet le upodabljali, tega na kategorialni, semiotično-aksiološki ravni tudi konstituira, saj vplivajo na sociolektalno distribucijo ideologije, prek katere subjekt dojema sebe in svet (npr. prek množičnih medijev); besedilni svetovi konstrukcijskih tekstov so po drugi strani prav tako podvrženi revidiranju – v procesih branja stopajo v 'dialog' z vedno novimi, drugačnimi miselnimi obzorji, mnoge starejše zgodbe, teme, motivi pa so izhodišča za nove literarne obdelave, medbesedilne verzije.

¹⁶ Tako tudi Doležel 1998, 20.

¹⁷ O Strawsonu in Vaihingerju gl. Iserja (1989, 212–213, 219).

¹⁸ Dober primer za to je filmska srhljivka *Projekt o čaravnici iz Blaira* (1999), ki je s pragmatičnimi signali (najavno špico), kamero in montažno tehniko prepričljivo simulirala dokumentarni videofilm, a jo je občinstvo večinoma dojelo kot fikcijo (prim. Nickel-Bacon idr. 2000, 267–268, 297–299).

¹⁹ Ingarden je spoznal, da imajo trditve v literarni fikciji drugačen modalen status kot zunaj nje – sodbe so samo na videz (»quasi-sodbe«), saj se njihove resničnosti ne da preverjati; kvazisodbe predstavljeno predmetnost v bistvu »zasnavljajo« (Ingarden 1990, 204–235). Idejo, da so izjave v fikcijskih delih odklon od drugih tipov izjav, ker da so trditve le na videz, je v okviru pragmatičnega jezikoslovja 1975 razvil tudi John Searle – avtor se brez lažnivih namenov pretvarja, da nekaj trdi, in bralec s »fikcijsko pogodbo« (Eco) na to zavestno pristaja (prim. Nickel-Bacon idr. 2000, 279; Eco 1999, 75).

²⁰ Med teorijami o načinu obstajanja mogočih svetov mi je najbližje zmerni realizem (Plantinga ali Kripke), ki zagovarja tezo, da mogoči svetovi ne obstajajo fizično, dejansko, tako rekoč vzporedno s 'stvarnim' svetom, pač pa eksistirajo v mejah dejanskega sveta, kot njegove modalne sestavine – z njimi se namreč miselno in diskurzivno ukvarjajo realni ljudje, skupine, povrh imajo realne učinke oziroma so reakcije na realnost (prim. Ronen 1994, 23).

²¹ Mate Dolenc je tako na resničnega Pirjevca referiral z individualiziranim zunanji opisom (»visok, s sršečimi rdečimi brki in rdečimi lasmi«), s parafrazo odmevne tematike njegovih predavanj (govoril je o »smrti kot temeljnem in edinem merilu za preskušanje sveta in ljudi«) in pripovedjo o njegovem nepozabnem razmerju s študenti (karizmatičnost, polne predavalnice).

²² Takšni elementi fiktivnega so skoraj neizogibni v sleherni pripovedi, tudi v fiktivno usmerjenem zgodovinopisju (White 1987).

²³ Npr. denotacije z znanimi lastnimi imeni (*Delo*), določne opisne identifikacije (»samostojni časnik za samostojno Slovenijo«), pojmovne ekstenzije (ob omembi besede »policaj« se tako lahko čutijo označeni in morda užaljeni vsi realni posamezniki, ki ustrezajo definicijski vrednosti pojma). V literaturi se množijo vsakršne imenske ali opisne aluzije (časopis *D.* ali *Lenoba*).

²⁴ Teorija, da avtor zgolj hlina trditve, je bila deležna ostrih kritik (Mihailescu – Hamarneh 1996, 12) ali modifikacij: avtor se ne pretvarja, da govori resnico, temveč stopa v komunikacijsko vlogo nekoga, ki formulira resne, iskrene trditve o svetu, ki ga s svojimi besedami predstavlja bralcu ali bralki (prim. Martínez-Bonati 1996, 71).

²⁵ »Emina glava je bila nagnjena na desno ramo. Odprta usta so bila podobna črni jami v spodnjem delu obraza: palca sta spodvita ležala v dlaneh [...]« (Flaubert 1964, 330).

²⁶ V 9. poglavju *Poetike* je zapisal, da je razlika med zgodovinarjem in pesnikom v tem, da »eden opisuje, kar se je v resnici zgodilo, drugi pa, kar bi se bilo lahko zgodilo«, zato »poezija govori bolj o splošnem, zgodovinopisje o posameznostih« (Aristoteles 1982, 75).

LITERATURA

A

PIKALO, Matjaž (1998): *Modri e*. Ljubljana: Cankarjeva založba. (Zbirka Najst.)

B

DETELA, Jasmina – Matjaž PIKALO (2001): »S tem procesom sem tako rekoč izgubil nedolžnost.« [Intervju.] *Večer* 57/97 (28. IV. 2001). 11.

GRAH, Matija (2002): »Petarda je počila.« *Delo – Sobotna priloga* (13. VII. 2002). 12.

HRIBERŠEK, Dare (1999): »Sodišče obsodilo pisatelja.« *Mladina* 43 (25. X. 1999). 24.

JAKLIČ, Tanja – Matjaž PIKALO (1998): »Ponovno moram povedati, da je vse izmišljeno?!« Matjažu Pikalu za prvi roman grozi tožba. *Delo* 40/227 (1. X. 1998). 20.

PIKALO, Matjaž (2001): »V imenu ljudstva.« *Ampak* 2/6–7 (junij – julij 2001). 55–56.

VASLE, Vinko (1999): »Dostojevski na sodišču.« *Mag* 5/44 (3. XI. 1999). 29.

C

CHAMBERS, Ross (2001): »1851 – Literature Deterritorialized.« V: Denis Hollier (ur.): *A New History of French Literature*. 3. natis. Cambridge, Mass. – London: Harvard univ. press. 710–716.

DOLGAN, Marjan (1998): »'Satanistični profesor' ali literarne upodobitve Dušana Pirjevca.« V: *Dušan Pirjevec*. Ur. R. Šeligo. Ljubljana: Nova revija. (Zbirka Interpretacije). 314–361.

DUMESNIL, René (1947): *Gustave Flaubert: L'homme et l'oeuvre*. 3. izdaja. Pariz: Desclée der Brouwer et Cie.

FLAUBERT, Gustave (1964): *Gospa Bovaryjeva*. Prev. V. Levstik. Ljubljana: Cankarjeva založba.

GANTAR, Kajetan (1968): »Uvod.« V: *Rimska lirika*. Prev. in ur. K. Gantar. Ljubljana: DZS. 5–67.

HOWATSON, M. C., ur. (1998): *Antika*. Prev. K. Dolinar idr. Ljubljana: Cankarjeva založba.

MORAVEC, Dušan (1967): »Opombe.« V: Ivan Cankar: *Zbrano delo* 3. Ljubljana: DZS. 249–428.

--- (1969): »Opombe.« V: Ivan Cankar: *Zbrano delo* 5. Ljubljana: DZS. 135–263.

OCVIRK, Anton (1964): »Gustave Flaubert in *Gospa Bovaryjeva*.« V: Flaubert, 1964. 5–41.

PLATON (1976): *Država*. Prev. J. Košar. Ljubljana: DZS.

SNOJ, Marko (1997): *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Č

ARISTOTELES (1982): *Poetika*. Druga, dopolnjena izdaja. Prev., uvod in opombe K. Gantar. Ljubljana: Cankarjeva založba.

ASSMANN, Aleida in Jan (1987): »Kanon und Zensur.« V: A. in J. Assmann (ur.): *Kanon und Zensur: Beiträge zur Archaeologie der literarischen Kommunikation* II. München: Fink. 7–27.

- BINDER, Guyora – Robert WEISBERG (2000): *Literary Criticisms of Law*. Princeton, NJ: Princeton university press.
- BOURDIEU, Pierre (1996): *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Prev. Susan Emanuel. Stanford: Stanford UP.
- CONNOR, Steven (1997): »Postmodern Law.« V: *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford – Cambridge, Mass.: Blackwell. 61–73.
- DOLEŽEL, Lubomír (1998): *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore – London: The Johns Hopkins university press.
- DOVIČ, Marijan (2002): »Radikalni konstruktivizem in sistemska teorija kot teoretična temelja empirične literarne znanosti.« *Primerjalna književnost* 25/2. 59–76.
- ECO, Umberto (1999): *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Prev. V. Troha. Ljubljana: LUD Literatura. (Zbirka Labirinti.)
- INGARDEN, Roman (1990): *Literarna umetnina*. Prev. F. Jerman. Ljubljana: ŠKUC, FF. (Studia humanitatis.)
- ISER, Wolfgang (1989): »Towards a Literary Anthropology.« V: Ralph Cohen (ur.): *The Future of Literary Theory*. New York – London: Routledge. 208–228.
- KODRIČ-DAČIČ, Eva – Smilja AMON (2002): »Cenzura.« V: *Enciklopedija Slovenije* 16. Ljubljana: Mladinska knjiga. 27–28.
- KRANJC, Janez (1996): »Cenzurni predpisi, veljavni za Kopitarja kot cenzorja.« V: Jože Toporišič (ur.): *Kopitarjev zbornik*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. (Obdobja 15). 523–534.
- LAMARQUE, Peter – Stein Haugom OLSEN (1994): *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon.
- MARGOLIN, Uri (1996): »Characters and their versions.« V: Mihailescu – Hamarneh (ur.), 1996. 113–132.
- MARTÍNEZ-BONATI, Felix (1996): »On Fictional Discourse.« V: Mihailescu – Hamarneh (ur.), 1996. 65–75.
- MIHAILESCU, Calin-Andrei – Walid HAMARNEH, ur. (1996): *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Toronto – Buffalo: University of Toronto press.
- NESSELROTH, Peter W. (1996): »Naming Names in Telling Tales.« V: Mihailescu – Hamarneh (ur.), 1996. 133–143.
- NICKEL-BACON, Irmgard – Norbert GROEBEN – Margrit SCHREIER (2000): »Fiktionssignale pragmatisch: Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en).« *Poetica* 32/3–4 (2000). 267–299.
- OULLET, Pierre (1996): »The Perception of Fictional Worlds.« V: Mihailescu – Hamarneh (ur.), 1996. 76–90.
- POSNER, Richard A. (1988): *Law and Literature*. Cambridge, Mass. – London: Harvard university press.
- RONEN, Ruth (1994): *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge university press.
- RYAN, Marie-Laure (1991): *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington – Indianapolis: Indiana university press.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1996): »Beyond Reality and Fiction? The Fate of Dualism in the Age of (Mass) Media.« V: Mihailescu – Hamarneh (ur.), 1996. 91–104.
- WHITE, Hayden (1987): *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore – London: The Johns Hopkins UP.
- WHITESIDE, Anna (1987): »Theories of reference.« V: Anna Whiteside – Michael Issacharoff (ur.), *On Referring in Literature*. Bloomington – Indianapolis: Indiana university press. 175–204.

■ FICTION AND LAWS (COMMENTARIES ON THE PIKALO CASE)

Suits for slander brought against fiction (e.g. the case of Matjaž Pikalo's novel *Modri e*, 1998) are a symptom of the fading ideology of aesthetic autonomy and of the special role of writers in postmodern society. The roots of these legal disputes go back to the 19th century, when the legal repression of fiction, once used to secure the ideological monopoly of religious and secular authorities, begins to be legitimized by public moral and reputation of private persons or communities, and when literature, organized within an autonomous social field, paradoxically aims at the "effect of the real" (the trial of Flaubert for his novel *Mme Bovary*). Today's literature cannot find its legitimacy exclusively within its own field, the sense as to its characteristics is weakening, and so is the sense of what constitutes fiction. In public discourse, the same ethics holds for journalists as well as writers. In a court of law there is a confrontation of two equally legitimate interests of two subjects: of the writer's freedom of artistic expression on the one hand, and of the individual's right to privacy and good name on the other. An acceptable legal reasoning is presented by R. Posner, who states that the criminal liability of writers for slander should be minimized. The justification of lawsuits brought for slander in fiction is also made relative by the deconstruction of their theoretical basis, of the opposition fiction/reality. There is always something fictional in reality, and vice versa; the boundaries between the two fields are pragmatic and subject to cultural and historical change. Fiction is one of the possible worlds and is textually and ontologically homogenous. Besides fictitious characters, it contains versions of persons from extra-literary reality and intertextuality. Through the reference of names and descriptions they make or break transworld identity. This play with reality represents one of the charms, as well as the dangers, of literary discourse.

April 2003

PRIPOVEDNIŠTVO PRAZNINE OBSESIVNO POTROŠNIŠTVO AMERIŠKEGA PSIHA

Ana Vogrinčič

Fakulteta za podiplomski humanistični študij – ISH, Ljubljana

Besedilo se v okviru obravnave segmenta sodobnega ameriškega romanopisja, znanega kot blank fiction – oznako prevajamo s sintagmo pripovedništvo praznine – osredotoča na enega najprezentativnejših romanov tega tipa, Ameriški psiho Bretta Eastona Ellisa (American Psycho, 1991). V njem razčlenjuje manifestacije potrošništva, kot se kažejo predvsem na ravni romaneskne pripovedi, ki junaka vsebinsko in formalno postavlja v vlogo absolutnega potrošnika. Prispevek ob primerih pokaže na Ellisove specifične narativne postopke, ki osrednjega akterja reducirajo na raven retoričnega sredstva, in na tej osnovi razvija tezo o popolni skonstruiranosti in posledično ne(z)možnosti junakovega tudi zgolj fikcijskega obstoja.

Blank Fiction. The Obsessive Consumerism of American Psycho. Within a wider treatment of a segment of contemporary American fiction, known as blank fiction, the paper centers on one of its most representative novels, American Psycho by Brett Easton Ellis (1991), and examines its manifestations of consumerism, apparent mostly on the level of the narrative, which puts the main hero in a role of the absolute consumer in content and in form. Referring to the examples of Ellis's specific narrative devices which reduce the main character to a mere rhetorical instrument a thesis is developed that points to the total constructedness and, consequently, utter impossibility of even only fictional existence of the central figure.

Pojem *blank fiction*¹ se nanaša na skupino romanov sodobnega ameriškega pripovedništva, ki se pojavi v 80-ih letih preteklega stoletja. O skupini lahko pravzaprav govorimo samo pogojno, saj se avtorji ne povezujejo v nobeno literarno gibanje, ne razglašajo se za posebno literarno smer in tudi njihovi pisateljski stili se močno razlikujejo. A vendarle jih nepreklicno družijo skupna naravnost do sodobne družbe in predvsem sorodno upovedovanje te izkušnje. Vsi artikulirajo kulturo potrošnje, poblagovljeni svet reklam popularno-zabavne medijske kulture in vsepovsodno filozofijo trgovanja; izrisujejo jo predvsem s tematiziranjem ekstremnega

nasilja in sprevržene seksualnosti, ekscesnega uživanja, brezizhodne dolgočasnosti in nevarne, brezčutne pasivnosti.

O *blank fiction(s)* zaradi relativne aktualnosti pojava (razen študij posameznih del in avtorjev ali kritično-komentatorskih besedil na ravni recenzij) skoraj ne najdemo relevantne strokovno-teoretske literature, ena redkih izjem je razprava Jamesa Annesleyja *Blank Fiction: Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel* (1998).

Ker se preučevanja pripovedništva praznine lotevamo predvsem s stališča artikulacije potrošništva, vprašanja (literarne) kategorizacije niso v ospredju našega zanimanja.

Blank fiction(s) – kratek oris osnovnih značilnosti

J. Annesley na uvodnih straneh svoje razprave lucidno ugotavlja, da je »pripovedništvo praznine lahko prepoznati, veliko težje pa ga je opisati« (1998: 1). Najbolj neposredno in najenostavneje ga opredelimo z značilnimi temami, ki vedno znova stkejo prepoznavno emocionalno ozadje in priklicujejo značilno atmosfero. »Omamljeni potrošniki, urbani deviantneži, bohemi, spolni izobčenci in vsi ostali nesrečni izmečki pohajajo po metropolitanski džungli. To so romani, ki zadevajo večne resnice urbanega življenja« (Young 1992a: 1). Na mikroravni posameznih stavkov in celo besed konkretno najmočneje izstopa nasičenost in že kar baročna nakičenost z imeni obstoječih barov, z naslovi dejanskih restavracij, časopisov, televizijskih programov, s frekvencami radijskih postaj in z znanimi blagovnimi znamkami, ki besedilo predvsem v dialogih in notranjih monologih mestoma močno približajo reklamnim sporočilom, celo sloganom. Do neke mere lahko zato romane *blank fiction(s)* gotovo beremo tudi kot dokument *zeitgeista*, informacijski popis pop kulture.

Motivno-tematski spekter pripovedništva praznine izrazito določa in s tem oži tudi geografski in temporalni okvir pripovedi. Časoprostorje je kot-da fiksirano, dogajanje je nujno postavljeno v urbani kontekst, natančneje v ameriška velemesta, najpogosteje kar v bombastični megalopolis New York, ki s svojim svetovno znanim imaginarijem vsakič znova učinkovito odigra vlogo arhetipskega mestnega okolja. Časovno se pripovedi umeščajo v pravkar doživeto in preživeto realnost 80-ih in 90-ih let 20. stoletja, bolj ali manj zamejena pa je tudi starost literarnih oseb, junaki imajo največkrat med dvajset in trideset let.

Annesley za osrednja predstavnika *blank fiction(s)* imenuje Breta Eastona Ellisa in Jayja McInerneyja (E. Young k njima prišteje tudi Tamo Janowitz), med ostalimi pa našteje še Donno Tartt, Susanno Moore, Douglasa Couplanda, Sapphire, Catherine Texier, Marka Leynerja, Rayja Shella in Evelyn Lau. Ellis, McInerney in Janowitzeva predstavljajo prvo generacijo *blank* piscev, znano pod imenom *brat-pack*, ki izhaja iz naziva sorodne skupine mladih hollywoodskih igralcev (Moran 2000: 74). Temu ustrezno so kot najbolj reprezentativna dela pripovedništva praznine navajani romani naštetih avtorjev (predvsem prvih treh z Ellisovim Ame-

riškim psihom na čelu), čeprav se mnenja glede tega nekoliko razhajajo. Zdi se, da je prepričanje o tem, kdo so glavni akterji literarnega trenda *blank fiction(s)*, enotnejše in mnogo manj problematično kot pa mnenje o tem, kateri naj bi bili najbolj reprezentativni romani. Odgovor na to lahko iščemo v naravi samega fenomena. Pričakovano sklepanje, da so osrednji predstavniki neke literarne smeri pač avtorji (največjega števila) najbolj priznanih romanov skupine, tu ni povsem samoumevno. V *blank fiction(s)* so namreč pisatelji sami tudi že protagonisti – ne sicer dejanski akterji svojih romanov, pač pa z zgodbami svojih uspehov in škandalov soustvarjajo prepoznavnost pripovedništva praznine in odločilno prispevajo k njej. Ravno zato je pri razpravi o *blank fiction(s)* razumevanje okoliščin njenega nastanka in poznavanje položaja ameriškega romanopisja v 80-ih letih toliko važnejše in sodi že kar med bistvene značilnosti smeri.²

Historiat

Za večino naštetih piscev je osrednja referenčna točka prav New York, ki v 80-ih doživlja pravo kulturno renesanso. Na začetku desetletja se pojavijo številne nove revije in mnoge se povežejo z živahno umetniško sceno Lower East Sidea oz. mestnega središča, 'downtowna'. *Bomb*, *Benzene*, *Between C & D*, *Red Tape* in *Top Stories* so vse objavljale tudi sodobno prozo in s tem odprle prostor za vznik zelo posebnega literarnega stila. Kot sta povedala urednika ene najbolj vplivnih med naštetimi – *Between C & D* – Joel Rose in Catherine Texier, je revija »iskala in promovirala pisatelje plehke, brezčutne proze, ki je tematizirala ekscese urbanega življenja« (v Young 1992a: 2).

Z umetniškim prizoriščem Lower East Sidea je bila najtesneje povezana Tama Janowitz. Nekoliko mlajša Bret Easton Ellis in Jay McInerney³ sta se, čeprav kasneje osrednji figuri trenda, bolj distancirala od izvirne 'downtown' skupine, vendar sta ji tematsko in stilno močno sorodna. Njihov pisateljski slog je bil v hipu prepoznaven in je očitno ugajal mladim urbanim bralcem – prav to pa je bilo bistveno za njihov uspeh. Knjižni prvenci Ellisa, McInerneyja in Yanowitzeve so, kot navaja E. Young, namreč uspeli predvsem zato, ker so navdušili mlade. Pripovedovali so o svetu, ki so ga poznali – o drogah, nočnih klubih in MTV-ju. Ellisov *Manj kot nič* (*Less than Zero*) je leta 1985 izšel ravno v času ameriške založniške krize in kaosa. Vse od 60-ih let osrednjim založbam nikakor ni uspelo ustreči željam mladine. T. i. baby-boom generacija je slovela po nerazložljivem in deviantnem bralnem okusu. Všeč sta jim bila Hesse in Tolkien, všeč jim je bila politična teorija, všeč so jim bili žanri vseh vrst – znanstvena fantastika, grozljivke, kriminalke, erotične zgodbe. Požirali so gore stripov. Zahtevnejši so brali 'nouveau roman', Pynchona in Burroughsa. Eden od trendov poznih 60-ih se je nagibal k eksperimentalni avantgardni literaturi, najvažnejša novost časa pa je bil velik razcvet glasbene industrije, ki je izjemno okrepil njen pomen v družabnem kulturnem življenju (predvsem) adolescentov. Mnogi glasbeniki so bili v resnici izjemni liriki, ki so besedilo izkoristili za opisovanje urbanega življenja, in to nemalo-

krat veliko uspešneje od sočasnih literatov. Veliko pisateljev je v 70-ih zaslovelo v vlogi glasbenih novinarjev in kritikov. Pod to krinko so lahko pisali o vsem, kar jih je v tistem trenutku pač navduševalo, in imeli omamno veliko svobode. Tako je vsaj dve desetletji (v 70-ih in 80-ih) glasbeni posel 'kradel' pisatelje in tudi bralce. Malo tistih, ki so izšli iz kontrakulture 60-ih, se je trudilo s pravo romaneskno prozo, raje so sestavljali biografije pop zvezd ali pisali knjige o glasbi. Tudi zato je »mladinska kultura med 1960 in 1980 kazala izrazit odpor do resnih romanopiscev« (Young 1992a: 5).

Hkrati se je zdelo, da so se romanopisci zbalí teme o življenju velikih mest. Že sama misel jih je očitno navdala z grozo, jih zmedla in zbudila dvom o lastnih sposobnostih. V zgodnjih 60-ih je bil kulturni šok izjemen in zdelo se je, da nihče ne najde pravega jezika, da bi zaobjel silno bohemstvo, eksces in črni humor kontrakulturnega sveta. »Romanopisci so v resnici rabili zelo dolgo, da so se prilagodili globokim družbenim preobratom povojnega življenja« (Wolfe 1987: 6).

Razmere se začnejo spreminjati v 80-ih, ko okrepljena ameriška kontrakultura lansira nekaj novih avtorjev, ki v knjigah obravnavajo droge in seksualne perverzije, telesni propad in okultizem ter obsesije in nasilje vseh vrst. Neodvisni založniki so iskali prav to. Pionirska newyorška leposlovna revija *Between C & D*, ki sta jo Catherine Texier in Joel Rose leta 1983 izdala kar v obliki računalniškega izpisa z napisom 'seks, droge, nasilje, nevarnost' na platnicah, je bila vrelišče tamkajšnjega literarnega podzemlja, zbirališče piscev, med katerimi so bili tudi tisti, ki so jih etiketirali kot *brat-pack*; ob izdajateljskem tandemu osebno, predvsem Tama Janowitz, Patrick McGrath in Dennis Cooper. Tudi Ellis in McInerney sta se srečala na prizorišču novo nastajajoče newyorške scene: v manhattanskih klubih, restavracijah in galerijah, ki so kasneje postali osrednje dogajališče njunega fikcijskega⁴ sveta. Ne samo, da sta v istem času živela v istem kraju, ob družabnih srečanjih so ju povezovali tudi mreže agentov, založnikov in literarnih kritikov. Newyorške revije izbranega profila so takšne naveze krepile in širile, prav tako založniki, med njimi *Grove* in *Weidenfeld*, *Semiotext(e)* in *Poseidon*, ki so novo tendenco podpirali s promocijo nastajajoče pisateljske skupine. Ta s širitvijo vplivne založniške hiše *Serpent's Tail* in *High Risk* konec 90-ih dobi še večji zagon. Uspešna prezentacija močno prispeva k naraščajočemu zanimanju za tovrstne romane, zavezništvo med revijami in založbami pa dodatno podkrepi pripravljenost piscev, da se skupaj pojavljajo na javnih branjih.

Vse to zelo jasno kaže na rojevanje neke (čeprav neoprijemljive) 'blank scene'. Ko sta se pojavili knjigi *Manj kot nič* (Ellis 1985) in *Bright Lights, Big City* (McInerney 1984),⁵ so ju mladi res brali. Nova literatura je zanje pomenila pravcato olajšanje.

Zvezdniška industrija *blank fiction(s)*

Bret Easton Ellis, Jay McInerney in Tama Janowitz so zasloveli bliskovito; kot menijo mnogi – veliko prehitro, da bi se lahko (ob)držali na vrhu.

Naklonjene kritiške ocene je ob tehnični spretnosti besedil izzvala predvsem tematska svežina – zlovešče teme so odprli za širšo razpravo in s tem omogočili družbeni komentar. Da so v Ellisu in njegovi 'bratovščini' prepoznali novo generacijo pisateljev, je med drugim posledica očitne in naraščajoče potrebe po novi literarni formaciji, ki so jo željno pričakovali že od beatnikov v 50-ih naprej. Ni bilo važno, da je Ellisu pomagal njegov mentor in uspešen pisec Joe McGinnis, kot tudi ne, da so imeli vsi trije ambiciozne agente in vplivne prijatelje znotraj založniške industrije, ali denimo to, da je bil njihov uspeh skrbno orkestriran. S svojo šokantno urbano prozo so se zdeli idealna medijska vaba – razglasili so jih za novo trendovsko literarno gibanje, čeprav se ta običajno oblikujejo počasi in skozi več let. Tako je, kot med drugim ugotavlja tudi A. Debeljak (1994), *blank fiction(s)* v resnici proizvedla popularno-kulturna potreba po novih herojih masovne industrije zvezdnitva, »s katero so množični mediji, kritiki in publika enoglasno izrazili svojo utrujenost od metafikcije, ki je obvladovala ameriško literarno prizorišče že od sredine 60-ih let« (Debeljak 1994: 482). McInerney, Janowitzeva in Ellis so se v 80-ih letih iz širšega kroga mladih talentov prebili v prvo pisateljsko in medijsko ligo zato, ker so »znali ob pravem času pravim založbam ponuditi isti recept: preprosto in hitro prebavljivo mešanico seksa, krvi, video iger, drog, elitnih klubov in prepoznavne pop ikonografije« (1994: 482). Takoj ko uspešnost romana zagotavlja predpisan nabor tem, postane pisateljevanje bolj stvar komercialne založniške propagande, kot pa intimna individualna kreacija, to pa tudi same avtorje definira kot potrošno blago. Skupaj z romani in njihovimi junaki so postali del zvezdnitve industrije, zavezani diktatu tržišča, ki pa ga mladim pisateljem v sodobni ameriški družbi ni bilo težko ponotranjiti. Fantastična zgodba o literarnem vzponu B. E. Ellisa in javnem škandalu ob izidu *Ameriškega psiha* je samo najnazornejša manifestacija šovbiznisa pripovedništva praznin.

Ellis je bil v ameriško javnost katapultiran tako rekoč čez noč in je v slavi očitno zelo užival; vseskozi se je aktivno udeleževal razvpitega javnega življenja, na številnih fotografijah se pojavlja v družbi znanih osebnosti in na prestižnih lokacijah. Stres literarne slave je bil v Ameriki od nekdaj velik, vendar med uspehom Ellisa in preteklih kronistov mlade generacije obstaja pomembna razlika: Fitzgerald, Capote in Mailer so namreč vsi imeli za sabo resno literarno prizadevanje in zrela razočaranja, medtem ko se je za Ellisa zdelo, da je samo papirnata lutka, ki obstaja le v luči zabavne industrije. J. Aldridge v knjigi *Talents and Technicians* razlaga, da je sloves, kakršnega sta si pridobila Ellis in McInerney, večinoma rezultat recenzij, literarnih obrekovanj in založniške reklame, ne pa resne kritike. Njun uspeh označi kot »stranski produkt komodifikacije knjižne industrije, ki jo po novem vodijo trgovci, upravljalci ogromnih korporacij za množično proizvodnjo in promocijo knjig.« O *blank* piscih zapiše: »Znani so postali predvsem zato, ker so bili znani« (v Moran 2000: 48–49).

Slavo in uspeh pripovedništva praznine piše drugačna zgodovina, ki jo v temelju določa popularno kulturna dimenzija množičnih medijev in masovne potrošnje.

Popularna kultura potrošnje

V obravnavi fenomena *blank fiction(s)* nas zanima manifestacija potrošništva, in ta se kaže na več ravneh:

- prvič, na ravni romana kot artikla, ki se vključuje v sistem potrošnje, in na ravni pisatelja kot figure v industriji zvezdnitva;
- drugič, na ravni romanesknega sveta oz. zgodbe, ki postavlja junaka kot potrošnika;
- in tretjič, na ravni besedila romana kot prostora promocije blagovnih znamk.

Če se torej prva raven vpenja v dejansko⁶ doživljan proces, ki ga lahko vsakodnevno spremljamo v časopisih in po televiziji, je druga raven zamejena z zgodbo, s kvazifiktivno pripovedjo, v kateri sicer lahko prepoznavamo obstoječe (in obratno), vendar primarno eksistira kot proizvod avtorjeve domišljije in le posredno odslikava vsepovsodno poglobljenost, kupljivost in zamenljivost. Na prehodu med obema plastema kot njuno stičišče funkcionira tretja dimenzija, ki obravnava roman kot polje za reklamno kampanjo.⁷ Fenomen *blank fiction(s)* združuje vse tri manifestacije potrošništva, dimenzije se med seboj prepletajo in prekrivajo. Nas zanima predvsem tisti vidik potrošnje, ki se kaže na ravni same romaneskne zgodbe in v vlogi junaka kot potrošnika.

Teorija potrošnje – Campbellov avtonomni samoiluzivni hedonizem

Ker se bomo v nadaljevanju ukvarjali z reprezentacijami popularne kulture potrošništva v Ellisovem romanu, želimo najprej dovolj dosledno definirati sam koncept potrošnje in potrošnika,⁸ ki v pripovedništvu praznine nasploh predstavlja osrednjo socialno vlogo.

Teorijo potrošnje si sposojamo pri uveljavljenem angleškem sociologu Colinu Campbellu, ki večno človekovo težnjo po novem pojasnjuje s krožno strukturo želja in zadovoljitev.⁹ Kot osnova za razlago mu rabi koncept sodobnega hedonizma, ki se nanaša na sposobnost ustvarjanja iluzije, tj. na sanjarjenje, in s tem na poželjenje in iskanje užitka. Sanjarjenje kot samoizmišljena domišljajska izkušnja omogoča dve vrsti užitka – užitek, ki ga daje samo po sebi, in tisti, ki ga nudi posredno, kot razmišljanje o uresničitvi želja. Poželjenje po stiku s točno določenim virom užitka (tj. s konkretnim občutkom, predmetom, okusom itd.) in z njim povezana sanjarjenje in hrepenenje sprožijo iskanje užitka. Pri sanjarjenju se stvarnim podobam pridružijo namišljene in to spodbudi vsečno projiciranje v prihodnost, ukrojeno po našem okusu in željah. Zato je razumljivo, da 'hedonističnemu iskalcu užitka', kot ga imenuje Campbell, največje poželjenje zbujajo njemu še neznani predmeti, nove stvari oz. novi viri užitka, saj so ti – ker še niso bili izkušeni – najprimernejši za domišljajsko kreacijo. Neznane lastnosti postanejo predmet najslajših želja o še

nedoživetem užitku. Vendar izpolnitev poželenja ni nikoli tudi prava uresničitev sanjarij in ne poteši hrepenenja, pač pa vedno znova pomeni izkušnjo izgubljene iluzije. Zato realizaciji hotenj vselej sledi razočaranje, ki spodbudi navezavo sanj na nov predmet želje (Campbell 2001: 132). Potem ko človek enkrat okusi užitke sanjarjenja, namreč tudi stvarnost sodi po teh merilih. Pri tem seveda vseskozi loči eno od drugega – gre le zato, da se podobe iz sanjarij na podlagi poželenja povežejo s tem ali onim predmetom, človekom ali dogodkom. Tudi zaljubljenost na prvi pogled pomeni zgolj povezavo izpolnitve ene najljubših sanj s pridobitvijo konkretnega človeka.

Zapisano sugerira, da se ljudje nočejo in ne zadovoljijo samo z izdelki, ampak uživajo tudi in predvsem ob izkušnjah, ki so si jih v zvezi s temi predmeti na podlagi asociiranih pomenov umislili sami. Pri potrošnji gre torej predvsem za domišljijško iskanje užitka, ki mu je podoba posodil izdelek, tako da je nakup praviloma posledica duhovnega hedonizma. Sploh ni važno, da na novo pridobljen izdelek ne ponuja kakšne posebne koristi, bistveno je le, da porabnik njegovo pridobitev poveže z uresničitvijo sanj; takrat se izdelek spremeni v predmet poželenja. Nič čudnega, da so v praksi človekove sanje največkrat različice ene in iste teme, približno tako kot zgodbe v ljubezenskih romanih.

Vse to zanika ustaljeno prepričanje, da je sodobno potrošništvo v svojem temelju popolnoma materialistično. Prav neprimerljivost sanjarij in stvarnosti, ki vsak nakup logično sprevrže v razočaranje, je tudi glavni razlog, zakaj potrebe tako hitro ugasnejo in zakaj se ljudje tako kmalu naveličamo rabljenih stvari. Če izgine potreba, pa to še ne pomeni, da z njo ponikne tudi hrepenenje, zato ljudje znova in znova iščejo predmete, ki bi mu zadostili. Neskončni cikel mankov in zadovoljitev lahko jedrnat predstavimo s kratko formulo: poželenje (sanjarjenje, hrepenenje) – pridobitev in zaužitje želenega – razočaranje – novo poželenje (sanjarjenje, hrepenenje).¹⁰

Opisana pravila delovanja v splošnem definirajo sistem modernega porabništva, ki je že davno presegel nivo najnujnejših potreb, zato v zaključku poglavja dodajamo še nekaj specifičnih značilnosti *postmoderne* potrošnje, ki se jih dotikamo tudi pri obravnavi romana. Kot razlaga Mirjana Ule, se posameznik v sodobni družbi zaveda nenehnega krogotoka novih želja, potreb in zadovoljitev, ki ga vzbuja potrošniška kultura in ki (p)ostaja sam sebi namen. Do popolne zadovoljitve in izpolnitve sploh ne more priti, saj bi bila to paradoksalno največja nesreča, ker bi pomenila »konec igre« (Ule 1998: 112). V postmoderni potrošnji se zgodi premik od iskanja presežnih užitkov in zadovoljevanja želja k investiranju v domišljijo in v fantazme o estetski samostilizaciji in identitetni samorealizaciji potrošnikov. Oglasna sporočila temu primerno sporočajo predvsem to, kako in kaj določen izdelek prispeva k posameznikovi osebni in socialni identiteti, in ne propagirajo več niti njegove uporabnosti niti zadovoljstva in užitka, ki ga (potencialno) nudi. Ne gre več samo za to, kakšen sem videti drugim, temveč tudi, kako izgledam sam sebi.¹¹ In tako kot se potrošniški mehanizem osvobaja od zgolj-potreb, imperativ stilizacije potrošnje postopoma ukinja tudi željo: avtomatizirano hlastanje po novem v

veržnem procesu namreč onemogoči samo artikulacijo želje, zapre prostor zanjo (Ule 1998: 106–112). To bomo skušali pokazati tudi na primeru *Ameriškega psiha*.

Ellisov Ameriški psiho

Ellis je začel zbirati gradivo in sestavljati zapiske za svoj tretji roman, ki ga je sprva načrtoval kot monolog serijskega morilca, medtem ko je še pilil svoje drugo delo, *The Rules of Attraction*, izšlo leta 1987. Založba *Simon & Schuster* mu je za tretjo knjigo ponudila tristo tisoč dolarjev predujma. Vse je bilo dogovorjeno. Potem pa sta v revijah *Spy* in *Time* na podlagi branja skrivaj pridobljenega rokopisa izšli uničujoči kritiki z nekaj najbolj brutalnimi odlomki. Učinek je bil silovit – založba je prekinila pogodbo in se odločila, da romana ne bo izdala. Za rokopis se je takoj zavzela založniška hiša *Vintage Books* in *Ameriški psiho* kot 'paperback' leta 1991 tudi izdala. Njen izid je spremljala prava moralna panika. Izjave, ki so knjigo označevale za najgusnejšo ponudbo sezone in ji pripisovale najodvratnejše prizore mučenja, so si v kritikah in recenzijah kar sledile. *Nacionalna ženska organizacija* je roman proglasila za 'prijateljstvo za mučenje in masakriranje žensk' in pozvala k takojšnjemu državnemu bojkotu knjige. Feministke so izjavile, da bo moral Ellis prevzeti odgovornost za vsako žensko, ki bo umorjena na načine, opisane v romanu. Ob *Ameriškem PEN centru* in *Ameriški zvezi za državljanske pravice* sta bila Norman Mailer in Fay Weldon med redkimi posamezniki, ki so Ellisa sploh poskusili zagovarjati. Večina ogorčenih kritikov in bralcev je reagirala tako, kot da bi bil roman samoumevno avtobiografski. Ellis je v intervjujih in ob neposrednih vprašanih novinarjev na začetku še poskušal pojasnjevati, da so »dejanja, opisana v knjigi, resnično in nedvomno pokvarjena, knjiga sama pa ne; da je Patrick Bateman res pošast; sam Ellis pa ne; in da izraženo ogorčenje seka popolnoma mimo tega, o čemer naj bi govoril roman« (v Young 1992c: 86), sčasoma pa se je nehal truditi in se začel sklicevati na to, da od kritikov tako ali tako ni pričakoval kaj boljšega (ibid.). Velika večina recenzij se je zaradi škandala namesto na besedilo osredotočila na moralni kontekst in se v najboljšem primeru kvečjemu distancirala od vsakega komentarja. Resnejša literarna vprašanja so načeli le redki. Tisto, kar je pri vsem skupaj vzbudilo največ jeze in kritike, pa v resnici niti niso bili šokantni opisi nasilja in seksualnih perversij, pač pa visok predujem, ki ga je Ellisu nakazala založba *Simon & Schuster*. Ne le, da je napisal nekaj tako nemogočega in žaljivega – za to je bil še mastno plačan!

Pri vsem tem so množični mediji vseskozi ravnali točno v Ellisovo korist in tako, kot jih prikazuje v svojem romanu; dogajanje so prekrójili v bombastične senzacionalne zgodbe, ki so za méd prodajale časopise in tudi – sam roman. *Ameriški psiho* je tako nepričakovano postal del aktualne popularne scene, njegov škandalozni pojav v javnosti pa najbolj 'trendy' in kontroverzna zgodba, vzporedna fiktivni. Prvi izvodi so se med poznavalci razmnožili kot obvezni 'modni dodatek'. Če bi ga več kritikov

natančno prebralo, odzivi verjetno še zdaleč ne bi bili tako ogorčeni. »Večina knjige sploh ni prebrala, tisti, ki so jo, pa so močno zgrešili njeno bistvo« (Ellis v Young 1992c: 88).

Kar je iz *Ameriškega psiha* naredilo izjemen primer, ni bilo pretirano opisovanje ekstremnega seksualnega nasilja; v zgodovini literature zlahka najdemo tudi mnogo hujše stvari. Silovit odpor je sprožila kombinacija nazornih opisov spolnega nasilja in Ellisovega statusa resnega, mladega in uspešnega romanopisca, ki se je uveljavil z dvema 'spodobnima' romanoma in so ga bralci in kritiki že sprejeli. Zdelo se je, da je prekršil nenapisano pravilo in izdal zaupanje. Njegovo zvezdniško vedenje je samo še prililo olja na ogenj, saj je v resnici ustvarjalo vtis, da je roman nekakšna oblika samopromocije, s tem pa podeljevalo legitimiteto tistim bralcem, ki so Ellisa neposredno povezovali z Batemanom. Pri pripovedništvu praznine piscev preprosto ni mogoče več ločevati od njihovih javnih podob v zmediatiziranem svetu potrošnje in popularne kulture: njihova vloga literarnih zvezdnikov funkcionira kot nekakšna para-fikcija, podnapis k romaneskni zgodbi. Bolje kot zavračati ta dela kot nerelevantna in plehka zaradi svojevrstnih javnih profilov avtorjev, je vzeti v obzir preplet teh elementov kot novega modela komunikacije v literarni industriji. Literatura pač ni več samo branje, ampak postaja (tudi) dogodek, pravi zvezdniški performans.

Junak kot potrošnik – svet kot veleblagovnica

Ameriški psiho v resnici lahko razglasimo za klasiko ameriških 80-ih; čeprav močno potencirano, dejansko upodablja vse klišeje tega desetletja: krčevit pohlep, neobrzdano agresijo, povzpetniško komolčarstvo, manično potrošništvo. Vsebinsko lahko roman kratko označimo kot nizanje okrutnih zločinov in sadistične seksualnosti glavnega junaka, mladega newyorškega borznika Patricka Batemana, pomešano s prizori družabnih srečanj in obedovanj, ki jih prekinja podrobno popisovanje njegove lastnine. Natančnejši opis niti ne bi imel pravega smisla in tudi ne bi učinkoval kot celota, saj poglavja ne sestavijo koherentne linearne zgodbe, pač pa roman ostaja na ravni fragmentov. Branje *Ameriškega psiha* je v resnici mučno prebijanje skozi poplavo pikolovskih opisov stvari od enega brutalnega prizora (spolnega) nasilja do drugega.

Patrick Bateman je popoln potrošnik. Porabniška logika v celoti določa njegov odnos do sveta in ljudi, ki je dosledno odnos kupca do razpoložljivega blaga, in jo lahko razberemo v vsakem njegovem dejanju in v vsaki njegovi misli. Bateman vse doživlja, dojema in počne kot potrošnik. Že od prvega poglavja naprej, ki sploh deluje kot nekakšen mikrokozmos romana, čeprav se ne zgodi nič posebnega. V ospredju je fantastična sofisticirana večerja in površno kramljanje zbranih snobovskih znancev, v katerem prevladuje razprava o blagovnih artiklih. Osredotočenje na kuliso zunanjega videza je takojšnje in ostane rdeča nit ne le tega večera, pač pa romana v celoti. S tem prvo poglavje že uveljavi ekskluzivnost malega sveta, statusno histerijo, vzvišeno snobovstvo in bahavo potrošnjo.¹²

Ameriški psiho od začetka do konca podaja Patrickovo življenje tako, kot da bi kategoriziral artikle v veleblagovnici. Poglavlja so praviloma kratka, z jedrnatimi odsekanimi naslovi – 'Urad', 'Zmenek', 'Kosilo', 'Torek', 'Poslovni sestanek', 'Božična zabava'. Nenavadnost te strukture je vsiljiva in bralca prikrajša za užitek, da bi se prepustil toku pripovedi. To dodatno ovira dejstvo, da poglavja ne prikazujejo zaporedja dogodkov – niti takrat, ko se zdi to samoumevno. Jutru v prejšnjem poglavju sicer v naslednjem lahko sledi popoldan, vendar natančno branje, največkrat pa kar primerjava Patrickove obleke, vsakič znova sporoči, da smo se znašli v nekem čisto drugem dnevu. Batemanovo življenje, ki se sicer v pravilnem sosedstvu odvija med pisarno, restavracijo, telovadnico in posteljo, na ta način minirajo in drobijo nenehni narativni preskoki.

V podobnem brzostrelnem stilu je popisana tudi Batemanova lastnina. Njegovo stanovanje je tempelj statusnih simbolov, prizorišče razkazovalne potrošnje. Drugo poglavje z naslovom 'Jutro' je eno samo naštevanje Batemanovih luksuznih predmetov:

»Slika gleda na dolgo, belo tapecirano zofo in tridesetpalčni Toshiba digitalni TV sprejemnik; to je visokokonstrastni, visokodefinirani model, razen tega pa ima štiriogelno video stojalo z NEC-ovim high-tech zaslonom s sliko-v-sliki, digitalnim sistemom efektov (in freeze-frame); audio del vključuje vgrajeni MTS in ojačevalnik s petimi vati na kanal. [...] Pred zofo stoji Turchinova kavna mizica s stekleno površino in hrastovimi nogami, Steubenove steklene živalice pa so strateško razmeščene okoli dragega kristalnega pepelnika iz Fortunoffa, čeprav ne kadim« (1994: 34).

Poglavje, ki nam tako nazorno naslika Patrickovo domovanje z vsi snobovski-fancy-stylish opremo, zaključi epopejsko poročilo o njegovi jutranji toaleti, pri kateri uporabi povsem nedoumljivo število najrazličnejših proizvodov, med drugim kremo za britje, vlažilno, brezalkoholni antibakterični toner z vodo ovlaženimi koščki vate, blažilni losion, gel, očesni balzam proti staranju, vlažilni zaščitni losion in losion za lasišče (ibid.: 37). S tem opisom prepričljivo opraviči naziv 'zolajevskega neonaturalizma', kot so nekateri kritiki označili njegov stil (B. Morrison v Young 1992c: 104). Nič čudnega, da sredi takšne zadušljive preokupacije s proizvodi Patrick enkrat (!) doživi živčni izpad, ko se ga v trgovini z video-filmi »polasti manjši napad tesnobe. Preveč pofukanih filmov je na izbiro!« (1994: 134), in se mora – skrivaje za reklamnim kartonom – pomiriti z valiumom. Izjava velja za eno središčnih v romanu, saj je med redkimi Batemanovimi histeričnimi reakcijami na dražljajsko prenasičenost, za katero se zdi, da jo sicer dojema kot nekaj povsem naravnega. Ekspresivno še intenzivnejši, v izhodišču pa ravno nasproten, je Patrickov izpad v eni od restavracij, ko začne z vso strastjo kričati o tem, kakšna mora biti perfektna pica: »/.../ z bobnečim glasom zakričim: 'Nihče noče pofukane pizze z zobatcem! Pizza mora biti kvašena, malce kruhasta in imeti mora sirovo skorjo! Tukaj pa je skorja kurčevo pretanka, ker drekaški kuhar, ki tukaj dela, vse prepeče! Pizza je suha in drobljiva!« (Ellis 1994: 59).

Sploh se zdi, da je hrana v romanu povzdignjena na raven umetnine; ogromno energije je vložene v to, da Patrick uspešno rezervira mizo v

najpopularnejši restavraciji, ki so vse smešno drage in kjer strežejo ekso-tične jedi v podobi ikoničnih artefaktov. Po drugi strani pa mu na primer umetniške slike ne pomenijo nič drugega kot investicijo – so vredno tržno blago, ne pa vir užitka in kontemplacije. Hrana je vseskozi v središču pozornosti; tudi zato, ker se Batemanovo družabno življenje (če sem ne štejemo njegovih seksualnih perverzij) omejuje predvsem na pijančevanje in obedovanje s prijatelji v najelitnejših klubih in restavracijah.

Ellis z Batemanom ustvari lik človeka, ki mu identiteta in osebno bogastvo pomenita eno in isto stvar. Ljudi vrednoti in kategorizira glede na to, koliko zaslužio, kako so oblečeni in kam zahajajo.

»Vanden [ime znanca, op. A.V.] je mešanica med... Limitedom in ... rabljenim Benettonom', reče Price z iztegnjenimi rokami in zaprtimi očmi. 'Ne', se nasmeh-nem in se skušam vključiti v pogovor. 'Rabljenim Fioruccijem'« (Ellis 1994: 27).

Ali pa: *»'... dvomim, da Stash pride na družabne strani revije W, kar sem imel za svoj kriterij izbiranja prijateljev', reče Price« (ibid.).*

Patrick preprosto ne zmore ločiti med materialnim in človeškim. Pri-česka je slaba zato, »ker je poceni« (ibid.: 29). Njegovo reduciranje ljudi na raven potrošnega artikla determinira tudi način, kako misli samega sebe in o samem sebi. V številnih notranjih monologih zato prihaja do očitnih motenj v občutenju in odnosu do stvari, ljudi in čustev:

»Premišljuje o J&B-ju. O kozarcu J&B-ja v desni roki premišljuje. O roki premišljuje. O Charivariju. O Charivarijevi srajci. O testeninah premišljuje.¹³ O Jami Gerz premišljuje. Z veseljem bi pofukal Jami Gerz, premišljuje. Porsche 911. O šarpeiju premišljuje. Rad bi imel šarpeija. Star sem šestin-dvajset let, premišljuje. Naslednje leto bom sedemindvajset. Valium. Rad bi vzel valium« (Ellis 1994: 99).

Posedovanje in konzumiranje je razumljivo tudi edino, kar povsem obvladuje njegovo razpoloženje in odloča o njegovi dobri ali slabi volji. Iz tega izhaja tudi bolešno in agresivno ljubosumje, ki je posledica tekmovalnega primerjanja samega sebe z drugimi, saj ne prenese, da ima kdo kaj, česar nima tudi sam, ne da bi ga pri tem obhajale morilske misli. Na poslovni uspeh Paula Owena na primer reagira tako, da ga preprosto umori. V popolnoma komodificiranem svetu Patricia Batemana je tudi uspeh pač samo vrsta blaga.

Ellisovo vsepovsodno konzumiranje se manifestira na različne načine: kot kupovanje, obedovanje, spolno občevanje, kot medijska potrošnja in seveda – kot uničevanje. Različne potrošniške prakse se okrutno spreple-tejo v Batemanovih seksualnih umorih, ko žrtev na koncu pogosto še skuha in poje, vse to pa ves čas s kamero snema na videokasete, ki jih potem znova gleda. »Bateman je potrošnik z neomejenimi željami in kot tak ni sposoben ločiti med nakupom kamere in pridobitvijo ženske« (Annesley 1998: 14). To nazorno ilustrira tudi eden sicer številnih pri-zorov, v katerem Bateman snema agonijo svojih umirajočih žrtev. Ellis v opisu hladnokrvno oponaša diskurz prodajne brošure:

»Ker skušam te punce razumeti, kot običajno fotografiram njuno smrt. Za Tori in Tiffany uporabljam Minix LX ultra-miniaturno kamero, ki uporablja 9,5

*milimetrsk*e filme in ima 15 milimetrski objektiv z zaslonko 3'5, svetlomer, vgrajen nevtralni filter, stoji pa na trinožnem podstavku. V prenosni laserski gramofon, ki stoji na polici, vtaknem CD skupine Traveling, da zaduši vse krike» (Ellis 1994: 360).

Nasilje in sadistična seksualnost sta tisto tematsko polje, ki ga Ellis najintenzivneje izrablja za ponazoritev moralno razkrojene podobe sveta, kjer je vse naprodaj. Patrickova kaprica je absolutni suveren, njegova potrošniška moč pa ultimativni gospodar. Bogastvo mu omogoča razsipno ekscentrično življenje, spretno pa ga uporabi tudi za to, da vsakič znova uspešno zakrije sledi svoje brutalnosti. Princip svobodnega trga je prignan do skrajnosti, kar Ellis še dodatno poudari z umestitvijo Batemana v svet financ. Ime njegovega borznega podjetja Pierce & Pierce lahko beremo tudi povsem dobesedno, sicer pa Bateman sam sprevrča besede 'mergers & acquisitions' v 'murders & execution'.¹⁴

Očitno je, da o samoiluzivnem avtonomnem hedonizmu pri *Ameriškem psihi* ne moremo (več) govoriti. Preprosto zato, ker Bateman ne izpolnjuje osnovnega pogoja Campbellovega koncepta, namreč želje, poželenja ali strasti. Govoriti o strasti pri popolnoma hladnokrvnem Batemanu je povsem neustrezno, njegova potrošniška obsesija namreč ni strast v običajnem ekspresivnem pomenu besede, ker se skozi Patrickovo sprevrženo optiko kaže zgolj kot samoumevna vizija sveta. Za dejanji se ne skriva nobena poglobljena ideja, saj lahko Ellis le na ta način ubesedi popolno izpraznjenost in s podobo nesmisla lansira želeno kritiko. V tem pa Bateman toliko bolj ustreza postmoderni potrošnji. V svetu pripovedništva praznine želja izgublja razvidno funkcijo primarnega stimulansa potrošnje in sploh ni več niti jasno artikulirana kot želja, pač pa izginja v nemotiviranem gonu, ki že prestopa meje v obsedenost. To pa še ne pomeni, da lahko Batemanove zločine odpravimo kot 'zločine iz strasti'; so zgolj naravna posledica njegovega odnosa do sveta. Batemanovo potrošništvo, čeprav potencirano čez meje sprejemljivega, je s postmodernim primerljivo prav v izgubi želje. Paradokсно na njeno mesto ponovno stopi potreba, a ne potreba po konkretnih predmetih, pač pa kompleksnejša nuja po estetski samostilizaciji in identitetni samorealizaciji. To nam sicer lahko pojasni Batemanove modno-dizajnerske in jedilne obsesije – ne pa tudi njegovih moraliskih eskapad.

Fiktivnost Batemanovega sveta

Izrazita izumetničenost in skonstruiranost Batemanovega vsakdana se najizraziteje pokaže v njegovi medijski potrošnji. Njegovo razmerje do množičnih medijev nas zanima na dveh ravneh: prvič dobesedno, kar zadeva Patricka kot uporabnika občil; drugič pa predvsem na ravni Batemanove percepcije realnosti, za katero se zdi, da je povsem zmediatizirana, tj. medijsko posredovana.

Ameriški psihi je poln referenc na popularne artefakte masovne medijske kulture – vseskozi se omenjajo *Late Night with David Letterman*, pa *Oprah Winfrey Show* in *Pri Huxtablovih*, modne revije *W*, *GQ*, *Face*, *Vanity*

Fair, in časopisi *New York Times* in *USA Today*, da o imenih zvezdnikov – igralcev, pevcev in modnih kreatorjev – niti ne govorimo. Gotovo ni naključje, da Bateman prebira predvsem *New York Post*, vodilni mestni tabloid, ki ga odlikujejo senzacionalistične reportaže črne kronike, torej tudi poročila o izginotjih njegovih lastnih žrtev. Podobno so videokasete, ki si jih redno izposoja, povsem primerljive z njegovim lastnoročno posnetim snuff-gradivom. Vse to lahko beremo kot znak za to, da Bateman ne loči medijske od dejanske realnosti. Po principu 'kar gledaš, to si', sam preprosto reproducira medijsko konzumirane izkušnje, kar vodi v repetitivno morilsko izživljanje. Vendar gre Ellis še dlje. Z vpeljavo *Patty Winters Showa*, (izjemoma neobstoječe) televizijske oddaje, o kateri nam Patrick poroča tako rekoč v vsakem poglavju, destabilizira oprijemljivo romaneskno realnost in zgodbo povsem odpre v imaginarno.¹⁵ Med gosti talk showa se namreč znajdejo ženske z multiplimi osebnostmi (ena od njih deklarira, da se »ta mesec večinoma počuti kot ovčja zarebrnica« (1994: 40), govoreče živali (hobotnica, ki prosi za sir), deček, ki se je zaljubil v škatlo mila, in 'Bigfoot', ki se Patricku celo zdi presenetljivo artikuliran in šarmanten.

Ob vsem tem niti bralci nismo sposobni razločiti, ali oz. kdaj Patrick misli resno in kdaj se norčuje. Batemanov popačen odnos do realnosti je v tekstu očiten kljub podrobnemu, celo naturalističnemu opisovanju, ali pa morda zato še bolj. Delo na Wall Streetu, kjer vsakodnevno upravlja z brzečimi nizi digitalnih števil, ki že same po sebi izrazito abstrahirajo dejanske vrednosti, ki jih označujejo, dodatno slabi njegov občutek za realno. Njegovo nasilje se zdi brez vsake povezave s humanostjo ali sploh s kakršnokoli človeško izkušnjo. Ellis tak vtis krepi z uporabo filmskega žargona in s karikiranjem Batemana po vzorcu junakov televizijskih serij in filmskih zgodb. Bateman je, kot lucidno ugotavlja Annesley, »screened-off from reality« (1998: 18). Svoje finančno stanje razbira z računalniškega zaslona, življenje v New Yorku dojema skozi zamegljena okna limuzine, kulturne informacije pobira zgolj iz posredovanih poročil medijev.

Ellisova interpretacija tehnološko zmediatiziranega sveta se s tem močno nagiba k videnju družbeno-kulturne situacije konec 20. stoletja, kot jo je s svojo teorijo kopije brez originala opisal Jean Baudrillard. Njegove teze o hiperrealnosti, simulakrih in simulaciji na več ravneh ustrezajo Ellisovi potencirani verziji poblagovljenega vsakdana slehernega sodobnega potrošnika. V eseju *Simulakri in znanstvena fantastika* (1981) Baudrillard predstavi tri ravni simulacije: simulakri prvega reda temeljijo na podobi in imitaciji z jasno ločnico med realnim in imaginarnim; pri simulakrih druge kategorije ta sicer še vedno obstaja, vendar je imaginarno samo še multiplikacija realnih možnosti; simulakri tretje ravni pa so t. i. simulakri simulacije, ki so sami po sebi anticipacija realnega in torej pred realnim, kar pa postavlja pod vprašaj kakršnokoli razmerje z realnim, saj je realno samo postalo fikcija. Batemanova zamegljena optika se vpisuje nekam med simulacijo drugega in tretjega reda, kjer se fikcija in realnost stapljata oz. je slednja potencirana, imaginirana in kopirana.

Klasična Campbelllova shema deloma drži le za Batemanovo potrošnjo kulturnih artefaktov. Njegovo napajanje ob porno videokasetah je

spervertiran primer izrabe popularnih kulturnih form (romanov, filmov, glasbe) za izmišljanje sanjarij, le da se Patrick s tem ne zadovolji, pač pa imaginirano vedno znova udejani v realni okrutnosti, s tem pa tudi sanje izgubljajo svoj domišljjski status. Njegove okrutnosti ne moremo pojasniti z nobenim potrošniškim konceptom, v nadaljevanju jo zato posredno osvetljujemo z analizo, ki Ellisov roman razčleni z vidika njegovih narativnih postopkov.

Vprašanje (ne)moralnosti in skonstruiranost pripovedovalca

Annesleyjeva osnovna teza pri obravnavi *Ameriškega psiha* je, da je za brutalne zločine Patricka Batemana v resnici odgovorna nečloveško skomercializirana in naraščajoče materialistična družba. »Batemanova blaznost je naravni produkt okolja, v katerem se divje potrošništvo križa s hiperrealnostjo medijske družbe« (Annesley 1998: 19). Ellis naj bi med vrsticami izražal strah, da bo proces komodifikacije s proliferacijo simulacij spodkopal vse sledi humanosti in sproduciral kulturo praznine in brezbrizja, kot jo uteleša Batemanov New York. S pretirano grozljivim portretom Patricka Batemana naj bi po principu učinka nasprotij lansiral etično kritiko. Njegova podoba je v svojem nepojmljivem zlu še toliko učinkovitejša zato, ker ga okolica vseskozi dojema kot neškodljivega 'fanta iz sosesčine', njegovi elitni znanci pa kvečjemu kot običajnega japija. Pri tem je tudi videti bolj ali manj tako kot vsi ostali, oblači se podobno, kupuje v istih trgovinah in je skratka popoln konformist oz., v značilni Ellisovi dikciji, »totalni GQ«¹⁶ (1994: 110). Njegova normalnost je toliko grozljivejša zato, ker posredno ukinja potrebo po legitimaciji in (psihološki) utemeljitvi njegovih dejanj. Ellis niti približno ne interpretira Batemanovih odvratnosti v luči destruktivnih poskusov nihilističnega samodefinitiranja, kar bi lahko pripisali zločinu v Camusovem *Tujcu (L' étranger, 1942)* ali v Gidovih *Vatikanskih ječah (Les caves de Vatican, 1950)*. Njegovi zločini ostajajo prazni in nerazložljivi. Nezmožnost proizvesti zadovoljivo substancialno ozadje se ujema z avtorjevim molkom o Batemanovi družinski zgodovini in osebni preteklosti, kar bralcem precej oteži razlago njegovega ravnanja, saj je prav navezava na otroštvo pogosto jedro razlage vedénja morilcev – tako v fikciji kot realnosti. V *Ameriškem psihi* skratka pogrešamo kakršnokoli eksistencialno refleksijo zla. Tak pristop Ellisu omogoči ustvariti besedilo, ki sporoča, da Patrick na najodvratnejši možen način zgolj odgovarja na nagovor množičnih medijev in logike prostega trga, da bi vzbudil moralno ogorčenje in sprožil kritično reakcijo.

Čeprav se strinjamo, da *Ameriški psiho* kljub na videz drugačnemu vtisu nosi močno moralno sporočilo, nas Annesleyjevo pojasnilo ne zadovolji povsem, saj pristaja na preprosto razlago nasprotnega učinka, ne pojasni pa nerazumljivih narativnih preskokov, logičnih napak in celega niza repetitivnih retoričnih postopkov, za katere verjamemo, da niso sami sebi namen. Če pozorno beremo Annesleyja, nastavke za drugačno interpre-

tacijo Ellisovega etičnega apela prepoznamo tudi v njegovi sicer zelo premočrtni hipotezi. Annesley skuša povedati približno tole: če se ne moremo in nočemo sprijazniti s tem, da Ellis v romanu povsem neprizadeto opisuje najhujše možne krutosti, smo tako rekoč prisiljeni predpostavljati, da v nekakšnem implicitnem podtekstu sugerira nasprotujočo, avtorsko obsodbo izrečenega. V njegovih zgodnejših delih je kritika značajev in vrednot namreč ves čas jasno razvidna, povsem očitno v romanu *Manj kot nič* (1985), nekoliko manj, a vendarle, pa tudi v *Rules of Attraction* (1987). V *Ameriškem psihu* (odkrite) obsodbe Batemanovih dejanj ni. Ellis ne ponudi nobenega moralnega sklepa, pač pa le neskončno igro označevalcev z večnim odmikanjem pomena. Kritiki so Ellisa res medijsko linčali, vendar pa si niso upali razglasiti, da avtor v resnici opravičuje ali kakorkoli odpušča okrutna dejanja razčlovečenja in umorov. Obenem jim tudi ni uspelo razložiti, kdaj in kako, če sploh, se Ellis sam distancira od opisanih dogodkov, saj roman tega preprosto ne omogoča. To je postavilo kritike v nesmiseln položaj, ko so najprej iskali ustrezen moralni okvir in temu primerno zagovarjali razkorak med navideznim in dejanskim sporočilom, za povrh pa so se ubadali še z avtobiografsko dimenzijo v romanu, da bi tako definirali avtorjeve lastne občutke in namene. Vse to nazadnje prepusti uganko bralcu; tistemu, ki se noče zadovoljiti s povsem površnim branjem, je naloženo breme, da zapolni prazna mesta in besedilo umesti v moralno približno sprejemljive koordinate.

V resnici lahko trenje med navideznim in dejanskim opazujemo na več ravneh in skozi cel roman. Knjiga je res pisana tako, kot da se nam ponuja samo v prelistanje; v jeziku modne brošure, diskurzu reklam in nevrotičnem komentarju z manekenskih pist. Pa vendar nam prav pozorno branje razkrije cel kup razpok in nedoslednosti, ki ena za drugo nazadnje pokažejo na popolno skonstruiranost in dejansko nezmožnost obstoja Patricka Batemana.

Osnovo za to, da Ellisa distanciramo od Batemana, nam ponuja narativna konstrukcija razmerja med avtorjem in glavnim protagonistom. Pripoved je vseskozi prvoosebna, Patrickova, vendar se Ellis že s tem, ko prvo poglavje naslovi 'Aprilske šale' (ang. April Fools), takoj na začetku postavi v vlogo nekakšnega nadzornega glasu iz ozadja in tako ustvarja disonanco med Patrickovimi izjavami in avtorsko avtoriteto. Trenje med piscem in pripovedovalcem se subtilno nadaljuje skozi cel roman in ustvarja vtis avtorjevega tihega distanciranja ali celo nestrinjanja z Batemanovimi mislimi, kar deluje kot tolažba za mnoge ogorčene kritike in bralce. Tudi sami mislimo, da roman takšno tolažbo omogoča in nudi, vendar za to iščemo nekoliko bolj osnovane indice. Prepoznanje diferenciacije med Ellisom in Patrickom pač ni dovolj, še posebej, ker je tudi ta močno zamegljena in nejasna. Mestoma Patrick sicer res nastopi tudi v tretji osebi, vendar je ta vedno v funkciji prvoosebne pripovedi, torej 'videnja samega sebe, kako počne(m) to in to'.

Za nas je razprava o odnosu med avtorjem in junakom pomembna predvsem zato, ker se ravno v tej zvezi vrstijo postopki, ki zdi-se-da načrtno spodkopavajo Batemanovo (seveda vseskozi fikcijsko)¹⁷ realnost, ker ga delajo preveč nekonsistentnega tako v vlogi pripovedovalca kot glavnega

junaka. V zvezi s tem nas zanima stopnjevana fikcionalizacija, ki Batemanu spodnaša tla in ga dela fiktivnega že znotraj same fikcije, to pa se ujema s prejšnjo ugotovitvijo o deformiranem odnosu do realnosti in o neartikulirani meji med realnim in imaginarnim.

Kot enega takšnih primerov načrtnega konstruiranja Batemanove ne-realnosti je moč razumeti povsem neumestne vložke refleksij o popularni glasbi. Po vsaki večji morilski akciji – po umoru črnega klošarja Ala, po Bethany in po množičnem masakru v poglavju 'Chase Manhattan' sledi nenavadno pomirljiva meditativna analiza pop izvajalcev: Alovi odvratni smrti recenzija Genesisov, razmesarjenju Bethany poglavje o Whitney Houston, moriji na Manhattnu pa esej o Huey Lewis and the News. Sprememba v stilu in tonu je tako očitna, da se zdi nemogoče, da bi to 'napisal' isti Patrick, ki je še stran nazaj med oči hladnokrvno ustrelil temno-poltega hišnika (kar je, mimogrede, eden njegovih redkih 'direktnih' zgolj-umorov). Jezik je sofisticiran in emocionalen, daleč od siceršnje hladnokrvne brezbržnosti, tok misli organiziran, skratka – zgleden primer mnenjskega novinarstva. Kljub temu so vsa glasbena poglavja napisana strogo v prvi osebi, tako da običajen bralec predvideva, da avtor še naprej podaja Patrickove misli. Vendarle ti rezi močno spodnašajo njegovo narativno koherentnost in pri tem sploh niso edini. Kredibilnost dodatno krha nenavadno zaporedje dogodkov. Potem ko v 'Chase, Manhattan' Bateman najprej ubije uličnega saksofonista, iranskega taksista in nekaj policajev, nazadnje pa še nočnega čuvaja, in ga lovi cela truma ljudi, helikopter, policijski avto, rešilec in oboroženi možje, ga za glasbeno recenzijo v naslednjem poglavju najdemo brezbržno v postelji s Courtney. Artificielno pretirana je tudi sama morilska monstroznost Patricka Batemana, in sicer na povsem 'teoretični' ravni, že zato, ker združuje nezdružljivo, ko v isti osebi preplete množični in serijski tip morilca, za katera ni znano, da bi kdaj resnično soobstajala (cf. Salecl 1993).

Če se je gornji prikaz nanašal na zgodbeno dimenzijo nestabilnosti in neprepričljivosti Patricka kot pripovedovalca in junaka, nadaljnji primeri opozarjajo na popolno belo liso v orisu njegovega značaja. Ellis pri oznaki značajskih lastnosti povsem odpove – človeški element je popolnoma razvrednoten, kar krepi vtis, da v romanu ves čas upravlja z igralnimi figuricami. V resnici imajo vsi protagonisti težave z razločevanjem svojih prijateljev in drug drugega. Že na tretji strani romana »tip, ki je močno podoben Luisu Carruthersu, pomaha Timothyju, ko pa Timothy ne pomaha nazaj, tip – nazaj polizani lasje, naramnice, očala z roževinastim okvirom – spozna, da ne gre za pravega človeka in se znova zagleda v svoj izvod USA Today« (1994: 11). In čez nekaj strani ponovno: »Postava z nazaj polizanimi lasmi in roževinasto uokvirjenimi očali se prikaže iz daljave [...] in Timothy glasno vpraša: 'Je to Victor Powell? Pa menda ne.' Moški prečka florescentni soj ulične svetilke [...] in ošine Prica skoraj kot da bi se poznala, a prav tako hitro doume, da ga ne pozna, in Price prav tako hitro doume, da ni Victor Powell, in moški gre dalje« (ibid.: 14).

Poleg Timothyja še pogosteje zamenjujejo samega Patricka; prijatelj Harold Crane ga imenuje Davies in Donaldson, Paul Owen ga zamenja za

Marcusa Hallberstama (1994: 173), nočni čuvaj ga nagovori z gospod Smith (1994: 414) – zamenjava identitet se skratka vrsti skozi cel roman. Ob tem se razumljivo pojavi vprašanje, kdo sploh je Patrick? Krepijo pa ga še številni drugi pomisleki, ki izhajajo zlasti iz njegove vloge pripovedovalca. Zanimivo je, da v *Ameriškem psihu* prepoznavamo cel kup likov iz drugih, predvsem *blank fiction(s)* romanov. Tako je Patrick Bateman na primer nastopil kot starejši brat Seana Batemana v *Rules of Attraction*; Pierce & Pierce, kjer Patrick dela kot borzni posrednik, je obenem tudi investicijska firma Shermana McCoyja iz *Bonfire of the Vanities* (1987) Toma Wolfa; Stash bi bil lahko Stash iz *Slaves of New York* (1986) Tame Yanowitz; Alison Poole – Patrick pripoveduje o njenem srhljivem srečanju – je junakinja McInerneyjeve *Story of My Life* (1989), in nenazadnje se sam Bateman kasneje pojavi tudi v Ellisovem naslednjem romanu *Glamorama* (1999). Zdi se, kot da bi želel Ellis s tem namerno poudariti dvojno fikcijskost Patrickove eksistence.

Po vsem tem torej ni več tako samoumevno, da imamo Patricka brez zadržkov za 'resničnega' moralca. K takšnim zaključkom nas mestoma neposredno spodbudi celo on sam. V pogovoru s svojo predano tajnico Jean, ki mu razkrije ljubezen, pravi:

»... obstaja nekakšna zamisel o Patricku Batemanu, nekakšna abstrakcija, vendar moj resnični jaz ne obstaja, zgolj entiteta je, nekaj neresničnega, in čeprav lahko prikrivam svoj hladni pogled in mi lahko stisnete dlan in čutite meso, ki oklepa vašo, in nemara lahko zaznate celo to, da sta najina življenjska sloga primerljiva: mene preprosto ni tam... Moj jaz je ponaredek, odklon... Moja osebnost je nepopolna in neoblikovana [...]« (1994: 446–447).

Zdi se, da Patrick, ki ga poznamo iz romana, preprosto sploh ne obstaja in je oseba, ki v pogovoru z Jean doživlja nekakšno razodetje, nek drug Patrick; tisti, ki ga Carnes vidi kot 'goody-goodyja', in tisti, ki piše tehtne in emocionalne premisleke o popularni glasbi in sploh ni nikoli nikogar ubil. Bateman, kot ga poznajo prijatelji in Carnes, očitno ni tisti človek, ki govori zgodbo romana. Ali je morda kdo od ostalih likov iz knjige? Ali bi bil lahko Patrick Owen, čigar stanovanje si je prilastil, potem ko ga je prej seveda ubil? Ali je morda celo Marcus Halberstam? Ne vemo. Sam Patrick v dialogu z Jean izjavi: »[...] mene preprosto ni tam« (ibid.). Oseba, ki pripoveduje o strahotnih umorih, je karakterno povsem nesubstancialna in ne eksistira v nobenem tradicionalnem fikcijskem smislu. Prav lahko bi ga imeli tudi za duha – za duha časa (Young 1992c: 118) v najbolj črni možni verziji. Patrick deluje zgolj kot sredstvo, retorična figura, pripomoček.

Med opaznejšimi Ellisovimi retoričnimi eksperimentiranj, ki pritrjujejo tezi o 'neobstoju' Patricka Batemana, je posebej zanimiv literarni maneuver, s katerim dobesedno ukine Tima Pricea. »'Odhajam,' zakriči« in sredi nočnega kluba ponikne nekam v globino samega romana (1994: 75–76). Čez slabih 400 strani ga Ellis znova priklječe, ko zapiše: »In zgolj zaradi navade se spet pojavi Tim Price oziroma skoraj prepričan sem, da je tako«¹⁸ (1994: 454). Citat jasno pokaže na nalašč razkrit postopek avtorjevega svobodnega izmišljanja. Podobno učinkujejo tudi stavki, kot

denimo: »'Prav nič višje ne grem,' morda reče voznik« (označila A.V.; ibid.: 10). Vse to razgrinja in obenem krepi skonstruiranost naracije in karakterno in pripovedovalsko nestabilnost osrednjega akterja kot namerno in zavestno pisateljsko strategijo. Vprašanje je sicer, če bi lahko sem prišteli tudi čisto prave (podatkovne) spodrsrljaje, kakršen je na primer ta, ko Patrick (Ellis?) pesem *Be My Baybe* pripiše skupini Crystals namesto The Ronettes, ampak v vsakem primeru je dokazov dovolj, da v diktaciji prometnega opozorila sklenemo: »Nezanesljivi pripovedovalec na delu!« (Udovitch v Young 1992c: 107).

Res pa je, da lahko – zdaj, ko vemo, da je Ellis oz. njegov Patrick tudi hoté nedosleden – vsakič znova podvomimo o nenamernosti njegovih spodrsrljajev. Ko na primer 'čevlji znamke Susan Warren Bennis Edwards' postanejo v besedilu naenkrat 'čevlji Warren Susan Allen Edmonds', kasneje pa še celo 'čevlji Edward Susan Bennis Allen', se zato vprašamo, ali želijo takšne mini spremembe mini detajlov sprožiti kakšen učinek in kaj sporočiti. Navsezadnje je Ellis sam izjavil: »Kar me je [v romanu, op. A.V.] zanimalo, so jezik, struktura, detajli« (v Young 1992c: 87).¹⁹

Če torej Ellisovo sklicevanje na podrobnosti vzamemo resno, se tudi njegovo konstantno minuciozno opisovanje oblek in najrazličnejših modnih dodatkov izkaže za bolj kompleksno in pomenljivo sredstvo, kot se morda sprva zdi. Kritike (in bralce) je jezilo predvsem zato, ker se jim je – povsem upravičeno – zdelo neznosno dolgočasno. Ellis se je očitno zavedal, da je bombardiranje z imeni blagovnih znamk in oglasnimi slogani lahko dovolj nadležno in s tem učinkovito le takrat, kadar je močno koncentrirano in repetitivno. Mimo tega pa takšno nizanje (ko)mod(itet)nih atributov učinkovito realizira očitno avtorjevo intenco, da s pikolovskim opisom njegovega imetja Patricka povsem negira kot karakter. Ellisovo detajlirano 'oblačenje' Batemana namreč prej zabrisuje in utaplja v pozabljenju kot pa karakterizira in konkretizira, obenem pa onemogoči, da bi sploh razločili en lik od drugega. Kot Ellis sam prav dobro ve, najnovejše blagovne znamke in dizajnerske obleke zastarajo, še preden utegne napisati novo stran – s tem pa Batemana na vsakem koraku (u)manjka malce več, tudi zato, ker Ellis nikoli namenoma ne usklajuje zunanje podobe lika z njegovim značajem, ampak celo izrecno zavrača takšno simbolno konstruiranje karakterjev.

Bateman je od vsega začetka samo cifra, popolnoma absorbiran v blagovne znamke in kupljive artikle – je to, kar ima, jé, gleda in nosi. Edini kriterij, ki zanj velja, je, da so njegove stvari najboljše, najlepše, najdražje, najnovejše in sploh najbolj 'trendy'. Okus tu ne igra nobene vloge; bistvena je novost, in to v vseh treh Campbellovih smislih.²⁰ On je »everyyuppie« (Young 1992c: 103), brezbrizen do umetnosti, originalnosti, celo do lepote in ugodja. Opisu njegove eksistence morda še najbolj ustrezata gesli 'nakupujem, torej sem', in 'nakupuj, dokler ne obnemoješ!', ki pa tako ali tako veljata za slogana politično brezbrizne in potrošniško obnorele reaganovske Amerike 80-ih let. Ellis pravzaprav ne počne nič drugega, kot da s preprostimi retoričnimi sredstvi do absurda pretirava izkušnjo potrošnje in jo poskuša s tem močnejše ozavestiti. Prav to posledično slabi stabilnost Batemana predvsem v vlogi pripovedovalca in

sploh vsakršno realistično branje romana. Ellisu uspe pripeljati do skrajnosti deindividualizacijo v potrošniški družbi in demonstrirati, da Patrick v vlogi ultimativnega potrošnika, kot nekdo, ki je v celoti 'sestavljen' iz neavtentičnih, posredovanih, poblagovljenih želja, v pomanjkanju lastne individualnosti ne more zares obstajati, vsaj ne v tradicionalnem smislu Dickensovih literarnih junakov. Obsojen je na fragmentacijo in dezintegracijo. *Ameriški psiho* opisuje svet, kjer so pogubljeni tudi najbolj ekstremni poskusi oblikovanja individualnosti, ker je osebnost sama postala blago.

Bateman kot Des Esseintes 20. stoletja

Kljub temu, da Ellis nikoli in v ničemer odkrito ne obsodi Patrickovega ravnanja, lahko v redkih drobcih njegovih izjav vendarle zapazimo sledi samokritike, celo nekakšnega bizarnega svetobolja. V poglavju z naslovom 'Konec osemdesetih' se spusti v globok premislek o tragični naravi sodobne realnosti: »Individualnost ni več vprašanje... Strah, obtoževanje, nedolžnost, naklonjenost, krivda, izguba, neuspeh, gorje so bile stvari, čustva, ki jih nihče več ne čuti. Premišljevanje je nekoristno, svet je nesmišeln. Zlo je edina stalnost. Bog ni živ. Ljubezni ni mogoče zaupati. Površina, površina je bila vse, v čemer je vsak našel smisel...« (1994: 444).

To Batemanovo filozofiranje se zdi iskreno, čeprav ob številnih zločinih, za katere priznava, da jih je storil, zveni absurdno. Ko se mu ponudi pozitivna alternativa v obliki ljubezni predane tajnice Jean, njegova jokava izjava: »Želim si samo, da bi imel smiselno pomenljivo razmerje z nekom posebnim« (1994: *ibid.*), sicer izzveni klišejsko, a vsaj od daleč vzbuja vtis osebnostne zrelosti. Kljub temu, da – kot v tem primeru – mestoma le razbiramo vero v moralo izza spektakularnega hiperrealnega potrošniškega cirkusa, pa je *Ameriški psiho* pisan tako globoko iz potrošniške kulture, da niti tradicionalna kritika in zaskrbljenost niti ironija starejših romanopiscev niso več zares mogoče. Naj se Annesley še tako trudi dokazati, da je Batemanovo nasilje zgolj metafora komodifikacije, frenetične potrošnje, kapitalističnega razosebljenja in zmediatizirane fikcionalizacije izkušenj, nazadnje vendarle ugotavlja, da je roman tako zelo potopljen v poblagovljeni svet poznega 20. stoletja, da se zdi problematičen že sam poskus kritiziranja tega sveta, ker se niti kritika ne more izogniti posredni afirmaciji te iste družbe. Batemanovi nabuhli monologi o posebnih losjonih za obraz ali kvaliteti Eviana so verjetno res vsi namenjeni negativističnemu poudarjanju trivialnih obsesij sodobne družbe, vendar s tem dejansko producirajo naracijo, ki odseva te iste tendence in manije.

V tem smislu je Batemanova usoda blizu Des Esseintesovi. Romana iz povsem drugačnih kontekstov, Huysmanssov *Proti toku* (À rebours, 1884) in Ellisov *Ameriški psiho*, zbliža obsesija glavnega junaka, pa čeprav je Des Esseintesova strast po unikatnem, kvalitetnem in estetskem nekaj povsem drugega od Batemanovega plehkega pehanja za najnovejšim in najmodernejšim. Do skrajnosti rafiniran Des Esseintesov okus simbolizira

zavračanje in odpor do komercialnega sveta, vendar pa so njegove želje obenem paradoksnost manifestacije potrošniškega hrepenenja po čutnih užitkih. Ob branju *Proti toku* je zato težko uiti spoznanju, da je protagonist privilegiran posameznik, čigar umik iz realnega sveta in pohod za estetiziranimi izkušnjami je tesno povezan z globokim poželenjem po perfektnih in luksuznih proizvodih. Kot pravi Rosalind Williams – kljub Des Esseintesovim obupanim poskusom, da bi odmisli ali vsaj ne upošteval tržnih vrednosti blaga iz Fontereyja, te delujejo kot nevidna magnetna polja, ki postopoma usmerjajo njegovo vedenje in odločitve (cf. Williams 1982). Bolj kot se skuša osvoboditi spon komoditetnega sveta, bolj je vanj ujet.

Nazadnje tako vendarle priznavamo Annesleyjevo razlago, ki Bate-manovo vedenje razume kot rezultat agresivne poglobljenosti in hektične potrošnje, vendar smo se pri tem oprli na druge poteze romana in razvili drugačne argumente. Vodile so nas predvsem podrobnosti – osredotočenost na detajle je tudi edino, kar bralca *Ameriškega psiha* rešuje pred dolgčasom.

Čeprav pozornost z obravnave celotnega fenomena *blank fiction(s)* že v naslovu preusmerimo na Ellisov ključni roman, se v zaključku vrnimo k pogledu na celotno 'smer'. Jasna opredelitev *blank* pisanja ostaja zamegljena in zmuzljiva. V članku smo sicer nakazali nekaj splošnih tematskih konvencij, vendar so vse močno fluidne. V tem smislu je termin *blank* najprimernejši možen, ker ponuja ustrezno ne-definicijo, saj sama praznina in nedoločljivost oznake razgaljata problematično naravo te literature in nejasno povezanost njenih piscev. A naj bodo njihova dela še tako neopredeljiva, postajajo bolj in bolj priljubljena – ob Ellisu in McInerneyju, ki sta že našla svoj prostor v ameriški literaturi, juriša mlajša generacija z Lindo Yablonski (*The Story of Junk*, 1997) in Irwinom Welshem (*Train-spotting*, 1993), kar sporoča tudi, da *blank fiction* nikakor ni več samo ameriška literarna kreacija. Kljub vsemu bi si ob vsem tem želeli še kakšen (bolj) optimističen roman o divji potrošnji našega časa.

OPOMBE

¹ Med drugimi poimenovanji za pripovedništvo praznine zasledimo še izraze 'uporniško pripovedništvo' (fiction of insurgency), 'novo pripovedništvo' (new narrative), težko prevedljiva 'down-town fiction' (urbano pripovedništvo) in 'brat-pack' (tolpa otročajev?), 'pank fikcija' (pripovedništvo punka) in uveljavljeni oznaki sorodno 'pripovedništvo izpraznjene generacije' (blank generation fiction). Zaradi različnih poetik piscev, ki jih združuje termin *blank fiction(s)*, se ta v literaturi največkrat uporablja v množini.

² Misel bi zahtevala tehtnejšo, pravzaprav že kar epistemološko utemeljitev, namreč – kako lahko za značilnosti nekega literarnega pojava, ki ga, razumljivo, vsakič soustvarijo specifične zgodovinsko-politične in socio-kulturne okoliščine, navajamo prav te iste razmere, ne da bi se zapletli v tавтоloško okolišnje? Zato pojasnimo, da pripovedništvo praznine prestopa meje literature v širši socialno-

kulturno-politični kontekst na drugačen način kot literarna gibanja doslej – bistvena razlika je predvsem v odnosu do popularne kulture, ki v teh romanih ni objektivizirana in reflektirana, saj preprosto ni več razvidna, zato ni več nekaj, na kar bi bilo možno pokazati ali jo izdvojiti. *Blank fiction(s)* preprosto je (so) popularna kultura – avtorji živijo povsem potopljeni vanjo in lahko pišejo samo iz nje same. Kot pravi eden od njih, Mark Leyner: »Popularna kultura je tako zelo del mene samega kot barva mojih oči. Dobesedno sem sestavljen iz tega. To sem jaz in po mojem tako mislijo vsi iz moje generacije« (v Young in Caveney 1992a: 16).

³ B. E. Ellis je rojen leta 1964; J. McInerney pa 1955.

⁴ Z izrazom 'fikcijski' merimo na kontekst znotraj romana oz. na časoprostorje in dogajalni okvir zgodbe.

⁵ V slovenščini navajamo samo naslove že prevedenih del, sicer jih puščamo v izvorniku.

⁶ Ker se zavedamo kompleksnosti, teže in polemičnosti pojmov 'realno' in 'resnično', se skušamo izogniti takšnim opredelitvam in raje sinonimno uporabljamo izraz 'dejanski' in 'obstoječi'. Kadar zgoraj naštete termine vendarle zapišemo, se nanašajo na najbolj splošno in zdravorazumsko pojmovanje realnega, največkrat prav v pomenu dejanskega in obstoječega.

⁷ Nedavni, razvpiti primer romana Faye Weldon *The Bulgari Connection* (2001), ki ga je to isto podjetje sponzoriralo kot svoje poslovno darilo, je lep primer 'reklamizacije leposlovja'.

⁸ V zadnjem času, ko se prevodi tuje strokovne literature o popularni kulturi in masovni potrošnji množično pojavljajo tudi pri nas, se izraz *consumption* (brez pomenske diferenciacije) sloveni kot 'porabništvo' (potrošnik pa kot porabnik). V prispevku kljub temu ohranjamo prej uveljavljeni prevodni ekvivalent potrošnja oz. potrošništvo (potrošnik), mestoma pa oba termina rabimo tudi sinonimno.

⁹ Campbell je zaslovel s svojo po webovski naslovljeno *Romantično etiko in duhom sodobnega porabništva* (*Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, 1987), v kateri med drugim pojasnjuje tudi za nas zanimivo formulo potrošnje (str. 119–144).

¹⁰ Dejansko se proces manifestira na različne načine in je lahko različno intenziven; opisan Campbellov model, ki je sicer močno uveljavljen in širše priznan, predstavlja zgolj elementarno strukturo delovanja. Kljub temu, da na začetek postavlja željo, ta ne funkcionira kot sprožilec procesa, ker ne vznikne sama od sebe, pač pa se pojavi sočasno z izdelki oz. za njimi, in šele ti so ti tisti, ki jo aktivirajo.

¹¹ Opisane postavke se nanašajo na razvite zahodne družbe, kjer je blagovna ponudba dovolj bogata in samoumevna, da se potrošnja sploh lahko transformira v prostor samostilizacije.

¹² Tipično veblenovski (Thorsten Veblen, 1857–1929) pojem *conspicuous consumption* (v delu *Theory of the Leisure Class*, 1899) označuje tip potrošnje oz. potrošnika, ki želi z izbiro artiklov pokazati na svoje materialno bogastvo in s tem na prvi pogled jasno markirati svojo družbeno-razredno pozicijo.

¹³ V izvorniku se stavek glasi »Fusili I am thinking« (1991: 80–81), kar s specifikacijo vrste testenin in z izrazom povsem partikularne želje učinkovito poudari Batemanovo obsesivno detajliranje komoditet in dodatno podčrtuje že tako pretirano nasičenost teksta s faktografskimi karakteristikami artiklov. V slovenskem prevodu je ta dimenzija izgubljena.

¹⁴ Besednih iger najdemo v Ellisovih delih kar nekaj: ime Batemanovega prijatelja Price-a lahko beremo kot aluzijo na prestiž; v romanu *Manj kot nič* ime glavnega junaka Clayja (slo. glina) morda simbolno ponazarja adolescentsko prilagodljivost, z Batemanom pa Ellis mogoče namiguje na Normana Batesa, glavnega junaka Hitchcockovega filma *Psiho*, ki obenem ponudi tudi referenco za naslov.

¹⁵ Izraze realno in imaginarno tu ponovno uporabljamo 'z rezervo', v pomenu dejansko in namišljeno, tudi kadar razpravljamo o zgodbi romana. Pri tem skušamo z opisi in različnimi atributi (medijsko, fiksijsko, romaneskno, navidezno ipd.) čim bolj nazorno razmejiti različne svetove v Ellisovem besedilu.

¹⁶ *GQ* je znana ameriška trendovska revija za moške.

¹⁷ Ellis sam opozori: »Vse osebe, dogodki in dialogi [...] so izmišljeni« (1994: neoštevilčena stran).

¹⁸ Spet se nam zdi primerneje navesti angleški izvirnik, ki se glasi: »And, for the sake of form, Tim Price resurfaces, or at least I'm pretty sure he does« (1991: 383), in bi ga lahko drugače, bolj dobesedno, prevedli tudi takó: »Zaradi forme [lahko tudi 'zaradi spodobnosti'] se ponovno pojavi Tim Price, vsaj mislim, da se.«

¹⁹ Morda je eden od zelenih učinkov, ki jih sproži takšno variiranje dizajnerske etikete, preprosto vprašanje: kdo bi sploh dal svoji blagovni znamki tako nemo-goče ime? In občutek, da se v poplavi čudno zvenečih imen skupaj z Batemanom meša tudi nam.

²⁰ V članku *The desire for the new* (1992) Campbell navaja tri vrste novega, kot jih lansira ideologija mode – (1) novo kot sveže oz. na novo narejeno; (2) novo v pomenu izboljšanega, ki se nanaša predvsem na tehnično dovršene in učinkovitejše izdelke; in (3) novo kot neznano, še ne-doživeto, ki se navezuje na individualno izkušnjo in posameznega uporabnika, ne pa toliko na sam artikel.

LITERATURA

- ANNESLEY, James, 1998: *Blank Fiction. Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel*, St. Martin's Press, New York.
- BAUDRILLARD, Jean, 1999: *Simulaker in simulacija. Popoln zločin* (prev. A. Kosjek in S. Pelko), Študentska založba, Ljubljana, zbirka Koda.
- CAMPBELL, Colin, 1992: »The desire for the new: its nature and social location as presented in theories of fashion and modern consumerism«, v: *Consuming Technologies. Media and Information in domestic spaces*, (ur. Roger Silverstone; Eric Hirsch), Routledge, London.
- , 2001: *Romantična etika in duh sodobnega porabništva* (prev. G. Moder), SH, Ljubljana, 43–64.
- CAVENEY, Graham, 1992: »Notes Degree Zero. Ellis Goes West«, v: *Shopping in Space. Essays on America's Blank Generation Fiction*, (ur. Elisabeth Young; Graham Caveney), Grove Press, New York, 123–130.
- DEBELJAK, Aleš, 1994: »Vprašanje zla in odsotnost prepovedi«, v: Bret Easton Ellis: *Ameriški psiho*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 475–492.
- ELLIS, Bret Easton, 1991: *American Psycho*, Picador, London.
- , 1994: *Ameriški psiho* (prev. J. Potokar), Cankarjeva založba, Ljubljana, zbirka XX. stoletje.
- MORAN, Joe, 2000: *Star Authors. Literary Celebrity in America*, Pluto Press, London/ Sterling.
- SALECL, Renata, 1993: *Zakaj ubogamo oblast? Nadzorovanje, ideologija in ideološke fantazme*, Državna založba Slovenije, Ljubljana.
- ULE Nastran, Mirjana, 1998: »Od dominacije potreb k stilizaciji življenja«, v: *Časopis za kritiko znanosti*, letnik XXVI, št. 189, 103–116.
- WILLIAMS, Rosalind, 1982: *Dream Worlds. Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/Oxford.

- WOLFE, Tom, 1988: »Stalking the Billion-Footed Beast«, v: Tom Wolfe: *The Bonfire of the Vanities*, Picador, London, vii–xxx.
- YOUNG, Elisabeth, 1992a: »Children of the Revolution. Fiction takes to the streets«, v: *Shopping in Space. Essays on America's Blank Generation Fiction* (ur. Elisabeth Young; Graham Caveney), Grove Press, New York, 1–21.
- , 1992b: »Vacant Possession. Bret Easton Ellis, *Less than Zero*«, v: *Shopping in Space. Essays on America's Blank Generation Fiction* (ur. Elisabeth Young; Graham Caveney), Grove Press, New York, 21–42.
- , 1992c: »The Beast in the Jungle, the Figure in the Carpet. Bret Easton Ellis, *American Psycho*«, v: *Shopping in Space. Essays on America's Blank Generation Fiction* (ur. Elisabeth Young; Graham Caveney), Grove Press, New York, 85–123.

■ BLANK FICTION. THE OBSESSIVE CONSUMERISM OF AMERICAN PSYCHO

The paper deals with a group of contemporary American novels, which appears in the 1980s and is today known mostly as *blank* fiction. First, it briefly presents the main characteristics of the phenomena and its temporal and spatial context; then it explores one of its most representative novels, *American Psycho* by Brett Easton Ellis (1991). Within this framework the article focuses on the dimension of consumption and its manifestations which are apparent in the commercialization of the novel and the fame of the author, as well as in narrative, which puts the main hero Patrick Bateman in the role of the absolute consumer in content and in form.

Regarding the former, the article refers to the moral panic accompanying the publication of *American Psycho*, and as for the latter, it presents different forms of Bateman's media consumption and shows his uncanny defective reflex of commodifying everything and everybody. As a basis for the theory of consumption the cyclic model of lust – purchase (consumption) – disappointment – (renewed) lust, established by Colin Campbell, is used and adopted with specific characteristics of postmodern consumption.

Referring to the examples of Ellis's specific narrative devices which reduce the main character to a mere rhetorical instrument a thesis is developed that points to the total *constructedness* and, consequently, utter impossibility of even only the fictional existence of the central figure. As such, Patrick Bateman functions as a messenger of an inhumanly commercialized and increasingly materialistic society, and that indirectly explains and justifies the inconceivable evil of *American Psycho*.

WILDERJEVO GLEDALIŠČE V GLEDALIŠČU

Drama v dialogu s pripovedjo

Barbara Orel

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Ljubljana

Članek obravnava opus gledališča v gledališču Thorntona Wilderja (Spalnik Hiawata, Naše mesto in Zaenkrat smo se izmazali), v katerem avtor postavi dramo v dialog s pripovedjo. Izpostavi jo zvrstni kritiki, da bi izstopil iz tradicionalnega recepcijskega modela v gledališču, in obenem pokaže, da struktura gledališča v gledališču (oziroma igre v igri) predstavlja most med absolutno in epsko dramo, med njuno zaprto in odprto formo.

Wilders Theatre within Theatre. The drama in a dialogue with the narrative. The article discusses Thornton Wilder's theatre within theatre (in Pullman Car Hiawatha, Our Town and The Skin of Our Teeth), in which the drama is put into a dialogue with the narrative. The author subjects it to formal criticism in an attempt to step out of the traditional theatrical model of reception, while showing that the structure of theatre within theatre (or rather of a play within a play) represents a bridge between the absolute and epic dramas, between their closed and open forms.

Drama v krizi

Struktura gledališča v gledališču oziroma igre v igri¹ se je v obdobju moderne drame pokazala kot pripraven postopek, s katerim je mogoče izstopiti iz tradicionalnega risa klasične, na aristotelskih pravilih utemeljene zaprte dramske forme, in jo razpreti v njej nasprotno odprto formo. Aristotelsko dramaturgijo, zasidrano v težnjah po osrediščenosti (redukciji elementov na neizogibno potrebne), finalnosti (usmerjenosti h koncu) in dramski avtonomiji (težnji po neposrednem prikazovanju), je kot normo vzpostavil Gustav Freytag v *Tehniki drame* (1863). V drugi polovici 19. stoletja je v Scribovih, Sardoujevih, Feydeaujevih in Labichevih dramah rezultirala v pièce bien faite ali dobro narejeno igro. Ta je svojemu zvenečemu imenu navkljub postala pejorativna oznaka za tehnicistično izdelano dramsko zgradbo, v katero so sicer skrajno logično razporejeni in virtuosno razpletene dogodki vliti kot v kalup. V tem pogledu se je

aristotelska osnova zaprte drame konec 19. stoletja izkazala za izčrpan model. Globlji vzrok za odklon od nje pa je bil razkorak med novimi interesnimi polji, ki jih ni bilo več mogoče na ustrezen način izraziti v okviru zaprte drame. »Kakor hitro se človek zave, da sodobni svet ni več združljiv z dramo, takrat tudi drama ne more biti več združljiva s svetom« (cit. po: Carlson 1994: 111). S temi besedami je Bertolt Brecht svoji tajnici Elizabeth Hauptmann povedal, da tematike njegovih del ni mogoče obravnavati na tradicionalen način. Novim tematskim žariščem (zasuku v intimnost, posebno v žensko tematiko, in v socialne stiske proletariata, ki ga je namesto meščanstva in aristokracije v vloge protagonistov vpeljal naturalizem, iskanju novega človeka v ekspresionistični drami, bivanjski stiski eksistencializma, prenovi sveta s futuristično fascinacijo nad histrojtjo in tehnološkimi dosežki, dadaističnim zavračanjem tradicije in nadrealističnim zrenjem v iracionalno) ni več ustrezala oblika enovite, nedeljive celote absolutne drame.

Absolutna drama je tista, v kateri fiktivni pripovedovalec ni konkretiziran, zato zbuja videz absolutnosti oziroma samozadostnosti v odnosu do svojega avtorja in občinstva. To oznako je iz Szondijevega termina absolutnost drame izpeljal Gert Mattenklott. Peter Szondi je termin absolutnost drame uvedel leta 1956 v knjigi *Teorija moderne drame 1880–1950*.² Dramo je definiral kot samozadostno entiteto, saj »ne pozna ničesar razen sebe. [...] Kakor dramska replika ni avtorjeva izjava, tako tudi ni nagovor gledalcem« (Szondi 2000: 30). Z izrazom absolutnost je Szondi določneje poimenoval temeljno razločevalno značilnost dramske zvrsti: odsotnost fiktivnega pripovedovalca, ki bi dramo pripovedoval, tako kot to počne v pripovednih tekstih. Drama podaja govor direktno, in sicer tako, da »pesnik govori skozi usta drugega,« za razliko od pripovedi, kjer »se pesnik nikjer ne skuša skriti« (Platon 1995: 79). Tako je že Platon v *Državi* opredelil temeljno nasprotje med posnemanjem (mimesis) in pripovedjo (diégesis), nasprotje, ki se v zgodovini literature kaže kot razlika med pripovednimi in lirskimi deli na eni strani in dramskimi na drugi. Absolutnost drame so teoretsko utemeljili nemški semiotiki in jo – ravno tako kot tradicionalna teorija – prikazali kot poglobljeno razliko v komunikacijskem razmerju med avtorjem in prejemnikom (bralcem, gledalcem): v nasprotju s komunikacijskim modelom pripovednih tekstov model dramskih tekstov ne vsebuje posredniškega sistema, vzpostavljenega s fiktivnimi pripovedovalci. Peter Szondi je izraz absolutnost drame pojasnil v uvodnem poglavju knjige *Teorija moderne drame*, v nadaljevanju pa ga ni uporabljal (zajel ga je v oznaki *drama*).³ S semiotično metodo utemeljen termin je prešel v širšo rabo na nemškem govornem področju, v slovensko dramsko teorijo pa ga je vpeljal Lado Kralj.

Med poskuse preseganja absolutne drame je Szondi uvrstil ekspresionistično dramatiko jaza, Piscatorjevo politično revijo, Brechtovo epsko gledališče, načelo montaže pri Brucknerju, Pirandellovo dramo kot t. i. »igro o nemožnosti drame« (*Šest oseb išče avtorja*), O'Neillov notranji monolog, Millerjevo retrospektivno tehniko spominjanja ter postopek zgoščevanja dramskega časa in vlogo režiserja kot fizično navzočega epskega jaza v Wilderjevi dramatici.⁴ Njihova skupna lastnost je težnja

po epiziranju drame. Oznako epsko je Szondi ponudil kot drami nasproten pojem, ki »označuje skupno strukturno potezo epa, zgodbe, romana in drugih zvrsti, in sicer obstoj tega, kar so poimenovali 'subjekt epske oblike' ali 'epski jaz'« (2000: 28). Szondi je imel v mislih strukturne elemente pripovednih tekstov, ki dramatiko peljejo *stran od drame*, kot se je izrazil. Epske oziroma pripovedne prvine v dramo vnašajo pripovedni način, ki je diametralno nasproten načinu neposrednega prikazovanja, to pa je razločevalna značilnost dramskih tekstov. Na dialektičnem nasprotju med njima je Brecht utemeljil epsko dramo. S sistematičnim naborom pripovednih prvin iz gledališke zgodovine epska drama predstavlja najbolj celovit in kompleksen preboj absolutnosti drame. Szondi je na moderno dramo sicer gledal kot na zbirko epskih elementov, vendar Brechtovega epskega gledališča v tem pogledu ni postavil na privilegirano mesto.

Absolutni drami stoji nasproti epska drama. Razlagati ju je mogoče kot nasprotje med dvema idealno tipičnima konceptoma (in ne dejanskima konkretizacijama), zasnovanima na nasprotujočih si strukturnih načelih. Absolutna drama teži k neposrednemu prikazovanju, finalnosti in redukciji elementov na neizogibno potrebne, epska drama pa te tendence ukinja. Absolutno in epsko dramo si lahko predstavljamo kot dve skrajni točki, ki označujeta prizorišče možnosti oblikovanja dramskega gradiva. S temi besedami je Volker Klotz skušal pred nesporazumi obraniti termina zaprte in odprte dramske forme (v knjigi *Zaprta in odprta forma v drami*, 1960), ki se izkažeta za ustrezna tudi pri definiranju absolutne in epske drame. Absolutno dramo je mogoče določeneje opredeliti s terminom zaprta forma, epsko dramo pa terminološko dopolnjuje odprta forma.⁵

Szondijevo pojmovanje epskosti se stika s pomenom Bahtinovega izraza romaniziranje drame. Romanizirati zvrst pomeni transponirati jo v stično območje romana, kjer v procesu prenašanja posameznih oblik poteka (parodično) razkrinkavanje kanoničnosti in konvencionalnosti določene zvrsti prav kot zvrsti (Bahtin 1982: 11–12). Romaniziranje zvrsti ne poteka samo z vpeljevanjem drugih zvrsti v roman, temveč tudi (tako je mogoče razbrati iz konteksta) z integriranjem romana oziroma njegovih značilnosti v druge zvrsti.⁶ Vprašanja romaniziranja drame se podrobneje ne loteva; navede ga samo kot primer dialoškega razmerja med zvrstmi, v katerem vidi njihov zgodovinski spopad. Poveže ga z nastajanjem zvrstnega okostja literature, neposredno pa tudi s procesom razvoja zvrsti z vidika izstopanja iz kanoniziranih tradicionalnih vzorcev. V toku poudarjene zvrstne kritike se je na prehodu v 20. stoletje znašla tudi drama.

V stičnem območju z romanom, v intertekstualnem trku pripovednih in dramskih tekstov je v težnji po preseganju tradicionalnega aristotelskega modela pomembno vlogo odigrala struktura gledališča v gledališču. Za njeno konstituiranje so namreč neizogibno potrebni pripovedni elementi (ti so najbolj eksplicitni v primeru fiktivnega pripovedovalca, t. i. epskega jaza, projiciranega v dramsko osebo režiserja, ki »pripoveduje« dogajanje in ga vzpostavlja kot igro v igri). Thornton Wilder, Luigi Pirandello in Bertolt Brecht so jo uporabljali prav v funkciji problematiziranja drame kot zvrsti. Strukturo igre v igri, ki je v dramatiki kontinuirano prisotna že od renesanse naprej (prva doslej znana igra v igri je *Fulgens and Lucrece – Fulgens*

in *Lucrece* Henryja Medwalla, ok.1512), so uporabili kot pripraven dramaturški postopek za preboj absolutnosti in prehod v epsko dramo.

Wilderjevo gledališče v gledališču

Odličen primer dramskih besedil, v katerih sta odprta in zaprta forma drame z epskimi in absolutnimi kvalitetami sintagmatsko sonavzoči, so drame Thorntona Wilderja: *Spalnik Hiawata* (1931), *Naše mesto* (1938) in *Zaenkrat smo se izmazali* (1942). Vanje so vpeljani epski elementi, ne da bi bila pri tem ogrožena absolutnost drame. Vsem trem igram, na katerih bo prikazan prehod iz absolutne drame (zaprte forme) v epsko dramo (odprte forme), je skupna ista konceptualna zasnova: prikazati fiktivno zgodbo kot uprizarjano zgodbo. Ta učinek dramatik doseže z vpeljavo Režiserja v vlogi avktorialnega pripovedovalca, ki dramo vzpostavi kot citat. Režiser dogajanje navaja, citira, ga pripoveduje in mu podeli status igre v igri. S postopkom citiranja dramo razpolovi v dve strukturi: v Igro, pa naj bo to *Spalnik Hiawata*, *Naše mesto* ali *Zaenkrat smo se izmazali*, in v Igro o uprizarjanju te igre. Obenem razcepi tudi dramske kategorije: dramski čas v fiktivni in uprizoritveni čas, dramski prostor v fiktivni in uprizoritveni prostor, dramske osebe v fiktivne osebe in igralce, ki te osebe oblikujejo.

Oglejmo si najprej *Spalnik Hiawata*. Enoidejanka v zgoščeni obliki prinaša poglobljene strukturne in tudi tematske značilnosti Wilderjeve dramatike, ki bodo v nadaljevanju podrobneje obravnavane na primerih *Našega mesta* in *Zaenkrat smo se izmazali*. Kaj se zgodi? *Spalnik Hiawata* 21. decembra 1930 zvečer odpotuje iz New Yorka v Chicago. Na pot gremo z »vsevednim« avktorialnim pripovedovalcem, imenovanim Vodja igre. Najprej nam natančno predstavi kraj in čas dogajanja (fiktivnega in uprizoritvenega), potnike (dramske osebe in igralce), v nadaljevanju pa določi položaj vlaka z zemljepisnega, meteorološkega, astronomskega in teološkega vidika. Vodja igre dogajanje sočasno vpenja v dva svetova, v fiktivno in odrsko resničnost: »To je načrt spalnika. [...] Tukaj na vaši desni so trije oddelki. Tukaj je vmesni hodnik in pet spodnjih ležišč. Ležišča so vsa zasedena, zgornja in spodnja, ampak v naši igri bomo omejili svojo pozornost le na ljudi na spodnjih ležiščih onstran hodnika. [...] Zdaj pa vsi na oder!« (Wilder 1965: 1). Tako Vodja igre vzporedno pripoveduje dve zgodbi: zgodbo o vlaku in zgodbo o njenem uprizarjanju. Prva se godi v vagonu in obenem v vseh mestih na poti med New Yorkom in Chicagom, med pol deseto uro zvečer in sedmo zjutraj, kolikor traja vožnja. Druga teče na odru, verjetno dobre pol ure. Igra o vlaku se ponaša z lastnostmi epske drame: z množico oseb, obiljem krajevnih in časovnih enot (celo na različnih zemljepisnih širinah), ki z umestitvijo v sončni sistem in v zgodovino dobijo pridih panoramičnosti in razteznosti. Igra o uprizarjanju te zgodbe, torej igra o odru, pa nosi značilnosti absolutne drame: njena glavna oseba je Vodja igre, ki ima to nalogo, da prikaže zgodbo o vlaku. Igra o odru ustreza celo načelom krajevnosti in časovne enotnosti, saj uprizoritveni prostor in čas (dobre pol ure na odru) zaja-

meta fiktivnega in ga zamejita, tako da epske razsežnosti ne uhajajo izven normativa absolutnosti. Vodja igre namreč s sočasnim pripovedovanjem oziroma uprizarjanjem teh dveh iger prekriva njuni ravnini in vlaga eno v drugo. Zato sta absolutna in epska drama v *Spalniku Hiawata* sintagmatsko sonavzoči. To kompozicijsko značilnost, zdaj samo jedrnato prikazano na primeru enodejanke, je Wilder natančneje razdelal in podrobneje razvil v dramah *Naše mesto* in *Zaenkrat smo se izmazali*.

Dvoslojna sestava teh treh dram sistematično prikazuje razliko med umetnostjo (modelom) in življenjem (objektom). Z zahtevo po reprodukciji oziroma kar premestitvi življenja na oder so jo v načelu zabrisali naturalisti in tako gledališču spodmaknili lastno identiteto. Pri vpraševanju o samem bistvu gledališča in njegovih razločevalnih značilnostih v odnosu do drugih umetnosti Wilderja ni vodila misel o avtonomizaciji gledališča in njegovi reatralizaciji, tako kot druge reformatorje v prvi polovici 20. stoletja, zlasti Bertolta Brechta, temveč prav nasprotno: potreba po izražanju avtonomnosti dramatika. Kot je razvidno iz njegovega eseja *Some Thoughts on Playwrighting – Nekaj misli o pisanju dram* (1941), se je Wilder dobro zavedal sprememb, ki jih ob vsaki uprizoritvi doživi dramska predloga na odru. Zakaj sploh pisati za gledališče, če so drame v procesu uprizarjanja neizogibno podvržene odstopanjem od dramatikovih namer? Wilderja je gledališče privlačilo s svojevrstno vitalnostjo, tako vabljivo in spodbudno, da jo je bil pripravljen sprejeti v zameno za odmik od natančne podobe drame, kakor se je izrazil (1941: 85). Zato je vprašanje o smiselnosti pisanja za gledališče preobrnil v: *kako* pisati za gledališče? Spremenljive dejavnike pri nastopu »literature« na odru je sprejel kot prednost (dramatik »se nauči predvsem organizirati dramo, tako da se njena moč ne nahaja v pojavih zunaj njegovega nadzora, ampak v nizu dogodkov in razvijanju ideje, v naraciji«) in poudaril: »Razvijanje ideje; postopno razpostavljanje podatkov; trk in protitrk situacij; tok dogajanja; prekinitve dogajanja; trenutki, ki namigujejo na predhodne dogodke; pripravljanje presenečenja, strahu ali radosti – vse to je avtorjevo in samo njegovo« (1941: 85–86). V gledališču je po Wilderjevem mnenju mogoče pripeljati umetnost pripovedovanja na višjo raven kot v romanu ali epski pesnitvi, kajti: »Gledališče je dogajanje v razvoju, v razporeditvi dogodkov pa lahko avtorji pokažejo tako popolno prevlado, da se deformacije, ki jih povzročijo fizični izgled igralcev, domisleki scenografov in nerazumevanje režiserjev, izkažejo za relativno nepomembne« (1941: 86). S preusmeritvijo pozornosti v zakone naracije, o katerih Wilder več od navedenega ni povedal, s poudarjanjem prisotnosti, če že ne avtonomnosti dramatika, je izrekal avtonomnost njegovega medijskega posrednika: gledališča.

S prikazovanjem razlike med literaturo in gledališčem je pravzaprav izpostavil značilnost recepcije gledališke predstave v klasičnem gledališču, namreč to, da so gledalci vselej ločeni od predstavljanega. Po mnenju Gertrude Stein prav iz te raz-ločenosti izvira svojska razdraženost, nemir dramskega jezika, po katerem se dramska pisava razlikuje od drugih vrst pisanja. Steinova, s svojimi deli je precej vplivala na Wilderja,⁷ je izvor posebne trepetljivosti dramskega jezika pripisala režam v sami gledališki predstavi: igralci se nikoli povsem ne zlijejo s svojimi vlogami, sedanji

čas uprizarjanega ne sovпада s sedanjikom gledalcev in ti nimajo vstopa v fiktivni prostor na odru.⁸ Prikazovano se godi neodvisno od občinstva. V primerjavi z bralci, ki lahko odložijo knjigo, prekinejo branje in potem nadaljujejo, se vrnejo na želeni odlomek in ga preberejo znova, gledalci nimajo vpliva na potek gledanja. Nепrekinjeno gledajo dogodek, ki je od njih vselej ločen. Thornton Wilder je te »pomanjkljivosti« oziroma razlikovalne značilnosti gledališča tematiziral in problematiziral v sami strukturi svojih dram: v naraciji, oblikovanju dramske osebe, prostora in časa (kar bo podrobneje obravnavano v nadaljevanju). Pri tem je prišel do osupljivo sorodnih rešitev kot njegov sodobnik Bertolt Brecht pri preučevanju in snovanju epskega gledališča. Čeprav sta oba ustvarjala v istem času, so njuna dela nastajala ena mimo drugih, tako da o konkretnem vplivu ni mogoče govoriti.⁹ Tako rekoč do istih rešitev sta prišla vsak s svoje strani: Brecht z vidika reatralizacije gledališča, Wilder z vidika avtonomnosti dramatika.

Pripovedovalec na odru: Režiser

V želji po »zaščiti« oziroma zaznamovanju svojega avtorskega dela je Wilder v svoje igre vpeljal dramsko osebo Režiserja. V eseju *Nekaj misli o pisanju dram* ga je eksplicitno povezal z avtorjevo izjavo: »Mnogi dramatikom so obžalovali to odsotnost pripovedovalca na odru, pripovedovalca s svojim zornim kotom, svojo močjo, da analizira vedenje oseb, svojo sposobnostjo, da se vmeša in priskrbi dodatna dejstva o preteklosti, o simultanih dogodkih, ki na odru niso vidni, predvsem pa s funkcijo, da pokaže na moralo in poudari pomena dejanja. V nekaterih obdobjih gledališča je bil pripovedovalec navzoč kot zbor, ali prolog in epilog, ali kot rezoner« (1941: 96–97). Odsotnost fiktivnega pripovedovalca po Wilderjevem mnenju od dramatika zahteva dodatno spretnost, kajti »dramatikova naloga je, da z izborom epizod in govora uredi svojo dramo tako, da sta, čeprav je sam neviden, njegov zorni kot in vodilna namera izpostavljena gledalčevi pozornosti – ne kot dogmatična trditev ali moto, ampak kot očitna resnica in neizogiben sklep« (1941: 97). Urediti gradivo tako, da bo dramatikova misel na odru jasno razvidna navkljub posegom uprizoriteljev – to je bil Wilderjev namen.

Vnos pripovedne instance, ki je bila že od Aristotela naprej pojmovana kot dramatikova tuja prvina, je mogoče interpretirati tudi kot Wilderjevo težnjo po premostitvi meja dramske zvrsti oziroma težnjo po romaniziranju drame. Dialog med literarnimi zvrstmi, neke vrste kritika zvrsti, je značilna za celotni Wilderjev opus. Ne samo iz dramskih, tudi iz njegovih proznih del je namreč razvidno, da mu je izziv predstavljal predvsem način, kako povedati zgodbo. Tako Donald Haberman prav v iskanju ustreznega načina pripovedovanja vidi Wilderjev pisateljski razvoj (1968: 11). Dialogiziranje zvrsti ne pomeni podrejanje ene zvrsti zvrstnim kanoonom druge, temveč njihovo premestitev iz »domačega« v »tuje« okolje, da bi bila v novem stičnem polju, na primer romana in drame, presežena konvencionalnost in spodbujen razvoj »matične« zvrsti. Wilderjeve namere

po medsebojnem oplajanju zvrsti se pokažejo v izostreni optiki, če njegove igre v igri s skupno potezo romaniziranja drame (*Spalnik Hiawata*, *Naše mesto* in *Zaenkrat smo se izmazali*), primerjamo z romanom *Marčeve ide* (1948), v katerem je prisotna težnja po dramatizaciji romana. *Marčeve ide* so za primerjavo ustrezne tudi zato, ker je roman strukturiran kot knjiga v knjigi. V navedenih delih se Wilder bistroumno poigra s posredniškim komunikacijskim sistemom in vanj vraščenimi pripovednimi prvini: v drame vpelje avktorialnega pripovedovalca in jih s tem pomakne v bližino pripovednih tekstov, v romanu pa za prevladujoči pripovedni položaj izbere prvoosebne in tako roman zapelje v območje drame.

Dramatiziranje romana

Roman *Marčeve ide* se s strukturo knjige v knjigi navezuje na tradicijo okvirne pripovedi. Zanj je značilna okvirna zgradba, ki omogoči poseben pogled na vloženo zgodbo, kadar je vanjo vloženi več razmeroma samostojnih pripovednih enot, pa jih okvir poveže v trdnejšo strukturo (najbolj znani primeri ciklične okvirne pripovedi so *Tisoč in ena noč*, Boccacciov *Dekameron*, v slovenskem leposlovju Tavčarjeva *V Zali*). Thornton Wilder je z okvirom oskrbel že roman *Most svetega kralja Ludovika* (1927), s katerega je 20. julija 1714 v brezno strmoglavilo pet ljudi. Ob tem (izmišljenem) dogodku se je brat Juniper odločil raziskati, zakaj se je nesreča zgodila ravno tem petim ljudem. Že dolgo je imel namreč namen, da bogoslovje uvrsti med eksaktne znanosti in plod njegovih prizadevanj so kupi zapiskov o skrivnih življenjih peterice. Pisatelj jih je našel v knjižnici vseučilišča San Martin in po njih napisal to knjigo. Ta okvirna misel usmeri bralčev pogled na vložene življenjske zgodbe nesrečnikov, da se sam znajde v vlogi preiskujočega presojevalca in razmisli o tem, ali življenje poteka po božjem načrtu ali je prepuščeno igri naključij. V *Marčevih idah*, strukturiranih kot knjiga v knjigi, pa okvir ne pogojuje samo načina razumevanja uokvirjenega, vložnega dela, temveč postavi pripoved v dialog z dramo in na tem pregibu prevprašuje meje romana kot zvrsti.

Marčeve ide so pisemski roman, ki s perspektive različnih oseb osvetljuje okoliščine umora Julija Cezarja. Roman je sestavljen iz dokumentov: številnih zapiskov, zidnih napisov, uradnih poročil in seveda pisem, obdelanih na izviren avtorski način. Ali kakor v uvodu pravi Wilder: »Vsi dokumenti v knjigi so plod pisateljeve domišljije« (1960: 8). Bralci o dogajanju vemo samo to, kar nam povedo avtorji pisem – ti zavzemajo prvoosebni govorni položaj. Nad dogodki bedi tudi »vsevedni« avktorialni pripovedovalec, vendar je njegova prisotnost močno reducirana. Lahko bi rekli, da je skrit za prvoosebni pripovedovalcem. Postavljen je v vlogo zbiratelja pisem, iz katerih tu in tam črta nekatere, za potek zgodbe nepomembne podatke, včasih pojasni vsebinske vrzeli med pismi in jih, kadar je to potrebno, osvetli z dokumentarnim gradivom. *Marčeve ide* je mogoče brati kot odrsko delo in (tako kot na druge pisemske romane) nanje gledati kot na zbirko monologov, ki se ne marajo sestaviti

v dialog zaradi prostorskih in časovnih razdalj med kraji in časi nastanka pisem. V nasprotju z *Marčevimi idami* se Wilderjeve igre v igri kažejo kot v živo podoba vzrasla pripoved. Pri igri v igri imamo občutek, da smo skupaj z Režiserjem privzdignjeni nad dogajanje in o njem vemo več kot nastopajoče osebe. *Marčevih id* pa se bralci tako rekoč udeležimo, saj se skupaj s pisci nahajamo na prizoriških dogodkov. Naš pregled nad dogajanjem je v primerjavi z vpogledom, ki ga imamo v dogajanje iger v igrah, močno zožen, saj izvemo samo to, kar pišejo avtorji pisem. Seveda s prebiranjem pisem različnih oseb naša seznanjenost z dogajanjem postopno narašča in preraste izkustveni horizont pišočih oseb. Poleg tega Wilder širi naše obzorje tudi s strukturo romana kot knjige v knjigi. Pravzaprav gre za niz štirih knjig, strukturno umeščenih druga v drugo. Knjige si ne sledijo v časovnem zaporedju, temveč so vložene druga v drugo, pri čemer začetek vsake knjige zajema širši časovni obseg kot prejšnja. V eseju *Nekaj misli o pisanju dram* je Wilder zapisal: »Roman je preteklost, poročana v sedanjem času. Na odru je vedno sedanost. To podeljuje dejanju povečano vitalnost, ki jo romanopisec zaman želi vključiti v svoje delo. Ta posebnost gledališča prinese s seboj drugi pomembni element: v gledališču se ne zavedamo posredujočega pripovedovalca. Govor izhaja iz oseb v navidezno čisti spontanosti. Drama je tisto, kar se dogaja. Roman je tisto, za kar neka oseba pravi, da se je zgodilo« (1941: 96). Te kanonizirane lastnosti drame in romana je Wilder skušal premostiti: z uvedbo prvoosebni pripovedovalcev v *Marčeve ide* je v roman vpeljal stalni sedanji čas, z vstopom Režiserja v dramo pa opozoril, da nam dramo prav tako kot roman posreduje pripovedovalec. Z njim drama pridobi kvaliteto narejenega, artifičnega dela, kakor se je izrazil Rudolf Halbritter (1975: 137).

Wilder je dramsko osebo v vlogi pripovedovalca potreboval tudi zato, da bi učvrstil strukturo drame in povezal prizore v »organsko« celoto. Njegove dramske fabule namreč niso podvržene zakonom vzroka in posledice, kavzalni logiki, pri kateri en prizor porodi naslednjega in je dogajanje usmerjeno v iztek, temveč sestojijo iz statičnih prizorov, ki prikazujejo drobne vsakdanjosti in ustvarjajo vtis, kot da je dogajanje brez začetka, sredine in konca (to je še posebej opazno v *Dolgem božičnem kosilu* in *Našem mestu*). Poglejmo si zdaj uvodne prizore v *Naše mesto*. Doktor Gibbs se vrne domov od poroda. Njegova žena v kuhinji pripravlja zajtrk, prav tako gospa Webb v sosednji hiši. Doktor Gibbs se pogovarja z Joejem Crowellom, raznašalcem časopisa. Izvemo, da so se v poljski četrti rodili dvojčki, da je z Joejevim kolenom že bolje in da se bo gospodična Foster poročila z moškim iz Concorda. Pride raznašalec mleka in pove, da je nekaj narobe s posnemalnikom mleka. Gospa Gibbs potoži možu, da sina ne more pripraviti do tega, da bi ji nasekal drva in da neprestano misli samo na baseball. Otroka se odpravljata v šolo. Hčerka Rebecca se mami pritoži, da hodi naokrog oblečena kot oskubljen kokoš, da si ni všeč v modri bombažni obleki in da ji je brat vrgel milo v glavo. Iz tovrstnih pripetljajev je sestavljena cela drama. Da bi statične situacije napravil dinamične, jih spravil v gibanje in dosegel učinek kontinuitete, je Wilder v zgodbo vpeljal Režiserja. Ta svobodno

prepleta premici prostora in časa: omogoči nam vpogled v dogodke, ki sočasno potekajo na različnih prizoriščih, in jih osvetli s preteklimi in prihodnjimi. Dramaturško gledano Režiser statično dejanje dinamizira z gibanjem prostora in časa.¹⁰ Pri tem je Wilder zaobšel logiko kronološkega zaporedja in jo nadomestil s poljubnim, asociativnim nizom dogodkov iz preteklosti, sedanjosti in prihodnosti. Peter Szondi to novost v dramatiки vzporeja s filmsko montažo.¹¹ V filmu montažni postopek omogoča premagovanje prostorskih in časovnih razdalj: hipni preskok z ene lokacije na drugo, retrospektivni pogled v preteklost, vrnitev v sedanost, skok v prihodnost. Šele z nastankom in popularizacijo filmske umetnosti dramski čas prvič v zgodovini drame začne teči retrospektivno.

Poljubno sprepletanje prostora in časa v Wilderjevih dramah evocira misel Gertrude Stein, ki v *Narration* (1935) pravi, da začetek in konec zgodbe nista zares zanimiva, saj gibanje poteka v vseh smereh.¹² Wilder je hkrati sonavzočnost sedanjega trenutka, spomina na preteklost in pogleda v prihodnost v *Našem mestu* ustvaril s pomočjo avktorialnega pripovedovalca – Režiserja, in sicer v prizoru, ko se Emily vrne med žive in podoživi praznovanje svojega rojstnega dne. (Seveda je zlitje preteklosti, sedanjosti in prihodnosti vzpostavljeno samo na tematski – in ne na strukturni – ravni, saj je čas na odru vedno čisti sedanjik, pa naj prikazuje pretekle, sedanje ali prihodnje dogodke.) Verjetno bi se Wilder strinjal, da se v tem prizoru srečajo težnje romanopisca, ki si (kot pravi sam) zaman prizadeva doseči vitalnost stalnega odrskega sedanjika, in težnje dramatika, ki v gledališču pogreša prisotnost pripovedovalca. Prizor se dogaja na dan Emilyjinega pogreba. V svet živih vstopijo pokojni, tako da sta oba svetova hkrati prisotna na odru. Emily si želi vrniti se v življenje, čeprav ji vsi rajni to bolečo izkušnjo odsvetujejo. Kljub temu se odloči med živimi preživeti svoj štirinajsti rojstni dan. Na njeno željo Režiser zapelje dogajanje za štirinajst let nazaj v preteklost. Kaj stori? Če si predstavljamo čas v obliki ravnega traku, ga Režiser zapogne v sedanjem trenutku, ki je prihodnost v odnosu do preteklega, in tako dobi tri plasti: preteklost, sedanost in prihodnost, zdaj zložene ena v drugo. Z ohranitvijo dveh realnosti, sveta mrtvih in sveta živih, pa dogajanje pelje po dveh ravninah. Razlika med njima ni razvidna samo prostorsko (v vseobsegajoče prostorje rajnih je postavljena kuhinja pri Webbovih), temveč predvsem v kvaliteti dramskega časa in oblikovanju oseb. Emily se tedaj razdeli v dve osebi: štirinajstletno dekle in odraslo žensko, ki gleda samo sebe, ko je bila majhna. Razcep v dve osebi ji že predhodno napove Režiser: »Ne boš ga [rojstnega dneva, op. B. O.] samo preživljala; obenem boš opazovala samo sebe, kako ga preživljaš« (Wilder 1992: 48). Emily v vlogi štirinajstletne deklice nagovarja svojo mamo kot odrasla ženska in obenem z vidika rajnice: »Mama, štirinajst let je minilo in jaz sem mrtva. A veš, da si babica? Georgea Gibbsa sem vzela, mama« (Wilder 1992: 53). Neprestano se ozira k Režiserju in mu pravi, da tega ne prenese: »Ne morem. Ne morem več. Prehitro gre. Saj nimamo časa, da bi drug drugega pogledali,« reče Režiserju (Wilder 1992: 53). Različni sta si kvaliteti časa, saj v svetu rajnih ta teče počasneje kot v svetu živih. V bistvu je drugačno doživljanje časa: »Se ljudje sploh kdaj zavejo življenja,

medtem ko ga živijo? – vsake minute, vsakega trenutka posebej?» vpraša Emily Režiserja in ta ji odvrne: »Ne. Mogoče svetniki in pesniki – tu pa tam se komu posreči« (Wilder 1992: 54). Dramatik pogleda na življenje z vidika smrti, da bi spoznali, kako radostne in nenavadno čudežne so lahko drobtine vsakdanjosti. To je sporočilo *Našega mesta*. Wilder si je namreč v svojih delih prizadeval trivialnosti vsakdanjega življenja napraviti dostojanstvene, kot se je izrazil,¹³ in ta učinek je ustvaril prav s postopkom gledališča v gledališču. V prizoru, ko se pokojna Emily vrne med žive, Wilder razpolovi oziroma pomnoži kategorije prostora, časa in dramske osebe. Z umestitvijo sveta rajnih v svet živih v dramo vpelje epske razsežnosti (zlasti prostorske in časovne). V isti potezi pa z Režiserjem kot avktorialnim pripovedovalcem dogajanje obdrži v okvirih absolutnosti (teženj po finalnosti, zgoščenosti in dramski avtonomiji). Strukturo, kakršno pozna Emilyjin prizor, je Wilder na celo dramo razširil v *Zaenkrat smo se izmazali*. To je njegova zadnja igra v igri (1942). V njej je nasprotje med zaprto in odprto dramsko formo zaradi močnega kontrasta med absolutno in epsko kvaliteto tudi najbolj razvidno.

Romaniziranje drame

Drama *Zaenkrat smo se izmazali* prikazuje življenje tipične ameriške družine Antrobus in obenem zgodbo o nastanku in ureditvi sveta, o boju med dobrim in zlim, med napredkom in njegovim zastojem, zgodbo o »prerivanju človeške rase skozi razne zmede«, kakor pravi ena izmed oseb, Sabina (Wilder 1977: 11). Življenjske situacije Antrobusovih, v katerih so svoj vsakdanjik lahko prepoznali Wilderjevi sodobniki, so vpete v širši kontekst življenja in razvoja človeštva od ledene dobe do konca prve svetovne vojne. Z dramatikovimi besedami povedano: to je poskus osmišljanja mnogoobličnosti človeškega rodu in njegovega čustvovanja. Zato je individualno privzdignil na raven univerzalnega. Fabulo o Antrobusovih je obeležil z dvema vrstama znakov, z znaki individualnega (o gospodu in gospe Antrobus) in znaki univerzalnega (o Adamu in Evi), in jih vtisnil v kategorije prostora, časa ter oseb ene in iste fabule. Vzporedno z zgodbo o Antrobusovih, oziroma o Adamu in Evi, ki je v dramo umeščena kot igra v igri, pa poteka tudi zgodba o uprizarjanju te fabule. Triravninska sestava drame je prikazana v spodnji razpredelnici.

ZAENKRAT SMO SE IZMAZALI

	prostor	čas	oseba
1/I	oder	zdaj	igralka Somerset, drugi igralci
2/I	New Jersey: stanovanje	1. pol. 20. st.	Antrobusovi, Henry, Sabina
3/I	dom Antrobusovih	ledena doba	Adam, Eva, Kajn, Lily
1/II	oder	zdaj	igralka Somerset, drugi igralci
2/II	Atlantic City: obala	1. pol. 20. st.	Antrobusovi, Henry, Sabina
3/II	obala	čas otoplitve	Adam, Eva, Kajn, Lily

1/III oder	zdaj	igralka Somersetova, drugi igralci
2/III New Jersey: stanovanje	1. pol. 20. st.	Antrobusovi, Henry, Sabina
3/III razdejano stanovanje	po I. sv. vojni	Adam, Eva, Kajn, Lily

Z arabskimi številkami so označene tri ravni drame, z rimskimi števili tri dejanja. Poudariti je treba, da je drama kompozicijsko sestavljena iz dveh struktur (primarne drame in igre v igri), dogajanje pa sočasno poteka na treh ravneh. Prvo strukturo tvori primarna drama, to je zgodba o uprizorjanju igre (in teče v 1. ravnini), drugo pa igra v igri, to je zgodba o Antrobusovih oziroma Adamu in Evi (v 2. in 3. ravnini). Igra v igri poteka v Wilderjevi sodobnosti v prvi polovici ameriškega 20. stoletja (2. raven) in je sočasno vpeta v svetopisemsko obarvano zgodovino človeštva (3. raven). Z znaki iz teh treh ravni dogajanja je posuta cela drama. Da se bodo kontinuirano izmenjevali, je razvidno že na začetku, ko so na platno projicirane »Novice z vsega sveta«:

1. V gledališču, kjer pravkar igrajo *Zaenkrat smo se izmazali*, so snažilke našle poročni prstan z vgraviranim napisom »Adam Evi! Genesis II: 18.«
2. Obisk pri izumitelju kolesa gospodu Antrobusu in predstavitev njegove družine z vsemi tipični lastnostmi podjetne ameriške družine.
3. Vremensko poročilo o neobičajnem mrazu sredi avgusta in premiku ledene stene proti jugu dežele.

Dogodki sočasno potekajo na vseh treh ravneh, dodatni kaotični učinek pa ustvarja menjavanje prizorišč in časa dogajanja, kot je razvidno iz zgornje razpredelnice.

Antrobusova sta predstavnik človeštva, na kar napeljuje že njun priimek, ki izhaja iz grške besede antropos, kar pomeni človek. On je iznašel kolo, vzvod, števila in abecedo, ona predpasnik in nov obrobni šiv. On se razume na občinske, ona na domače, gospodinjske zadeve, da ne govorimo, kako dobra, skrbna in ljubeča starša sta Henryju in Gladys. Vsakdanja, druga raven zgodbe se prekriva s tretjo, zgodovinsko in svetopisemsko, pri čemer izmenično stopata v ospredje in druga drugo funkcionalno dopolnjujeta. Tako na primer Antrobus svojo ženo v čestitki ob obletnici njune poroke imenuje Eva. In ko v paniki pred vesoljnim potopom mama kliče sina Henryja, da bi se vkrcal na rešilno ladjo, se ta odzove šele, ko ga pokliče z imenom Kajn. Antrobusovi živijo v prostorni hiši v predmestni četrti New Jersey v udobni bližini supermarketa, ljudske šole, metodistične cerkve in gasilskega doma, na vrtu pa se sprehajajo dinozavri in mamuti. S Sabininimi besedami povedano se »ta prismojeni dramatik ni mogel odločiti, ali živimo še v votlinah ali v današnjem New Jerseyu, in ta zmeda gre kar naprej, vse do konca igre« (Wilder 1977: 11). Zgodba vsakdanjega življenja je v bistvu zgodba o zgodovini človeštva, osvetljena tudi v svetopisemski različici, in obrnjeno: ta napravi vsakdanjik Antrobusovih univerzalen. V teoretičnem pogledu dramo oskrbi z epsko kvaliteto, saj vanjo naseli pettisočetni časovni zamah s prostranimi ledenodobnimi pokrajinami in razdejanim svetom po I. svetovni vojni, da dogodki završijo v vseobsežnosti prostorskega in časovnega prepriha.

Drama iz absolutne prehaja v epsko in obratno. *Zaenkrat smo se izmazali* je namreč natančno časovno in prostorsko zamejena s prihodom

gledalcev v gledališče, kar vidimo v uvodnih poročilih, projiciranih na platno, in našim odhodom domov, ko nam igralka zaželi lahko noč. Tako Wilder doseže ideal dramske enotnosti, saj fiktivni prostor in čas (od ledene dobe do prvih let po I. svetovni vojni) prekrije z uprizorjenim tukaj in zdaj, tako da dramsko dogajanje traja natanko toliko časa, kolikor traja predstava. Wilder v to dramo vgradi celoto gledališkega dogodka (podobno kot Pirandello v *Šest oseb išče avtorja*, *Nocoj bomo improvizirali* in *Vsak po svoje*). V *Spalniku Hiawata* in *Našem mestu* smo »gledališče« videli samo s perspektive Režiserja, kako vodi igro in jo zrežira, v *Zaenkrat smo se izmazali* pa smo gledalci povabljeni v središče predstavljanega in imamo vpogled tudi v zakulisje, kjer lahko spremljamo oblikovanje vlog. Vezni člen med odrom in dvorano je gospodična Somerset – igralka, ki igra Sabino. Ves čas se bori sama s sabo, ali naj odigra to vlogo ali odide: »Sovražim to igro in vsako besedico v njej. Kar se mene tiče, vam povem, da ne razumem niti ene besede v tej igri [...]. To zoprno vlogo sem sprejela, ker sem jo morala. Celi dve leti sem sedela v svoji sobi, ob sendviču in skodelici čaja, in čakala, da bodo prišli boljši časi za teater« (Wilder 1977: 10–11). Dramatik vzpostavi lik Sabine kot posrednika, nekakšnega prevodnika med prikazovanim in nami, realnim občinstvom. Ne samo, da nas prek Sabine neposredno vplete v dogajanje (poprosi nas na primer za stole, da bi z njimi podkurili, ker jim je na odru zmanjkalo kurjave), temveč nam prikazovano tudi komentira z vidika dramske osebe. Sabina dogajanje razlaga s svoje perspektive, z vidika igralka, ki sproti šele razumeva sporočilo igre in dramatikov namen, kar tudi pove: »Zdaj ko tudi vi, občinstvo, poslušate vse to, se mi zdi, da nekoliko bolje razumem tudi jaz« (Wilder 1977: 17). Gospodična Somerset – Sabina ima funkcijo prvoosebne pripovedovalke, ki se udeležuje dogajanja, v njem nastopa in ga (tedaj ne v vlogi dejavne dramske osebe, temveč kot epski jaz) tudi komentira. V tem liku Wilder izmenjuje pripovedni način in način neposrednega prikazovanja. Za dominantni pripovedni položaj izbere prvoosebnega, s čimer zmanjša tudi naš pregled nad dogajanjem. V primerjavi s *Spalnikom Hiawato* in *Našim mestom*, kjer smo skupaj z »vsevednima« avktorialnima pripovedovalcema (Vodjo igre in Režiserjem) tako rekoč privzdignjeni nad dogodke, imamo v *Zaenkrat smo se izmazali* zožen vpogled vanje, saj jih gledamo skozi oči igralka, gospodične Somerset. Zareza v celoto gledališkega dogodka je globlja kot v *Spalniku Hiawata* in *Našem mestu*, saj so pripovedni elementi vraščeni v samo dogajanje, v njegov okvir, od koder ga razgrajujejo od noter navzven. V Sabini posebljeni epski jaz se nahaja v jedru dogajanja (in ne zunaj njegovega okvira kot na primer Režiser).¹⁴ Z istimi pripovednimi elementi, ki dramo členijo v fragmentarno strukturo in jo razpirajo v odprto dramo, je fabula vpeta tudi v sklenjeno strukturo zaprte drame: ko igralka nastopi kot Sabina, stoji sredi igre o človeštvu epskih razsežnosti, ko izstopi iz te vloge v lik igralka gospodične Somerset, pa stoji v igri o uprizarjanju te drame in nosi njeno absolutnost. Sabina dogajanje izmenično vpenja v absolutno dramo (zaprte forme) in epsko dramo (odprte forme). *Zaenkrat smo se izmazali* je najbolj kompleksen primer sintagmatske sonavzočnosti absolutne in epske drame v Wilderjevem opusu – ne samo zato, ker sta absolutna in epska kvaliteta razpotegnjeni po

celi dolžini igre, temveč tudi, ker je konstantna povezava med njima naseljena v isti entiteti: v dramski osebi Sabine oziroma gospodične Somerset.

* * *

Wilderjevo gledališče v gledališču je vzorčni in verjetno tudi najbolj eklatantni primer sonavzočnosti absolutne in epske, zaprte in odprte forme v zgodovini drame. V igrah *Spalnik Hiawata*, *Naše mesto*, še posebej nazorno pa v *Zaenkrat smo se izmazali* je dramatik v okvirih absolutne drame razgrnil dogajanje epskih razsežnosti (z obiljem prizorišč, panoramičnih pokrajin, razteznihi enot časa in množico oseb). S postopkom igre v igri je ohranil absolutnost drame v njenih poglavitnih težnjah po zgoščenosti, finalnosti in neposrednem prikazovanju ter obenem v okviru klasičnega, iz Aristotela izpeljanega ideala dramskih enotnosti razgradil oziroma multipliciral temeljne kategorije prostora, časa, dejanja in tudi oseb. Igra v igri je pri Wilderju usmerjena v primarno, okvirjajočo jo dramo, hkrati pa kaže sama nase oziroma razkazuje samo sebe. Poudarek ni več na osmišljanju fabulativnega toka primarne drame (tako kot pri igrah v igri v absolutni drami), temveč v opomenjanju dogajanja same igre v igri, ali natančneje, na artikuliranju procesa opomenjanja. Izrekanje načina lastne gledališke izjave je osrednji predmet Wilderjeve dramatike. Avtor je po strukturi igre v igri posegel prav z namenom, da bi poudaril avtonomnost dramatika v odnosu do drugih ustvarjalcev gledališke predstave, saj je dramsko delo v procesu uprizarjanja vselej izpostavljeno spremembam in tudi odstopanju od dramatikovih namer. Pri tem je prišel do sorodnih rešitev kot njegov sodobnik Bertolt Brecht, kateremu je pot do epskega gledališča utrla ravno nasprotna težnja, težnja po reatralizaciji in izražanju avtonomnosti gledališča. Wilder je na oder pripeljal Režiserja v vlogi pripovedovalca in tako dramo postavil v dialog s pripovedjo. Izpostavil jo je zvrstni kritiki, da bi izstopil iz tradicionalnega recepcijskega modela v gledališču, kjer se drama oziroma predstava kaže kot absolutna, samozadostna celota, ločena tako od svojega občinstva, kakor tudi od avtorja. To je dosegel s postopkom igre v igri in obenem pokazal, da je ta struktura most med absolutno in epsko dramo, med njuno zaprto in odprto formo.

OPOMBE

¹ Igra v igri je gledališka igra, ki je v odnosu do preostalega dogajanja na odru prikazana kot gledališka predstava. Z istim pomenom je zaseden tudi termin gledališče v gledališču. Uporabljam ga kot nadrejeno oznako reduciranim kategorijam na ravni uprizoritvenega teksta (predstava v predstavi, oder na odru, vloga v vlogi, igra v igri), kakor tudi na ravni dramskega besedila (za igro v igri – besedilo v besedilu so primerna tudi žanrska poimenovanja, na primer komedija v komediji, komedija v tragediji itn.). Terminologijo sem natančneje razdelala v: Orel 2001: 101–117.

² Szondijevo knjigo *Theorie des modernen Dramas 1880–1950* bom v članku vodila pod naslovom *Teorija moderne drame*, čeprav se naslov v slovenskem

prevodu glasi *Teorija sodobne drame*. Szondi v tem delu namreč obravnava prav razvoj moderne drame.

³ Pomen absolutnosti je Szondi preselil v izraz *drama* (nemško: das Drama), za poimenovanje vseh uprizarjanju namenjenih del pa je uporabil skupni, *drami* nadrejeni oziroma širši izraz *dramatika* (nemško: die Dramatik). Z vidika literarno-zgodovinskega pojma Szondiju *drama* predstavlja sinonim za dramska besedila, kakršna so nastala v elizabetinski Angliji, Franciji 17. stoletja in v nemški klasiki. Iz *drame* je eksplicitno izločil srednjeveške duhovne igre, Shakespeareove zgodovinske kronike in grško tragedijo (2000: 27–28).

⁴ Kot poskuse ohranitve absolutnosti drame je Szondi obravnaval naturalistično dramo, konverzacijsko igro, enodejanko in eksistencialistično dramo.

⁵ Oznaki sem terminološko natančneje opredelila v magistrskem delu *Igra v igri kot tematizacija načela absolutnosti drame* (Orel 2000/01: 81–86).

⁶ Bahtin v *Teoriji romana* ugotavlja, da se v dobah, ko roman postane vodilna zvrst (v nekaterih obdobjih helenizma, poznem srednjem veku, renesansi in drugi polovici 18. stoletja), romanizirajo tudi druge zvrsti. Za primer poleg pesnitev (Byron: *Childe Harold* in *Don Juan*) in lirike (Heinejeve poezije) navede tudi dramo: Ibsnovo in Hauptmannovo ter naturalistično dramatiko (1982: 11).

⁷ Wilder je Gertrudo Stein srečal pozimi 1935 v Chicagu, ko je prišla predavat na univerzo, kjer je poučeval tudi sam. Še istega leta poleti jo je Wilder obiskal v Evropi. Steinova je s pisatelji diskutirala o njihovih delih, še preden je spoznala Wilderja. Tudi Wilder je imel že pred njunim srečanjem vrsto svetovalcev, med njimi Williama Lyona Phelps, Freuda, lady Sybil Colefax. Toda njuno prijateljstvo je bilo nekaj posebnega, pravi Donald Haberman, avtor pregledne študije *The Plays of Thornton Wilder* (1968: 37). Menda sta Wilder in Steinova nameravala skupaj napisati knjigo; ona naj bi zasnovala zgodbo in on naj bi jo ubesedil. Gertrude Stein jo je potem napisala sama: prozno delo *Ida*. Na Wilderja je bolj kot s svojimi dramami vplivala z esei in romanom *The Making of Americans*. Njenim knjigam *Narration* (1935), *The Geographical History of America* (1936) in *Four in America* (1947) je Wilder napisal predgovore.

⁸ Povzeto po: Haberman 1968: 97. O vplivu Gerturde Stein na Wilderjev jezik Haberman podrobneje piše v poglavju *An American Language* v navedeni knjigi.

⁹ Donald Haberman v monografiji *The Plays of Thornton Wilder* o Brechtovem vplivu na Wilderja ne govori, pravzaprav Bertolta Brechta sploh ne omeni. Epsko-poučne tendence Wilderjevih enodejank (*Dolgo božično kosilo*, *Spalnik Hiawata* in *The Happy Journey to Trenton and Camden – Veselo potovanje v Trenton in Camden*, vse iz leta 1931) pa je v kontekstu Brechtove teorije epskega gledališča preučil Rudolf Halbritter v študiji *Konzeptionsformen des modernen angloamerikanischen Kurzdramas* (1975). Poudaril je, da je njegova študija lahko samo *poskus* povezave Wilderjevih zgodnjih dramskih del z Brechtovo teorijo. Pomislek velja razumeti kot zagovor avtorjevega sicer povsem legitimnega interpretativnega postopka, s katerim si je – kot se je izrazil sam – omogočil pregled nad Wilderjevimi nesistematičnimi in često zgolj nakazanimi teoretskimi stališči (1975: 112). Wilder je prišel v stik z Brechtovo dramaturgijo v času bivanja v Berlinu. To je edini podatek, ki faktografsko povezuje oba dramatika.

¹⁰ Wilderjeve postopke pri soočanju notranje statične strukture dejanja z dinamičnimi zunanjimi kompozicijskimi načeli natančneje razdela Rudolf Halbritter (1975: 139–145). Ta vidik osvetljuje tudi Peter Szondi v *Teoriji moderne drame*. V poglavju *Igra o času* (2000: 120–125) obravnava enodejanko *Dolgo božično kosilo*, ki prikazuje družino Bayard pri božičnih pojedinah v časovnem obsegu devetdesetih let. Za mizo se izmenjajo generacije Bayardovih in se pogovarjajo o družinskih zadevah, vljudno pomenkovanje pa skorajda prevzame obliko stalnega obrazca. Szondi pokaže, kako Wilder razgiba statično dogajanje – minevanje časa z montažnim postopkom in postopkom ponavljanja.

¹¹ To Szondi prikaže na primeru drame Arthurja Millerja *Smrt trgovskega potnika* (2000: 128). Ostareli trgovski potnik Willy Loman se vse pogosteje umika v svet spominov in ti začnejo obvladovati njegovo sedanost. Ko govori s svojimi bližnjimi, se z njimi ne pogovarja v sedanji stvarnosti, temveč v spominjani preteklosti. Na primer, ko karta s sosedom Charleyem, ga za hip zamenja za brata Bena in Charleya ogovori z bratovim imenom. V tem trenutku pa se Ben tudi pojavi na prizorišču. Sedanost in spominjana preteklost, za Willyja Lomana obe enako resnični, sta naseljeni ena v drugo in na odru uprizorjeni hkrati. Miller vpelje spominske prizore na oder tako, kot so v film zmontirani flash backi.

¹² Več o vplivu Gertrude Stein na Wilderjeve narativne postopke v: Haberman 1968: 89–92.

¹³ To je Wilder povedal v intervjuju za *Paris Review*. Citirano po Haberman 1968: 56.

¹⁴ Če natančno pogledamo, tudi v *Spalniku Hiawata* Vodja igre poseže v notranji komunikacijski sistem (ko ponagaja starejši gospe in jo zbudi), prav tako Režiser v *Našem mestu*, ko nastopi v vlogi župnika, ki poroči Emily in Georga. Kljub temu v obeh primerih prevladuje avktorialni in ne prvoosebni pripovedni položaj.

BIBLIOGRAFIJA

- Mihail BAHTIN, 1967: Problemi poetike Dostojevskog. Beograd: Nolit. Izvirnik: Problemy tvorčestva Dostoevskogo, Leningrad, 1929.
- 1982: *Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba, Ljubljana.
- Marvin CARLSON, 1992–94: *Teorije gledališča I–III*. Ljubljana: Knjižnica MGL, št. 115–117. Izvirnik: *Theories of the Theatre*, London, 1984.
- Donald HABERMAN, 1968: *The Plays of Thornton Wilder, A Critical Study*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Rudolf HALBRITTER, 1975: *Konzeptionsformen des modernen Angloamerikanischen Kurzdramas*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Volker KLOTZ, 1996: *Zaprta in odprta forma v dramii*. Ljubljana: Knjižnica MGL, št. 121. Izvirnik: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, 1960.
- Janko KOS, 1998: Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca. *Primerjalna književnost XXI*, št. 1, str. 1–19.
- Lado KRALJ, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, Literarni leksikon, št. 44.
- Mirjana MIOČINOVIĆ, 1975: *Radanje moderne književnosti. Drama*. Beograd: Nolit.
- Barbara OREL, 2000/01: Igra v igri kot tematizacija načela absolutnosti drame. Magistrsko delo. Ljubljana: AGRFT.
- 2001: Struktura gledališča v gledališču. *Primerjalna književnost*, letnik 24, št. 1, str. 101–117.
- Helmut PAPAJEWSKI, 1961: Thornton Wilder. Frankfurt am Main, Bonn: Athenäum Verlag.
- Manfred PFISTER, 1977: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- PLATON, 1995: *Država*. Ljubljana: Založba Mihelač.
- Franz K. STANZEL, 1993: *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. (1964)
- Peter SZONDI, 2000: *Teorija sodobne drame*. Ljubljana: Knjižnica MGL, št. 130. Izvirnik: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt, 1956.
- Thornton WILDER, 1941: Some Thoughts on Playwrighting. V: Sherwood ANDERSON, Thornton WILDER, Roger SESSIONS, William LESCAZE: *The Intent of the Artist*. Princeton: Princeton University Press.

- 1960: *Marčeve ide*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Izvirnik: *The Ides of March*, New York in London, 1948.
- 1962: *Most svetega kralja Ludovika*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Izvirnik: *The Bridge of San Luis Rey*, New York, 1927.
- 1965: *Spalnik Hiawata*. Ljubljana: tipkopis, Arhiv AGRFT. Izvirnik: *Pullman Car Hiawatha*, New York in New Haven, 1931.
- 1971: *Dolgo božično kosilo*. Ljubljana: tipkopis, Arhiv AGRFT. Izvirnik: *Long Christmas Dinner*, New York in New Haven, 1931.
- 1972: *Osmi dan*. Ljubljana: Mladinska knjiga. Izvirnik: *The Eighth Day*, New York, 1967.
- 1977: *Zaenkrat smo se izmazali*. Ljubljana: tipkopis, Arhiv SGM. Izvirnik: *The Skin of Our Teeth*, New York in London, 1942.
- 1992: *Naše mesto*. Ljubljana: tipkopis, Arhiv AGRFT. Izvirnik: *Our Town*, New York, 1938. absolutne drame (zaprte forme) in epske drame (odprte forme) kot dveh nasprotnih, idealno tipičnih konceptov oblikovanja dramskega gradiva v zgodovini gledališča.

■ WILDER'S THEATRE WITHIN THEATRE. THE DRAMA IN A DIALOGUE WITH THE NARRATIVE

In his theatre within theatre pieces (or rather plays within plays), Thornton Wilder put the drama into a dialogue with the narrative. In his plays *Pullman Car Hiawatha* (1931), *Our Town* (1938), and *The Skin of Our Teeth* (1942) he introduced a Director in the role of a narrator to establish the dramatic action as a play within a play, and used this form to protect the autonomy of the playwright in relation to the other creators of the theatrical performance. In the process of its staging, the dramatic piece of art is always subject to change, even to digressions from the playwright's intentions; and this is what Wilder was hoping to avoid. His solutions were not unlike those of his contemporary Bertolt Brecht: he was led to epic theatre by precisely the opposite tendency, the tendency to autonomize the stage and return theatre to theatre. By articulating with this form of a play within a play a way of expressing his own theatrical statement, Wilder stepped out of the traditional theatrical model of reception where a performance appears as an absolute, self-contained whole, separated from its audience, as well as from the playwright himself. He introduced to absolute drama events of epic proportions (with numerous sets, panoramic landscapes, ductile units of time and a host of people, most notably in *The Skin of Our Teeth*), without undoing its basic stipulations (tendencies towards succinctness, finality, and direct representation). At the same time he also deconstructed or rather multiplied the basic dramatic categories (action, space, time, character) within the Aristotelian ideal of the dramatic unities and therefore turned a closed dramatic form into an open one. Wilder's plays are an emblematic and possibly the most obvious example of the coexistence of absolute (closed form) drama and epic (open form) drama as the two opposite, ideally typical concepts of structuring dramatic material in the history of the theatre.

HEIDEGGER, PROBLEM GOVORICE IN IONESCOVA DRAMA *PLEŠASTA PEVKA*

Gizela Polanc - Podpečan

Gimnazija Velenje, Velenje

Ionescova drama Plešasta pevka, t.i. »drama absurda«, postavlja v izhodišče dramski govor, ki je v svojem najglobljem pomenu odraz govornice kot prvine človekove tu-bitosti. Ionescova drama razkriva tragiko govornice v tisti razsežnosti, ko govornica izgubi svojo izvorno funkcijo, ki se imenuje nagovor biti, in postane samo še upovedovanje bivajočega – postane torej govornica absurda.

Heidegger, the problem of speech and Ionesco's Bald Prima Donna. The Ionesco play The Bald Prima Donna, the so-called "drama of the absurd" centres around dramatic speech, which in its deepest sense is a reflection of speech as an element of human existence. The Ionesco drama reveals the tragic nature of speech to the extent that the speech loses its original function, which is called the address of being, and becomes nothing more than a verbalization of the existent – it becomes the language of absurdity.

Ionescova drama *Plešasta pevka* je v literarnozgodovinskem pogledu uvrščena v dramatiko absurda zaradi čisto specifičnega odrskega dogajanja, zaradi posebne dramaturgije in ne nazadnje tudi zaradi dramskega govora, ki se tako močno razlikuje od govora klasičnih dram, da nedvomno zasluži vso pozornost. Približati se dramskemu govoru Ionescove drame pa nikakor ni tako enostavno, kot se mogoče zdi na prvi pogled. Če bi rekli samo: to je pač jezik absurda, ker v njem ni nobene prave logike, nobene orientacije za razumevanje, in sploh vzbuja kvečjemu posmeh, se govornici Ionescovega teksta nikakor ne bi približali. Najprej velja poudariti, da je sam Ionesco označil dramo *Plešasta pevka* s sintagmo »tragedija jezika«. Ob tem pa se odpre vrsta vprašanj: zakaj je postala človeška govornica izpraznjena do stopnje banalnih fraz, kdaj je v njej potihnila vsaka sled emocionalnosti, od kod izvira njena kaotičnost, da se kot taka res lahko imenuje absurda govornica. Odgovore na vprašanja bomo skušali poiskati v tisti misli, ki se sprašuje o praznoti govornice, o govornici kot fenomenu, o njeni izvorni mitičnosti, kot se razkriva v simbolih. Zato se bo pričujoče

razmišljanje skušalo približati fenomenološki misli M. Heideggerja, ki je v izhodišče svoje razprave o govoricu postavil problem človekove biti in njene odsotnosti. Heidegger, »mislec biti«, povezuje odsotnost biti kot najvišje pozitivitete s tragiko človekove govoricice, kajti bivanjski prostor, v katerem je bit odsotna, narekuje prazno govoricu, zgolj »govoricenje«. To pa nadalje pomeni, da bo potrebno odkriti in pojasniti človeško govoricu kot govoricu nagovora biti v njeni odsotnosti, poseči v praznizvo govoricice, v njeno mitičnost, ki se odkriva kot govoricu simbolov. Med fenomenom govoricice kot nagovora biti in med izpraznjenostjo bivanjske govoricice bo torej zajeto razmišljanje o Ionescovi drami *Plešasta pevka*, ki jo lahko razumemo kot drastičen dokaz nemoči govoricice v njeni izvorni funkciji. Čas in prostor dogajanja omogočata namreč zgolj prazno upovedovalnost, ko človeška govoricu ni več klic emocije. Razmišljanje o Ionescovi drami bo zato izvorno poslanstvo govoricice kot fenomena skušalo izpeljati iz fenomenološke misli Martina Heideggerja in, in sicer s pomočjo njegovega temeljnega dela *Bit in čas* ter iz njegovih dveh razprav: *Govoricu govori* in *O bistvu govoricice*. Ko bo tako pojasnjeno izvorno poslanstvo govoricice, bo mogoče ponovno razmisliti o tragičnosti Ionescove drame, o njeni groteskno izpraznjeni »govoricu absurda«.

V Heideggerjevem delu *Bit in čas* je izpostavljena misel o biti in njeni odsotnosti. Odsotnost biti je tista temeljna tragična izkušnja, ki sega v čas po koncu dionizičnega mita. Čas sokratikov postane čas strogega racionalizma, ki potisne v pozabo bit kot temeljno emocionalno naravnost. Bivanjski prostor postane izpraznjen in tragično razklan v ontološki diferenci, v razliki med bitjo in bivanjem. Bit, ki je vedno bit bivajočega, postane tisto najbolj pozabljeno, kajti vsi nenehno tekamo samo za bivajočim, kot je zapisal Heidegger. Bivanjski prostor se spreminja v prostor manipulacije, nasilja in v prostor nerazumevanja za so-bit kot skrbi za drugega. To je prostor popolne ogroženosti in alienacije, v katerem tudi govoricu izgubi svojo izvorno funkcijo, ki se imenuje nagovor biti. Kakšna je torej govoricu, ki je v svojem najglobljem pomenu nagovor biti? Po odgovor na to vprašanje bo potrebno seči v tisto filozofsko razpravo, ki razkriva govoricu v svojem praznizvu, to je v Heideggerjevo delo *O bistvu govoricice*. Za naše razmišljanje bosta služili dve temeljni poglavji, in sicer: *Govoricu govori* in *O bistvu govoricice*. Že takoj na začetku pa je treba poudariti naslednje: obe razpravi sta zahtevni filozofski deli; da ne bi ostali nerazumljeni, oz. da bi se jima lažje približali, ju bomo povezali z literarno umetnino. S tem ne bomo odvzeli razpravama njunih temeljnih miselnih izhodišč, ne bomo ju filozofsko okrnili. Ta poseg si bomo dovolili zato, ker tudi Heidegger v svojem delu *O bistvu govoricice* izhaja iz pesniškega jezika. Obe razpravi, *Govoricu govori* in *O bistvu govoricice*, pa sta med seboj neločljivo miselno povezani.

Ko razmišljamo o Heideggerjevi tezi »govoricu govori«, moramo najprej razmisliti o razmerju, v katerem se nahajamo: to je razmerje reči-svet. Svet razlaga Heidegger kot zedinjeno četverje neba, zemlje, bogov in smrtnikov. In ta svet, kot zedinjeno četverje, poklanja reči. Reči, ki so bile s svetom poklonjene, pa so tudi odhajale, so se od-godile, kar imenuje Heidegger odgodje. Stvari, ki so se odgodile, je potrebno priklicati nazaj

v prisotnost, da se ponovno dogodijo v dogodju. Tako imamo pred seboj tri faze odhajanja in vračanja reči: postavje, s katerim so reči postavljene, odgodje, s katerim se odgodijo, in dogodje, s katerim se ponovno dogodijo. V zvezi s temi tremi fazami pa je potrebno poudariti naslednje: prvotno poklanjanje reči je bilo porušeno s postavljenjem, pri čemer misli Heidegger na tehničnost, ki je delovala destruktivno. Zaradi postavja, ki je v svojem bistvu nasilno in manipulativno, so se reči odgodile v odgodju. Zato mora priti do dogodja, v katerem bodo reči na novo poklonjene.

Potrebno se je vprašati, kaj pomenijo Heideggerju t.i. reči. Ko rečemo reči, namreč vedno pomislimo na nekaj iz nežive narave, recimo: stol, miza, ključ ipd. so reči. Heidegger pa razume reči v njihovi bitni prisotnosti, kar pomeni, da ima vsaka reč, ki je poklonjena, svojo bit. Zato med te poklonjene reči ne more spadati izdelek kot tehnični produkt. Tehnični izdelek ni poklonjen in je torej v svet postavljen. Do reči, ki so poklonjene, zavzemamo čisto drugačno relacijo, ki presega ozek okvir bivajočega, tehničnega sveta in ga transcendirata. Poklonjene reči so namreč v svoji izvornosti simboli, ki imajo svojo govorico, zato Heidegger lahko zapiše misel: govornica govori. Naj služi za ilustracijo odlomek iz Proustovega romana *V Swannovem svetu*: »Keltsko verovanje, ki se mi zdi zelo modro, trdi, da so duše pokojnikov ujete v kakšnem nižjem bitju, v živali, rastlini ali celo v mrtvem predmetu, in da so za nas izgubljene vse do dneva, ki ga marsikdo nikoli ne dočaka, do dneva, ko gremo po naključju mimo drevesa ali ko dobimo v last predmet, ki jim je ječa. Tedaj vzdrhte in nas pokličejo, in če jih prepoznamo, se čar odčara. Ker smo jih odrešili, so premagale smrt, zato se lahko vrnejo in žive z nami.«¹ Odlomek iz Proustovega romana nas je nekako vrnil v razmerje reči-svet in zato lahko ponovno ugotovimo naslednje: svet poklanja reči in reči so kot tisto poklonjeno, kot dar, nekaj presegačjega, transcendentnega, so prisotnost jasnine biti, kot ugotavlja Heidegger. Vendar pa se mora ta prisotnost šele dogoditi, da bodo reči prisotne kot dogodje. Reči, ki so bile odstranjene s postavljenjem, morajo biti priklicane iz odgodja v dogodje. To klicanje pa je naloga govornice kot nagovora biti.

Z mislijo »govornica govori« se moramo zdaj vrniti na izhodišče razmišljanja, da bi lahko doumeli izvorno podobo govornice in Heideggerjevo trditev, ki pravi, da govornica vodi človeka ne pa človek govornice. Med svetom in rečmi, ugotavlja Heidegger, je neka raza, razločenje, notrina, za katero filozof poudarja, da izsredini svet in reči v njihovo bistvo. Ta raza pa je tudi bolečina razločenja, čeprav dopušča, kot zapiše Heidegger, »žarenje čiste svetlobe.« Od kod torej bolečina v razločenju? Bolečina je pravzaprav bolečina samega razločenja kot raze, ki je razdelila reči in svet in tako ustvarila diferenco v sami biti. Raza sicer dopušča žarenje svetlobe, vendar pa je to samo dopuščanje, kar pomeni, da bit še ni stopila v svojo jasnino. Zato je raza tudi boleč razkol treh faz: postavja, dogodja in odgodja. Kot dopuščanje žarenja biti pa je raza tudi hrepenenje po biti, ali bolje rečeno: bolečina zaradi odsotne biti, bolečina zaradi nemoči čistega žarenja. S tem pa je bolečina že dobila svoj primarni predznak, ki bi ga lahko imenovali emocionalni odnos med svetom in rečmi. To nadalje pomeni, da je sama raza bolečina, da je raza tisti emocionalni odnos

med svetom in rečmi, ki sicer dopušča žarenje biti, hkrati pa je do samega žarenja nemočna, da bi ga priklicala v prisotnost. V svoji nemoči je zato raza bolečina, vsaka bolečina pa je tudi klic, krik kot izraz nemoči. Zato vlada med rečmi in svetom klic, krik, ki je krik raze kot bolečine razločenja. Krik raze je torej tista govornica, ki govori bolečino, je sama bolečina razločenja. Dopušča sicer žarenje biti, ostaja pa nemočna v tem, da bi priklicala jasnino biti v dogodju. Heidegger zapiše: »Govornica govori,« in misli pri tem na govornico kot fenomen, govornico, rešeno vsakih človeških dimenzij, sploh pa odvisnosti od človeka. Govornica je torej krik razločenja, ki je že zdavnaj, pred formiranjem človeške govornice, klicala iz odgodja v dogodje. Govornica govori bolečino razločenja, bolečina pa kot temeljna emocija odpravlja razo. Z odpravljanjem raze zažari tisti »zlati sijaj sveta«, kot ga poimenuje Heidegger, ki je pot do jasnine biti. Tako vodi bolečina preko postavlja in odgodja v dogodje. Ko Heidegger razloži to svojo miselno postavko, naveže nanjo še vprašanje tišine kot nasprotja govornice.

Nasprotje govornice, tišina, je ponavadi razumljena kot brezglasje. Vendar je tako pojmovanje in razumevanje vezano na govornico kot obliko človeškega govorjenja, saj rečemo, da je tišina tisto, kar je tiho, kar ni slišno. V tišini namreč ne slišimo glasov, ne slišimo govornice. V trenutku pa, ko stopimo v območje govornice kot fenomena in pristanemo na misel »govornica govori«, se moramo tudi po tišini vprašati z ozirom na fenomen govornice.

Kaj je torej tišina? Kako prihaja do tišine? Tišina, za katero Heidegger zapiše, da nikakor ni brezglasje, ima tako kot govornica svoj izvor v razločenju, v razi med rečmi in svetom, kjer se dogaja prikrivanje biti v njeni jasnini. Kaj se torej dogaja v razločenju, da je hkrati govornica in tišina? Kako prihaja do tišine v razločenju? Heidegger ugotavlja, da razločenje pušča reči mirovati v svetu, pusti jih v miru četverja. S tem je reč, zapiše Heidegger, povzdignjena v tisto, kar je njej lastno, namreč da pomudi svet. To pomeni, da se skriva v mir, v tišanje in v tem tišanju čaka na jasnino biti. Heidegger zapiše, da se reč »pomudi v svetu kot čakanje.« Razločenje torej tiša reči, to tišanje pa se dogaja, če svet izpolnjuje tisto, kar je rečem lastno – to pomeni, da reči pomudijo svet. Razločenje tiša dvakrat, ugotavlja Heidegger. Najprej pušča reči mirovati, nato pa dopušča, da si svet zadosti v reči, kar pomeni: svet dopušča rečem, da ga pomudijo kot čakanje. In če si zdaj ponovno zastavimo vprašanje, kaj je torej tista tišina, o kateri govori Heidegger, tišina, ki ni zgolj brezglasje, ampak se dogaja kot dvojno tišanje, lahko povzamemo naslednje: tišina se kot dvojno tišanje dogaja, kadar svet izpolnjuje tvorstvo reči, ki se imenuje tudi skrivanje v mir. Skrivanje v mir pomeni čakanje, pomeni pomuditi se v svetu, v prostoru četverja, pomuditi se kot čakanje na jasnino biti, na dogodje. Čakanje na dogodje pa se poraja ravno v tisti razi, v tistem razločenju med rečmi in četverjem sveta, ki je govornica kot krik, kot pozivanje. Čakanje na dogodje, ki se poraja v razločenju, je hkrati govornica in tišina. To pomeni, da tišina ni zgolj brezglasje, ampak je predvsem mirovanje, skrivanje v miru, tišanje, čakanje na dogodje. Čakanje je tako v najglobljem pomenu odgovor na klic govornice. Zato lahko Heidegger zapiše, da »govornica govori kot zvonjava tišine.« To pa hkrati

pomeni, da se klic govornice sliši le skozi tišino, ki je mirujoče čakanje na odgovor, na jasno biti. Govornica je torej krik iz tišine čakanja reči v svetu. Zvonjava tišine zato ni nič človeškega. Zvonjava tišine potrebuje govornjeje smrtnikov samo zato, da bi v zvonjavi bilo prisotno poslušanje smrtnikov. Samo kolikor so ljudje v sosljuhu z zvonjavo tišine, ugotavlja Heidegger, zmorejo smrtniki na svoj način oglašujoče govornjeje. Seveda se moramo takoj vprašati, kaj potemtakem je ta zvonjava tišine, ki potrebuje govornico smrtnikov, da bi se skozi njo oglašalo poslušanje smrtnikov. Kajti glas smrtnika se sliši, kot zapiše Heidegger, samo v sosljuhu z zvonjavo tišine. Za ilustracijo se ponovno ozrimo na citirani odlomek iz Proustovega romana *V Swannovem svetu*. Če si dovolimo Heideggerjevo misel prenesti v umetnostno besedilo, je problem govornice kot zvonjave tišine mnogo bolj dostopen našemu razumevanju. Iz Proustovega besedila je mogoče razbrati, da zvonjava tišine, o kateri govori Heidegger, v resnici ni nič človeškega, ampak je ujeta v reči in se dogaja kot tišanje, kot skrivanje v mir, kot čakanje, da bi reči izpolnile svoje poslanstvo, da pomudijo svet. Zvonjava tišine potrebuje torej govornjeje smrtnikov, ogovor smrtnikov, njihovo poslušanje. Smrtniki morajo biti v sosljuhu z zvonjavo tišine, s katero reči pomudijo svet in smrtnike v njem. Samo iz tega sosljsja lahko lahko vznikne smrtnikov odgovor in nagovor, iz sosljsja zmore smrtnik govornjeje, ki je nagovor biti; ta pa je prisotna v čakanju reči kot čakanju na dogodje. Kaj je torej v svojem najglobljem pomenu smrtniško govornjeje? Smrtniško govornjeje je klicanje, pozivanje reči in sveta iz razločenja. Zato mora smrtnik zaslišati poziv, ki kliče reči in svet v ubranost. Slehera beseda smrtniškega govornjenja govori iz poslušanja. Zato smrtniki govornjeje, kolikor poslušajo. Smrtniki morajo paziti na klic tišine, četudi ga ne poznajo. Smrtniška beseda torej govori, kolikor odgovarja zvonjavi tišine. Zvonjavo tišine moramo slišati vnaprej; za slišanje zvonjave pa je potrebna stalna preizkušnja smrtnika, preizkušnja sposobnosti slišati vnaprej. Slišati vnaprej pomeni torej paziti na pozivajoči klic razločenja, ki je zvonjava tišine. Sintagmo »slišati vnaprej« uporabljata Heidegger tudi takrat, ko razmišlja o umetniški govornici, in sicer posebej o govornici poezije. Pesniška govornica pomeni Heideggerju najizvirnejše odgovarjanje »slišanju vnaprej«. V nasprotju s pesniško govornico je vsakdanje govornjeje, zapiše Heidegger, »pozabljena in obrabljen pesem, iz katere komaj še odzvanja klicanje.«

Po vsem tem razmišljanju se je potrebno še enkrat vrniti na izhodišče Heideggerjevega fenomena govornice, ki je zaobjet v sintagmah: govornica govori, govornica govori kot zvonjava tišine. Še enkrat je potrebno obe sintagmi pregledati s stališča govornice smrtnikov in s stališča umetniškega – posebej še pesniškega jezika. Iz Heideggerjevega pojmovanja govornice kot fenomena smo lahko ugotovili naslednje: govornica kot fenomen spada v območje reči in sveta. Reči in svet so združeni v zedinjenost, saj svet poklanja reči. Pa vendar obstaja med reči in svetom razločenja, razločenja, ki je tudi bolečina razločenja. To je tista bolečina, ki se oglašuje s klicem, s krikom, ki je govornica bolečine. Kajti razločenja od sveta z odgodjem, zato je krik raze tudi krik po dogodju. Raza razločenja govori bolečino, ker je raza sama govornica bolečine. Govornica torej

govori bolečino; govorica govori. Govorica je bolečina sama. S tem, ko govorica govori bolečino, se raza blaži, se nekako manjša in omogoča s tem biti, da bi lahko zasijala v dogodju, ki je njena jasnina. Govorica bolečine je potemtakem predpogoj, da lahko bit zasije v svoji jasnini. Govorica bolečine pa potrebuje tudi skrbno poslušanje smrtnikov. Nam, smrtnikom, svet poklanja reči. Svet, ki je zedinjeno četverje neba, zemlje, bogov in smrtnikov, pušča reči mirovati med nami, pušča jih v tišanju, v mirovanju. Smrtniki se lahko ob njih pomudimo, sicer pa reči mirujejo v svoji tišini. Tišina, imenovana tudi zvonjava tišine, ki je govorica reči, potrebuje smrtnika, da se odzove, da stopi v sosllišje z zvonjavo tišine, da se oglasi. Zvonjava tišine, ki je ujeta v reči, kliče smrtnike in mirno čaka na njihovo oglašanje. Zvonjava tišine je torej govorica reči, ki se ne morejo oglašati v zvočni podobi, ampak le z mirno prisotnostjo nagovarjajo smrtnika, da se jim približa s svojim nagovorom. Zato mora smrtnik najprej zaslišati klic reči, smrtniško govorjenje pa mora odgovoriti zvonjavi tišine. Zvonjavo tišine morajo smrtniki slišati vnaprej, šele potem lahko vstopijo v govoricu ogovora biti. Kaj dejansko pomeni slišati vnaprej? Slišati vnaprej pomeni slišati krik biti. Slišati krik in nanj odgovoriti tako, da bo zaradi odgovora mogoča ublažitev in premostitev raze razločenja, da se bo bit lahko razjasnila v jasnini dogodja. Zato mora smrtnik zaslišati klic reči vnaprej, kar pomeni, da mora biti v nenehnem sosllišju z rečmi. Zaradi tega je smrtniško prebivanje v svetu nenehna preizkušnja poslušanja zvonjave tišine, predvsem pa zmožnost poslušanja vnaprej. Poslušanje vnaprej šele omogoča smrtniku klicanje reči iz razločenja in mu omogoča vstop v zvonjavo tišine, ki je govorica biti v razločenju. To pa nadalje pomeni, da lahko samo poslušanje biti kot poslušanje vnaprej omogoči govoricu smrtnika, govoricu kot nagovor biti. V tem je zajeto tudi Heideggerjevo pojmovanje govoric kot fenomena. Zato je vsakdanje govorjenje za sodobnega nemškega filozofa samo »obrabljena pesem, iz katere komaj še odzvanja klicanje.«

Potem, ko Heidegger pojasni svojo sintagmo »govorica govori«, se v 2. delu svoje študije sprašuje o bistvu govoric. Bistvo govoric je naslov poglavja, v katerem Heidegger izpostavi besedo kot temelj govoric. Naše zanimanje se bo torej osredinilo na tisto, kar imenuje Heidegger bistvo govoric, in sicer bistvo govoric kot fenomena, ki je izražen v sintagmi »govorica govori«. Kaj je torej bistvo govoric? Tega vprašanja se Heidegger loteva najprej z vidika tubiti in zapiše misel, da ima človek prebivališče svoje tubiti v govoricu. Vendar pa Heidegger ugotavlja, da se tega ne zavedamo. Če bi nas namreč kdo vprašal, kako razumemo svojo govoricu, kaj o njej vemo, bi takoj poiskali kakšno zanesljivo definicijo in z njo opredelili govoricu. Vendar pa bi z definicijo ne mogli doumeti njenega bistva, ki je vedno skrito v besedi. Beseda pa je vez med človekom in bitjo, je človekov odnos do biti. Beseda je izvor govoric, zato zapiše Heidegger misel, da ni reči, za katero bi manjkala beseda. In zapiše še več: »Šele beseda priskrbi reči bit. Bit vsega, kar je, prebiva v besedi. Zato velja: govorica je hiša biti.«² S tem je poudarjeno, da je človeška govoricu prazna, kadar ne nudi prebivališča biti. Vse definicije in sklicavanje na normo je zgolj zunanje razumevanje govoric, ki ne vodi do

njenega bistva, do bitne besede. Heidegger zapiše zanimivo misel, da spadata beseda in govorica v skrivnostno pokrajino, ki jo natančno poznajo samo pesniki, v pokrajino, kjer je skrit usodnostni izvir govornice. Ta usodnostni izvir daje bitno besedo. To pomeni, zapiše Heidegger, da beseda sama reč podrži v biti in jo v njej zadržuje. Bistvo govornice, ki daje bitno besedo, torej nikakor ni nekaj zunanjega, kar bi bilo mogoče zajeti v normo. Bistvo govornice je beseda, bitna beseda, izhajajoča iz usodnostnega izvira. Šele taka beseda je lahko vez med človekom in bitjo, šele s tako besedo lahko postane govornica »hiša biti«. Seveda pa je potrebno takoj poudariti, da je iskanje bitne besede apriorno pesniška govornica. Pesniška govornica išče v prazvirih bitne besede, išče jih še posebej v simboliki kot mitično skrivnostnem izvoru. Prav zato se je pesniški govornici težko približati. V navadi je namreč, da se pesniški govornici približamo z napačnim mišljenjem, ki sega predvsem v strogo racionalno razumevanje pesniške govornice. Pri takem razumevanju izstopijo predvsem literarnoteoretične postavke, ki nimajo ničesar skupnega z bitno besedo. K pesniški govornici se je potrebno obračati s tisto obliko mišljenja, zapiše Heidegger, ki bo »zarezovala brazdo v njivo biti.« Temeljna značilnost takega mišljenja pa je poslušanje, in sicer kot poslušnost do tistega, kar je bilo zajeto v vprašanju o pesniški besedi. S poslušanjem odvzame Heidegger mišljenju njegovo strogo radikalnost in ga napravi poslušnega biti. To pa hkrati tudi pomeni, da se pri dojetanju umetniškega dela najprej v poslušanju obračamo k pesniški besedi, da bi se nato od poslušanja obrnili k vprašanju po bistvu. Če se mišljenje poskuša približati pesniški besedi kot poslušanje, se pokaže bit. Mišljenje torej res zarezuje brazde v njivo biti, kadar je predvsem poslušanje pesniške besede, bitne besede usodnostnega izvira. Tisti, ki poslušajo pesniško besedo, pesniški spev, zapiše Heidegger, so ljudje in bogovi. Spev je namreč praznik prihoda bogov. Pesniški spev ni nasprotje pogovora, ampak je z njim v najbolj notranjem sorodstvu, kajti tudi spev je govornica. Če si Heideggerjevo misel o pesniški govornici kot spevu še nekoliko natančneje ogledamo, lahko zapišemo naslednje: pesniška govornica je govornica speva, govornica bogov in ljudi. Vendar pa je taka zato, ker je pesniška govornica govornica bitnih besed, kar pomeni, da izvirajo pesniške besede iz prazvira biti. Poslušanje bitnih besed je zato poslušanje biti, poslušanje nagovora biti, ki se k ljudem obrača tako, da v njih vzbudi njihov najgloblji spev, skrito temno, dionizično emocijo življenja in smrti. Samo tako je lahko pesniška govornica spev ljudi in bogov. Zaradi prebujenja najglobljega človeškega speva postane osmišljena Heideggerjeva sintagma, ki se glasi: bistvo govornice – govornica bistva. Tako je pesniška govornica tista, zapiše Heidegger, ki šele dopušča razkrivanje biti. V nasprotju s pesniško govornico pa izpostavi filozof govornico kot golo upovedovanje, za katero zapiše, da je govornica brez biti. Besede v procesu upovedovanja so vedno nekaj oprijemljivega. Podobno ugotavlja tudi za slovar, saj med besedami v slovarju ni nobene bitne besede, take, ki bi reč podržala v bit in jo v njej zadrževala. Seveda se ob tem takoj odpre vprašanje razmerja med upovedovanjem in pesniško govornico. Kaj torej manjka upovedovanju, da ne more biti pesniška govornica? Prvi del odgovora je že znan, saj je bilo

ugotovljeno, da so besede v upovedovanju vedno nekaj oprijemljivega. Zato se mora drugi del odgovora nanašati na neoprijemljivo, na tisto, kar je temeljno različno od upovedovanja. Tisto temeljno različno pa je simbolika pesniške govornice, je moč pesniške besede, ki sama reč podrži v bit in jo v njej zadržuje. S tem pa smo se ponovno vrnili na izhodišče izvajanja, ki se glasi: govornica govori kot zvonjava tišine. Kot zvonjava tišine je govornica prisotna v rečeh in je njihov krik v tišini čakanja na jasnino biti. Nagovor biti je govornica simbolov, tisti temni praizvir speva, namenjenega ljudem in bogovom, ki pa je vendarle lasten pesniški govornici. Pesniška govornica je odziv na klic biti, s katerim pokličejo reči v zvonjavi tišine. Pesniška govornica je odziv, namenjen biti in sicer s prazvorom govornice, z besedo, ki je sama v sebi praizvir neznanega, mitičnega in skrivnostnega, kar je skrito v simbolu. Simboli so prisotni kot praizvir, skrit v rečeh, ki pokličejo s svojo govornico. Ta misel je na poseben način ujeta v znanih verzih Ch. Baudelaira: »Skoz gozd simbolov človek gre vse dni / in znane njih oči so vanj uprte...«³ Približati se govornici simbola pomeni približati se nagovoru biti z bitno besedo, ki bo dopustila žarenje biti v njeni prisotnosti.

Ta daljši ekskurz je bil vsekakor potreben zato, da se bomo lažje približali Ionescovemu dramskemu tekstu in se osredinili na problem govornice kot fenomena. Ponovno velja poudariti, da lahko s fenomenološkega stališča Ionescovo dramatiko razumemo kot tragično resnico ontološke diference, razlike med bitjo in bivanjem. To pa s fenomenološkega vidika pomeni odtujenost in pozabo biti, kar je zaznamovalo tudi človeško govornico, ki želi upovedovati le bivajoče, iz nje ni več slišati klica po biti. Tragično razsežnost odsotne biti bomo spremljali skozi dramski govor, pri čemer pa bo potrebno tudi sproti opozarjati še na druge oblike tragike, ki je postala konstanta izpraznjenega bivanjskega prostora.

Ionescova drama *Plešasta pevka* je razdeljena na enajst prizorov, ki se odvijajo v izrazito statičnem, strogo zaprtem odrskem prostoru, opremljenem kot angleški meščanski salon. Uvodna didaskalija, ki je pravzaprav posebna oblika scenskega jezika, je do groteske prignano navodilo o prostoru dogajanja. Dramatik takole opredeli prostorskost: »Notranjščina meščanskega angleškega stanovanja z angleškimi naslonjači. Angleški večer. Gospod Smith, Anglež, kadi svojo angleško pipo v svojem fotelju in v svojih angleških copatah in bere zraven angleškega ognja svoj angleški časnik. Nosi angleške naočnike in majhne sive angleške brke. Poleg njega Angležinja, gospa Smith, v angleškem fotelju krpa angleške nogavice. Dolgo časa angleško molčita. Angleška stenska ura bije sedemnajstkrat po angleško.«⁴ S skoraj mučnim poudarjanjem angleškosti je avtor namignil na čisto določeno obliko malomeščanstva, ki mu daje poseben pečat ura, ki bije po angleško. V salonu stroge angleškosti sta nameščena v svoji pasivnosti gospod in gospa Smith. Gospa krpa nogavice, gospod prebira časopis in med njima steče pogovor – ali bolje monolog gospe Smith. Na besedovanje svoje žene se gospod Smith odziva samo s tlekanjem jezika, ker dolgih govornih pasaž sprva sploh ne posluša. V pogovor se vključi šele kasneje, ko zagleda v časopisu osmrtnico za Bobbyja Watsona. Toda dialog, ki steče med zakoncema o smrti Bobbyja Watsona,

pravzaprav ni dialog, temveč govor drug mimo drugega, zato se vse trditve ali ugotovitve med seboj izpodbijajo.

Ko opazujemo dramski govor gospe Smith od začetka dogajanja, lahko takoj ugotovimo njegovo pomensko praznino. V svoji gostobesednosti se gospa Smith niti za hip ne premakne od ubesedovanja fizioloških potreb. Vse, kar premore njena govorica, je natančno upovedovanje o vrsti hrane, njeni specifičnosti, njenih zdravilnih in škodljivih učinkih in o cenah različnih artiklov. Njeno govoričenje pa nedvomno doseže svoj ironični vrh, ko gospa spregovori tudi o prebavnih motnjah zaradi prevelike količine zaužite hrane. To besedovanje je vse, kar premore govorica gospe Smith. Čeprav je ustvarjen komični vtis, pa se vendar v ozadju skriva usodna tragika, ki pronica skozi režo navidezne komičnosti. Tragika je v tem, da gospa Smith ne premore v svoji govorici niti ene same bitne besede. Vsa njena govorica je izpraznjeno upovedovanje, zbanalizirano do skrajnih možnosti. Seveda se je potrebno takoj vprašati, kje so vzroki, da je človeška govorica zdrsnila na banalno raven zgolj poimenovanja fizioloških potreb. Izpraznjenost govornice ima svoj vzrok v izpraznjenosti bivanjskega prostora, katerega prisposoda je meščanski salon. Bivanjski prostor je prostor zadušljive pasivnosti in sumljivega vrtenja v brezčasnosti in predstavlja tragičnost ontološke diference oziroma tragiko pozabljene in odtujene biti, zato sta dramska junaka, gospa in gospod Smith, kljub svoji komičnosti, tragični osebi. Ujeta sta v brezizhodno situacijo, nemogoče je, da bi drug drugega razumela, zato je popolnoma vseeno, kako govorita. Prostor odtujene biti namreč ne dopušča nobene bitne besede, ampak samo usodno pogloblja alienacijo, v katero sta ujeta druga dva zakonca, gospa in gospod Martin, ki prideta na obisk. Dramatikova opomba, ki uvaja njun prihod, dovolj jasno opredeljuje njun dramski govor. Didaskalija se glasi: »Gospa in gospod Martin si sedita nasproti in molčita. Sramežljivo se nasmihata. Dvogovor, ki bo sedaj sledil, morata govoriti z zategnjenim, monotonim in le rahlo pojočim glasom brez poudarkov.«⁵ Zategnjen in monoton glas brez poudarkov še najbolj spominja na avtomat; in res je govorica gospe in gospoda Martin svojevrstna robotizirana govorica, sestavljena iz samih oguljenih fraz. Ker v njunem govoru ne sme biti nobenih poudarkov, ki bi lahko opozorili na prisotnost emocionalnega, je stehnziranost govora toliko bolj izstopajoča, hkrati pa je močno poudarjena tudi človeška odtujenost obeh zakoncev. Komično učinkuje tudi njuno navdušenje, da sta se končno le prepoznala. A v njunem prepoznavanju in pozabljanju se skriva tragika alienacije, ki je v drami prišla do svoje skrajne točke. Edina, ki to tragiko pozna, je stranska oseba v drami, služkinja Mary. Služkinja Mary stopi na prizorišče potem, ko sta gospa in gospod Martin popolnoma prepričana, da sta se končno našla. Mary izpove zanimivo misel, da Donald Martin ni Donald Martin in Elizabeta Martin ni Elizabeta Martin. Res je, da imata skupno hčer, deklico Alice, vendar ju značilnosti deklice ločujejo, ne pa povezujejo. S to ugotovitvijo je Mary potrdila tragiko alienacije, njene pošastne razsežnosti, ki se je polastila temelja človekovega obstoja. Služkinja Mary, dramska ozaveščevalka, se v svojem prepričanju ni zmotila, kar dokazuje dramatikova opomba, ki spremlja prepoznavanje zakoncev Martin. Opomba se glasi: »Gospa Martin se počasi približa

gospodu Martinu, mehanično se poljubita, ura enkrat močno udari, udarec ure mora biti tako močan, da gledalci kar poskočijo, a zakonca Martin ga ne slišita.«⁶ Pozornost je treba posvetiti stenski uri zaradi njenega posebnega sporočila. Silovit udarec ure, ki pa ga zakonca ne slišita, lahko razumemo kot potrditev absolutne alienacije v času odsotne biti. Tudi alienacija ima svojo govorico, ujeto v dialog zakoncev Martin. Upovedovalna govorica gospe in gospoda Martin je sestavljena iz obrabljenih fraz in naravnost mučnega ponavljanja v opisovanju potniškega vagona in kasneje njunega stanovanja. Praznost njunega govoričenja ni niti za trenutek prekinjena z eno samo bitno besedo, ki bi s svojo izrazno močjo zamajala temelje bivanjskega prostora.

Sedmi prizor je nekakšen svojevrsten vrh Ionescove drame, ker se v njem dogodi srečanje obeh zakonskih parov. To srečanje naj bi imelo značaj družabnosti, saj sta zakonca Martin prišla na obisk. Družabnost pa se začne z molkom, jecljanjem in nerodnim obotavljanjem. Pogovor spremlja stenska ura, ki z udarci, bolj ali manj hrupnimi, podčrtava pomen besed. Toda besede vseh štirih zakoncev nimajo nobenega pomena. Govorica dramskih junakov je sestavljena iz pokašljevanja, medmetov dvoma (hm, hm), medmetov otopelosti (jej, jej ...) in iz fraz tipa: tako pravijo, in to je res, resnica je na sredi, ipd. Ko se gospa Martin končno odloči, da bo povedala nekaj zabavnega, in se tega vsi razveselijo, opiše nekega moškega, ki si je sklonjen zavezoval čevlje. Njeno pripovedovanje je vse prisotne navdušilo, strinjali so se, da je naravnost fantastično in že skoraj neverjetno. Njihovo pretirano navdušenje nad banalnostjo gotovo vzbuja smeh, pa vendar je v dramatikovem sarkazmu skrita tragika obupne nemoči človeške govornice, ki ji je odvzeta sleherni možnost izražanja emocionalnega. Govorna banaliteteta je tako visoka ovira, da je ni mogoče prestopiti, ker je kot temelj obdala bivanjski prostor, v katerem je bit odsotna.

Prihod Poveljnika ustvari nekoliko več dinamike, ker se med zakonci začne živahen prepir o tem, ali je kdo pred vrati, kadar pozvoni. Prepir je sicer skrajno nesmiseln, reši pa ga Poveljnik z lakonično izjavo: Kadar zvoni, je prav lahko kdo pred vrati, prav lahko pa ni nikogar. Celo on sam se je poslužil majhne prevare, saj je pozvonil, nato pa se je skrtil, da bi bilo bolj zabavno. Poveljnik gasilcev je prišel na prizorišče s popolnoma določenim namenom, saj mora po posebnem naročilu pogasiti vse požare v mestu. Pri Smithovih ne gori, niti zametka požara nimajo, tudi pri Martinovih ni požara in Poveljnik mora obupano ugotoviti: »Vse gre narobe. Skoraj nič se ne zgodi, samo kakšne drobnarije, kakšen dimnik ali skedenj. Nič resnega. Človek nima prav nič od tega...«⁷

Ker zakonci Poveljnika poznajo, ga povabijo, naj še ostane in jim pove kakšno zgodbico. Družba si začne pripovedovati zgodbice, nekatere imenujejo basni, ker v njih nastopajo živali, vendar so vse pripovedi velikanška miselna zmeda brez ene same trdne opore, ki bi slonela v temeljni besedi govornice. Gasilčeva zgodba, ki nosi naslov Prehlad, je najdaljša in navidezno najbolj konfuзна, vendar je v njej mogoče zaznati zelo zanimiv dramatikov namig. V gasilčevi dolgi pripovedi, ki nima s prehladom nikakršne vzročne povezave, se prepleta prava antropološka zmešnjava sorodstvenih odnosov, ki ponuja en sam zaključek, in sicer: človeštvo je v

svoji celotni razvojni stopnji, v svojih medsebojnih odnosih in v sorodstvenih razmerjih podoba brezoblične raztrganosti na dolžnosti, na sorodstva in na nebogljnost. Skratka, človeštvo se vrti brez orientacije v velikanski gmoti samih grotesknih situacij. Gotovo ni naključje, da je o tem spregovoril Poveljnik, ki je tudi sam sorodstveno vpleten v veliko človeško komedijo. V tej vpletenosti pa je njegova tragika. Poveljnik gasilcev si namreč močno prizadeva najti vsaj majhen požar. Res je, da so ga poslali gasit, vendar Poveljnik ne vzbuja vtisa pravega gasilca. Ob prihodu namreč zelo potihno in sramežljivo vpraša Smithove, ali mogoče pri njih gori. Kakor je to vprašanje komično, saj se o požaru vendar ne govori šepetaje, je po svoji naravi tragično, kajti gasilec nima v mislih pravega požara, ampak vsaj neznamen sunek, ki bi zamajal temelje bivanjskega prostora. Kljub svoji potrnosti mora Poveljnik ugotoviti, da v mestu ni požarov, niti sledu požara; v nobeni akciji za spremembo ne bo mogel sodelovati, ker ga človeške vezi premočno priklepajo v bivanje. Preden se poslovi, postavi družbi zanimivo vprašanje: »Saj res, kaj pa je s plešasto pevko?« V splošni tišini in osuplosti končno odgovori gospa Smith: »Še zmeraj se češe prav tako kot prej.«⁸ Odgovor gospe Smith je bil eden redkih odgovorov, ki se je neposredno navezal na vprašanje, čeprav sta vprašanje in odgovor nekoliko presenetljiva. *Plešasta pevka* se najbrž ne more počesati, če nima las. Če pa to kljub vsemu že dolga leta počne, je treba poiskati odgovor izven konteksta. Plešec, ki se dolga leta češe enako, ne more biti drugega kot podoba nesmiselnosti, večnega ponavljanja nesmisla in njegovega večnega trajanja. Gasilec je s svojim vprašanjem izzval zakonca Smith, da bi dobil odgovor tudi zase, kdaj lahko pričakuje vsaj majhen požar. Vendar pa ga odgovor gospe Smith popolnoma utrdi v prepričanju, da se ne bo zgodila nikakršna sprememba. Nekoliko ga pomiri neznamen pesmica, ki jo v čast Poveljniku pove služkinja Mary. Kljub silovitemu nasprotovanju gospe Smith pove pesmico, ki nosi naslov *Ogenj*. *Pesmica služkinje Mary* se glasi:

»Svetlikajo se štori po gozdovih,
in amen se je vnel;
grad gori,
gozd gori,
možje gore,
voda gori,
nebo gori,
pepel gori,
dim gori,
ogenj gori,
vse gori,
gori, gori, gori!«⁹

Govorica te pesmice preseneča zato, ker je popolnoma drugačna od govorce ostalih dramskih oseb. V sebi je miselno sklenjena in govori o ognju, ki bo zajel in prečistil vse: naravo in ljudi. V besedilu služkinje Mary so prvič v dramskem dogajanju izstopile bitne besede. Najprej je to beseda *ogenj*, ki ima veliko simbolično razsežnost. V Ionescovi drami nastopa predvsem kot sila prečiščevanja, ki bo v temeljih prečistila bivanjski prostor. Zažgala bo vse tisto, kar ovira bit, da bi stopila v

prisotnost. Sila ognja bo zajela kamenje, ki simbolizira trdnost eksistence, ogenj bo požgal grad, simbol materialnosti in trdnosti bivanja, zajel bo gozd, ki je v svoji mnogopomenskosti tudi simbol tesnobe. Zagoreli bodo možje, simbol življenjske moči, zagorela bosta voda in nebo, dva elementa, ki med drugim simbolizirata vir življenja ter moč in svetost. Vžgala se bosta tudi dim in pepel; dim, ki je simbolni odnos med nebom in zemljo, ter pepel, ki predstavlja vrednost tistega, kar ostane. V totalnem požaru, v mogočni kataklizmi, ki jo v svoji pesmi kliče služkinja Mary, se bo bivanjski prostor očistil do svojih temeljev. Vse trdne in stoletne bivanjske vrednote bodo porušene in na prečiščen prostor bo mogla ponovno zasijati jasnina biti. Zaradi tega sporočila predstavlja pesem služkinje Mary osrednji in najpomembnejši trenutek dramskega dogajanja. Govorica tega besedila je klic po biti, zato ker se govorica te pesmice obrača do biti z bitno besedo, z govoricno simbola, ki je v svojem najglobljem pomenu pravi nagovor biti. Bit čaka v zvonjavi tišine simbola na nagovor, ta nagovor pa je skrit v bitni besedi »ogenj«. Klicanje ognja pomeni zato neposredni nagovor biti, pomeni hrepenenje po rešilnem prečiščenju. Reakcija, ki jo izzove pesem služkinje Mary, je pri ostalih dramskih osebah pričakovana. Gospa in gospod Smith jo že med pripovedovanjem pehata iz sobe, Poveljniku pa se zdi pesem čudovita. Glede na te različne reakcije je mogoče opredeliti tudi tragiko, ki bo sledila. Zakonca Smith, ki sovražita ogenj, bosta ostala v svoji absolutni brezizhodnosti. Za Poveljnika, ki sicer ljubi ogenj, pa je prepozno, da bi se rešil ujetosti, saj je kot poveljnik pokoren družbenim determinizmom; nanje je pristal in torej služi določenemu bivanjskemu redu. Zato se bo brezuspešno vrtel v brezizhodnosti in brezupno iskal majhen zametek požara.

Popolnoma drugače pa je s služkinjo Mary. Kot služkinja je sicer socialno opredeljena z negativnim predznakom, kar pa ji na svoj način daje upornost. Mary je edina dramska oseba, ki bivanjski prostor na svoj način presega s trmoglavostjo in nepokornostjo. Zato, ker je upornica proti praznemu bivanju, lahko spregovori z bitno besedo, vsi ostali junaki pa so obsojeni na klavrno obliko upovedovanja. To nasprotje je drastično predstavljeno v 11. prizoru.

Po odhodu Poveljnika in služkinje ostanejo na sceni vsi štirje zakonci in pogovor med njimi se ponovno odvija v gostobesedju nesmisla. Pogovor poteka kot nizanje fraz, ki pa so miselno preobrnjene tako, da je nemogoče najti pomen. Ta pogovor, ki je predvsem pogovor drug mimo drugega, traja do trenutka, ko gospod Smith zakriči: »Dol z biksom!«¹⁰ Reakcija dramskih oseb je presenetljiva. Najprej za trenutek umolknejo, nato pa se pojavita med njimi živčnost in sovražnost, ki se stopnjujeta do te meje, da se začno junaki s pestmi zaganjati drug v drugega kot v pravem spopadu. Celo stenska ura reagira z živčnim udarjanjem. Krik Gospoda Smitha je bil namreč onemogli krik po spremembi, želja, da bi izginila lažna malomeščanska položčenost, lažna resnica, ki vodi v blaznost s svojo manipulativnostjo. Reakcija, ki sledi krik, je samo dokaz, da se dramske osebe gibljejo na robu obupa, na robu blaznosti, ker se zavedajo svoje brezizhodnosti. Na prizorišču se ustvari vtis obupnega iskanja izhoda, saj se dramski junaki prerivajo, kričijo, potiskajo drug drugega proti nekemu navidezemu izhodu. Ta situacija je pripeljala govoricno dramskih junakov v

absoluten razkroj. Izginila je celo upovedovalna beseda, ker je razpadla v posamezne foneme. Na višku delirija nenadoma nastopi tišina, prižgejo se odrske luči in osvetlijo že znani meščanski salon, v katerem mirno ždita zakonca Smith. Dogajanje se lahko začne od začetka.

Dramatikova opomba, da se dogajanje lahko ponovno začne na svojem izhodišču, nas vodi do vprašanja časa, in sicer: kako dolgo bo trajala brezizhodnost vračanja na izhodišče. Problem časa je v drami nakazan s pomembnim scenskim rekvizitom: stensko uro, ki nikoli ne kaže pravega časa. Še več. Dramski junaki so prepričani, da kaže ura vedno tisti čas, ki ga ni. Stenska ura tudi zvočno spremlja dramsko dogajanje tako, da se z glasnim bitjem odziva na posamezne prizore ali celo na besede. Najhujša je njena reakcija v 11. prizoru, prizoru popolne destrukcije govora. Funkcija ure, ki meri čas, nenadoma sploh ni več pomembna, kajti ura kaže čas, ki ga ni. Zato ura ni več merilec časa, ampak del scenskega govora, ki je prisoten s svojim zvočnim učinkom – z različno jakostjo bitja. Primarno funkcijo ure je dramatik že na začetku dogajanja zelo groteskno ukinit. Ura namreč bije enkrat do dvakrat, udari sedemnajstkrat po angleško, ali pa sploh ne bije. Kakor učinkujejo ti zvočni efekti skrajno komično, tako so tragični v svojem sporočilu. Stenska ura namreč kaže čas, ki ga ni; kaže torej čas odsotne biti, čas popolne zmede, destruktivnosti, alienacije in brezizhodnosti. Bolj ko se stopnjuje travmatičnost, glasnejše je bitje ure: živčno, neritmično, z naraščajočim zvokom. Tako je dramatik na svojevrsten način opozoril na čas odsotne biti, na čas absolutne ujetosti in brezizhodnosti.

V dramaturškem pogledu je Ionescovo delo *Plešasta pevka* drama situacij, pri čemer ima lahko vsaka situacija zase svoj dramatični vrh. Ta postopek je realiziran tako, da skuša dramski junak najti svoj lastni izhod in v tem iskanju izstopi njegova tragika. Poveljnik gasilcev išče vsaj neznamen požar, gospod Smith protestno zakriči v svoji nemoči, izjema pa je služkinja Mary. S svojim videnjem strašne kataklizme, ki bo porušila vse stare vrednote, je Mary prestopila krožnico bivanjske ujetosti. Vendar pa je Mary edina dramska oseba, ki kliče bit v prisotnost in pričakuje njen prihod. Vsi ostali junaki so usodno zavezani bivanjskim vrednotam, zato se dramsko dogajanje lahko začne od začetka. Zaradi brezizhodnosti, ki se na koncu drame stopnjuje do človekove blaznosti, bi Ionescove drame ne mogli imenovati komedija, čeprav si je to ime nekako prislužila zaradi različnih elementov, ki navidezno vzbujajo smeh. Vendar pa je med komedijo in tragedijo tanka črta, ki mogoče sploh ni ločnica. Posmeh, ki ga na primer vzbuja dramski govor, je samo do skrajnih možnosti pripeljano prazno govoričenje, ki v svojem globljem pomenu ni nič drugega kot govornica časa, v katerem je bit odsotna. Resnica odsotne biti pa je tista temeljna tragična resnica, o kateri govori tudi Ionescova drama. Zato v dramskem dogajanju toliko bolj izstopa govornica služkinje Mary. Mary v svoji pesmici nagovori bit z bitno besedo, ki edina lahko prikljče odtujeno bit v prisotnost. Besedilo pesmice je v sedanjiku in vzbuja vtis, da stoji Mary sredi silnega očiščevalnega ognja, ki bo prečistil bivanjski prostor v svojih temeljih. Šele po veličastni kataklizmi bo ponovno vzpostavljena harmonija četverja in dogodje bo priklicalo bit v prisotnost.

OPOMBE

- ¹ M. Proust, *V Swannovem svetu*, Ljubljana, CZ, 1987, str. 146.
- ² M. Heidegger, *Na poti do govornice*, Ljubljana, SM, 1995, str. 182.
- ³ Ch. Baudelaire, *Charles Baudelaire*, Ljubljana, MK, 1998, str. 17.
- ⁴ E. Ionesco, *Plešasta pevka*, Ljubljana, CZ, 1995, str. 27.
- ⁵ Ibid., str. 36.
- ⁶ E. Ionesco, *Plešasta pevka*, Ljubljana, CZ, 1995, str. 40.
- ⁷ Ibid., str. 52.
- ⁸ E. Ionesco, *Plešasta pevka*, Ljubljana, DZS, 1995, str. 63.
- ⁹ Ibid., str. 61.
- ¹⁰ E. Ionesco, *Plešasta pevka*, Ljubljana, DZS, 1995, str. 65.

BIBLIOGRAFIJA

- BAUDELAIRE, Charles: *Charles Baudelaire*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1998, Mojstri lirike.
- HEIDEGGER, Martin: *Na poti do govornice*, Slovenska matica, Ljubljana, 1995.
- HEIDEGGER, Martin: *Bit in čas*, Slovenska matica, Ljubljana, 1997.
- IONESCO, Eugene: *Plešasta pevka*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1995.
- PROUST, Marcel: *V Swannovem svetu*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1987.

■ HEIDEGGER, THE PROBLEM OF SPEECH AND IONESCO'S *BALD PRIMA DONNA*

This reflection on the Ionesco play *The Bald Prima Donna* has tried to capture with a phenomenological approach the issue of speech, which was, due to its specificity, named "the language of absurdity". Absurd language is one of the elements of "the drama of the absurd", which dictates the tragic dimension of the play from its outset. In the Ionesco drama, to talk absurdity means to put into words the existent in the space and time of the absent being. Therefore an absurd situation is nothing more than existence emptied to its utmost. The time of this existence is the time of the absent being, therefore human speech cannot address it, it cannot call it into presence. What the speech is left with is absurdity – empty talk that begins and ends in the worn-out phrases of the bourgeois salon. Since there is no way out of an absurd situation, human language itself will continue to disintegrate, disintegrate until unrecognisable, into its meaningless individual phonemes. The role of the counterpart to the void language of existence is played by the speech of being, which is present in the play in the language of symbols, in an almost ritual summoning of things into presence. The only person capable of this kind of speech is the maid Mary, a unique kind of rebel against the constants of existence. Therefore a majestic cataclysm is her vision of the ultimate purification of the space of existence, which would then be able to open up to being and call it into presence.

April 2003

PARTIZANSKA DRAMATIKA (1941–1945)

Gašper Troha

Trzin

Med drugo svetovno vojno se je v partizanih razvila presenetljivo obsežna gledališka dejavnost, ki je vplivala na nastanek številnih dramskih tekstov. V tem članku skušam opisati njihovo podobo na podlagi analogije s commedio dell'arte, ki se omejuje na tipičnost oseb in situacij. Stalnost osnovne sheme s sedmimi tipi sicer napeljuje na domnevo, da je bila ta dramatika ideološko cenzurirana, a nekateri kompleksnejši teksti, ki se bližajo tradicionalni meščanski drami, prej dokazujejo, da je šlo za posledico razmer in prepričanj piscev.

Partisan drama (1941–1945). There was lively theatrical activity in the partisan army during the Second World War, which also stimulated the production of a number of theatrical texts. This article deals with the structure of these texts by using an analogy with the commedia dell'arte, which is limited to fixed characters and situations. The stability of the structure, having seven characters, at first glance suggests, that this production was under the strict censorship of the communist ideology; however, some texts present a more complex form that resembles traditional bourgeois drama and hence show that we should rather understand this structure as a result of the genuine beliefs of the authors.

Uvod

S partizansko dramatiko sta se podrobneje ukvarjala Viktor Smolej v *Zgodovini slovenskega slovstva VII* (1971) in Ferdo Fischer v študiji *Partizanska dramatika* (1966), ki jo je kasneje povzel v *Spremni besedi* k izboru partizanskih iger z naslovom *Težka ura* (1967). Oba ugotavljata, da je glavni namen partizanske dramatike agitacijsko-propagandni, kar večinoma onemogoča, da bi razvila polnokrvne značaje in tradicionalni dramski konflikt, saj v tem primeru postane izid negotov in večsmiseln, na kar propagandni oddelek glavnega štaba partizanske vojske ni mogel pristati. Osebe v partizanski dramatiki so tako povečini tipi, ki omogočajo najlažjo produkcijo in recepcijo. Poleg tega so agitke, kot bom v nada-

ljevanju imenoval te tekste partizanske dramatike, morale bolj ali manj slediti ustaljeni shemi, saj so s tem najlažje zagotovili enotnost ideologije, ki je propagirana v njih, in njeno skladnost s trenutno partijsko linijo. Vse to napeljuje na tezo, da med partizansko dramatiko in *commedio dell'arte* obstajajo nekatere analogije. Te so bržkone v dejstvu, da lahko pri obeh detektiramo strukturo stalnih tipov in tipičnih situacij, zato bomo v nadaljevanju skušali poiskati in opisati to stalno shemo partizanske agitke. Že na samem začetku pa je treba opozoriti na dejstvo, da izhajata *commedia dell'arte* in partizanska agitka iz povsem drugačnih zgodovinskih kontekstov in sta zato tudi v marsičem različni. Če je bila *commedia dell'arte* v srednjem veku in renesansi oblika zabave, ki je skušala na oder pripeljati elemente vsakdanjega življenja, je agitka propagirala podobo sveta, ki je bila konstrukt partizanskega gibanja oz. njegovega vodstva. Po osnovnem namenu sta si torej diametralno nasprotni. Medtem ko skuša *commedia dell'arte* s komiko relativizirati zamejene družbene vloge, jih agitka vzpostavlja.

Opredelitev pojma

Fischer in Smolej pod terminom partizanska dramatika združujeta pregled gledališkega delovanja in dramskih tekstov, ki so jih pri tem uporabljali. Razlog za to Fischer razkriva v *Spremni besedi k Težki uri*: »Partizanska dramatika, ki zajema tudi vse druge odrske oblike, bi bila netočen izraz za ta prizadevanja. (...) Tu so se povezali vsi odrski elementi, od komisarjevega govora do lirične pesmi, ki je s svojim recitativom pogosto pomenila višek prikazanih točk« (Fischer 1967, 160).

Smolej zato za partizanske dramske tekste uporablja izraz skeč. »Miting so zaključevali igrani prizori ali enodejanke, malokrat resni, večinoma smešni. Zanje se je ustalilo ime skeč. Pomenilo ni nič drugega kot kratek odrski prizor, nič daljši od povprečne enodejanke, tudi če je na videz štel dvoje ali troje dejanj, ker je dejanja sekalo samo menjavanje prizorišč ali nakazan časovni razmik« (Smolej 1971, 281). Skeč, »kratko dramsko delo, posebno za kabaret, večidel z ironično poanto« (*Literatura* 1977, 226), morda zajame večino ohranjenih besedil, a obstajajo redki daljši teksti (npr. Zupanovo *Rojstvo v nevihti*) in zborne recitacije, sestavljene iz odlomkov pesmi ali celo političnih govorov, za katere ne moremo uporabiti te oznake. Termin skeč je torej preozek, saj ne zajame daljših tekstov in oblik, ki mejijo na lirsko literarno vrsto.

Ferdo Fischer omenja tudi izraz reportaža. »Na višji razvojni stopnji je bila jedro partizanskega odra zborna recitacija ali 'reportaža', kot so jo imenovali partizani. V izrednih okoliščinah partizanskega življenja je nadomestovala dramo« (Fischer 1967, 160). Leksikon *Literatura* jo definira kot »poročanje o aktualnih dogodkih v besedi in sliki, za časopis, radio, televizijo; r. mora stvarno, učinkovito posredovati tisto, kar je reporter kot priča dogodkov neposredno doživel, v tem smislu lahko uporablja lit. sredstva (opis, dialog, dramatičnost ipd.) in postane lit. zvrst« (*Literatura* 1977, 207). Reportaža se na prvi pogled zdi primeren termin, saj so

obravnani teksti prikazovali sočasno dogajanje. Pogosto so nastajali kot reakcija na realne dogodke, v katerih so bili avtorji neposredno udeleženi, a reportaža v osnovi predstavlja pripovedni žanr in je že zato neprimerna za označevanje dramskih besedil. Fischer sicer navaja, da je bila reportaža med partizani oznaka za zborna recitacija, a bi morali v tem primeru iskati vzporednice med njima v okviru vzpostavljanja posredniškega komunikacijskega nivoja in s tem približevanja pripovedni literarni vrsti, kar bomo natančneje razložili v nadaljevanju (prim. Vprašanje zbornih recitacij).

Skupna lastnost partizanskih dramskih tekstov je agitacija, ki napeljuje na termin agitka. Srečamo ga pri Fischerju (*Spremna beseda*), kjer pa ne označuje besedila partizanske dramatike, ampak tekste predvojnega Delavskega odra, ki so jih pisali Tone Čufar, Rudolf Golouh, Jože Moškrič in Bratko Kreft. Izraz agitka torej med in takoj po II. svetovni vojni ni pomenil oznake za partizanske tekste. Leksikon *Literatura* (1974) tako sploh nima gesla agitka. Njegovo prvo definicijo najdemo šele v *Mali literarni teoriji* iz leta 1976:

»AGITKA (lat. *agitare* = podžigati, razgibavati) – agitacijska igra/dram. knjiž. vrsta; ponavadi kratka, s poudarjeno družbeno, celo politično aktualno tendenco: gledalca npr. spodbuja za sodelovanje v soc. revoluciji ali za izgrajevanje socialistične družbe. Kot lit. vrsta z lastnim poimenovanjem se je izoblikovala med sovjetsko oktobrsko revolucijo, pri nas zlasti med NOB – v obliki skeča in takoj po vojni. Ker je idejno jasna in stremi v kar se da enoznačen, učinkovit konec, ponavadi ne prenese dolžine, z idejo se ji mudi« (Kmecl 1976, 267).

V tej definiciji jo avtor povezuje s skečem, ki je bil med partizani uveljavljen izraz. Kmecl stoji na prehodu, ko je termin agitka že prodiral v naš prostor, najverjetneje iz ruske literarne teorije, a so ga še vedno povezovali s skečem, tako da je partizanska dramatika v *Mali literarni teoriji* obdelana v okviru skeča.

Dokončno se agitka kot termin za partizansko dramsko produkcijo uveljavi v osemdesetih. Iz tega časa obstajata dve definiciji. Prva je bila objavljena v *Rečniku književnih termina* (1985). Ker pri ostalih jugoslovanskih narodih dramski teksti v partizanih niso bili pogosti, v Beogradu so npr. po osvoboditvi igrali Klopčičevo *Mati*, ta definicija veže agitko na poezijo, sicer pa navaja vse lastnosti, ki jih srečamo že pri Kmeclu. V slovenskem prostoru je agitko opredelil Andrej Inkret v *Enciklopediji Slovenije* (1987). Ta definicija omili Kmeclovo določilo dolžine, saj razume agitko kot »delo krajšega obsega«, in jo postavi za žanrsko poimenovanje produkcije med NOB. »Pri nas se je uveljavila zlasti med NOB in v prvih letih po 1945« (*Enciklopedija Slovenije* 1987, 17).

Termin agitka zajame vse dramske zvrsti od skečev in enodejank do daljših dram, pa tudi zborne recitacije, saj znotraj dramske vrste ni ozko določena. Obenem vse te loči od ostalih točk mitingov (songov, zborovskih pesmi, političnih govorov...), ki jih ne moremo razumeti kot literarna besedila, ter izpostavlja njihovo temeljno značilnost, ki je agitacija oz. propaganda idej NOB.

Zvrstna opredelitev agitke

Vojna in njene razmere navadno potisnejo v ozadje umetniško in kulturno dejavnost, saj gre za dogajanje, v katerega se vključujejo bolj ali manj profesionalni vojaki. Druga svetovna vojna je s svojo globalnostjo mobilizirala širše sloje prebivalstva, med katerimi so bili tudi intelektualci in kulturniki. Razvoj umetnosti, znotraj katere je gledališče v najtežjem položaju, saj zahteva obsežen teaterski aparat, je po mnenju raziskovalcev na meji verjetnega. »Gledališko življenje v partizanskih enotah, posebej pa še delo Slovenskega narodnega gledališča na osvobojenem ozemlju, je bilo prav gotovo eno izmed najbolj nevsakdanjih, enkratnih in neponovljivih dogajanj v letih naše revolucije. Mnogi, tudi tuji poznavalci, se sprašujejo, kako je bilo ob takih pogojih vse to mogoče?« (Moravec 1979, 56). Ustvarjalne možnosti opisuje Matej Bor:

»Prvi koncept Raztrgancev sem začel pisati novembra meseca 1943 v Vavti vasi, kjer je bil tedaj štab XV. divizije. Toda tistih deset dni, ko smo taborili ob Krki nekaj kilometrov od Novega mesta, iz katerega so venomer izpadali proti nam Nemci in domobranci, je bilo kaj malo primernih za zbrano delo. Napisal si prizor, pa si moral pospraviti šila in kopita ter se v razmajanem čolnu umakniti čez Krko, ker so se na tej strani pojavili Nemci; komaj si na oni strani ošpičil svinčnik, ali ti ne pride novo povelje: Nazaj čez Krko! Domobranci prodirajo od Prečne ob levem bregu!« (Bor 1946, 10).

Ti pogoji so se odražali v obliki tekstov. Večina je zelo kratkih, pogosto so bili igralcem dani le osnovni napotki v ustni ali pisni obliki. Smolej poroča o skeču *Borba* Sergeja Vošnjaka, da je nastal leta 1942 pri Novem mestu, ko je avtor dal igralcem ustne napotke in zapisano vložno pesem. Dve leti kasneje je po neki improvizaciji ta skeč zapisal neznan avtor in ga objavil pod Vošnjakovim imenom. Zapisan primer zgolj nakažane agitke je *Obisk* Majde Šilc. Ta namreč obsega le dve strani, čeprav ima kar tri dejanja. Prvo vsebuje deset vrst dialoga in štiri didaskalij, drugo dejanje stran in pol, tretje pa le pet vrst.

Vse to zahteva uporabo tipov, ki so v dramatikii priljubljeni iz več razlogov. »Prvi razlog verjetno izhaja iz proizvodne ekonomije, posebej v teaterskih praksah, ko je dramatik prisiljen pisati za gledališče tako rekoč iz dneva v dan (npr.: Molière)« (Kralj 1988, 70). Partizanska teaterska praksa je bila v veliki meri prav to. Do leta 1944 razmere niso dopuščale stalnega dela in je bilo treba zato napisati čim več v kratkih premorih med hajkami, po ustanovitvi SNG, ko je trajnejše osvobojeno ozemlje omogočalo kontinuirano delo, pa je bila ogromna potreba po tekstih, saj se je zdelo, da jih je vedno premalo. Sprva so te težave reševali tako, da je agitke pisal lahko vsakdo. Kasneje se je pokazalo, da s tem trpi kvaliteta tekstov in da ti postajajo nepredvidljivi. Njihova agitacija ni bila vedno pravilno usmerjena, zato so v glavnem štabu leta 1944 na pobudo Borisa Kidriča razpisali natečaj za odrska besedila in osebno naročili nekaterim, naj bi jih pisali (Smolej 1971, 282 – 284).

»Drugi razlog je prepričljivost teh dramskih oseb v aktu recepcije: tipi so namreč nastali v procesu abstrahiranja kot primeri značilnega člo-

veškega vedenja v takšnih ali drugačnih situacijah, zato jih bodo tudi manj izobraženi gledalci zlahka prepoznali in razumeli. (...) V ta namen je treba marsikaj žrtvovati, predvsem vsako kompleksnejšo značilnost, ki bi vodila v nepredvidljivost« (Kralj 1988, 70). Lastnosti tipov, ki jih omenja Lado Kralj, so ustrezale zahtevam, ki sta jih pred partizanske pisce in igralce postavljala tedanji čas in vodstvo. Agitacija je morala zajeti kar najširši krog ljudi in ostajati na partijski liniji, kar je bilo najlažje doseči s stalnimi tipi.

Zmagoslavje tipa je naslov poglavja, v katerem Kralj obravnava *commedio dell'arte*. Denis Poniž v svojem učbeniku o komediji in mešanih dramskih zvrsteh govori o razvoju *commedie dell'arte*, da je bila »na začetnih stopnjah svojega razvoja pravzaprav sinteza čistega ljudskega, spontanega in improviziranega gledališča z nekaj prviniami poznoantičnega rimskega profesionalnega oz. polprofesionalnega gledališča, ki pa se je že močno oddaljilo od zgolj 'scenske' umetnosti, saj so v njem začeli prevladovati spektakelski in drugi množično zabavni prijemi« (Poniž 1995, 124). Zdi se, da beremo opis razvoja partizanskih agitk, ki so izšle iz spontane ljudske ustvarjalnosti, ki je kasneje (po prostovoljni mobilizaciji kulturnih delavcev l. 1943) sprejela profesionalne in polprofesionalne pobude.

Danes se lahko ukvarjamo le z zapisanimi teksti partizanske dramatike, ki imajo bolj ali manj izpisan dialog, za razliko od *canovacciov*, scenarijev v *commedii dell'arte*, kjer je bilo zapisano le dejanje. Kljub temu sta stalnost tipov in situacij lastnosti, na podlagi katerih bi ju lahko povezali. Poleg tega se zdi, da obe zvrsti povezuje ideja o moči novosti oz. mladosti nad preteklostjo oz. starostjo. Po Kralju je namreč *commedia dell'arte* »obravnavala predvsem tri teme: spletke, ki jih naklepajo služabniki (zanni); zmagoslavje mladosti nad ljubosumno in skopuško, vendar bogato in zato gospodujočo starostjo; in ljubezenske težave in radosti« (Kralj 1988, 72). Če to nekoliko parafraziramo, dobimo opis partizanskih agitk. Te obravnavajo spletke, ki jih naklepajo partizani (v smislu oblasti podrejeni); zmagoslavje nove komunistične ideologije (pogosto povezane z mladostjo) nad gospodujočo, konzervativno in klerikalno elito; ljubezenske težave in radosti, le če simbolizirajo oz. podpirajo drugo temo, saj je bil pomen kolektiva zaradi vojnih razmer nad vsem.

Po razgrnitvi vseh podobnosti moramo opozoriti še na bistvene razlike med agitko in *commedio dell'arte*. Te izhajajo iz temeljnega namena obeh zvrsti. Osnovni namen *commedie dell'arte* je bil namreč zabavati publiko, zato je njena temeljna poteza komičnost, medtem ko je osnovni namen agitke agitacija in propaganda. Čeprav lahko nekatere teme, kot so npr. spletke služabnikov in zmagoslavje mladosti, dandanes beremo tudi kot napoved emancipacije meščanskega razreda, je njihov prvi namen ustvarjanje komičnosti, kar nenazadnje dokazuje dejstvo, da jih najdemo tudi v starejših antičnih komedijah. Namen *commedie dell'arte* je bil torej nedvomno zabavati in ne mobilizirati ljudstvo za novo ideologijo. Agitka izhaja iz nasprotne pozicije. Njen namen je agitacija, zato se tipi, kot bomo skušali pokazati v nadaljevanju, formirajo glede na pripadnost ideologiji. Komičnost, ki je sicer v mnogih tekstih prisotna, ter zahteve

po razumljivosti in zabavnosti, so pri agitki stranski produkt. Predstavljajo sredstvo popularizacije, ki je povsem v službi ideološke propagande. Obe zvrsti se zato lahko pokrijeta le v vmesnem prostoru formalnih postopkov, nikakor pa ne v njunem temeljnem ustroju in recepcijski naravnosti.

Določitev stalnih tipov agitke

Da bi potrdili prej obravnavane analogije, moramo poiskati strukturo stalnih tipov in tipičnih situacij v konkretnih agitkah. Prvi korak bomo storili ob Zupanovi dramski reportaži *Rojstvo v nevihti*. Ta agitka je še posebej primerna za določitev tipov iz dveh razlogov. Prvič, nastala je v letu 1944, torej v času, ko je bila gledališka dejavnost v partizanih že v polnem razmahu; in drugič, je ena najobsežnejših (ima verjetno največ oseb, poglobitve topose: industrijski obrat, jetnišnica, vas; in čas dogajanja – pred in po italijanski kapitulaciji). Ravno zaradi števila oseb in statistov te agitke SNG na osvobojenem ni moglo izvesti in je doživela premiero šele po osvoboditvi.

Zupan osebe vrednostno opredeljuje po dveh kriterijih. Glede na zgodovinski položaj, agresorji – napadeni, in ideološko opredelitev, nacisti, fašisti, klerikalci, konzervativci – komunisti. Najprej si oglejmo skrajni možnosti.

Najbolj pozitiven je Andrej Krim, predvojni komunist, ki je zaradi svojega prepričanja preživel večino življenja po zaporih. V prvem dejanju, ki se dogaja v mestu, je vodja ilegalcev, organizator odpora, v drugem je zaprt, a med mučenjem ostaja neomajen. Na poti na morišče ga reši OF, tako da lahko nadaljuje svoje delo. V tretjem dejanju je eden poveljnikov na osvobojenem ozemlju, ki se bori kot lev in za idejo (svobodo) žrtvuje svojo ženo Nino. Krim je tako s stališča ideologije kot strani v vojni brez napake, kar posledično pomeni, da je do kraja pozitiven tudi v vsem drugem. Od tega, da je najbolj hraber, nezmotljiv, do tega, da je najbolj ljubeč... Omenimo še dejstvo, da je Krim v seznamu oseb opisan kot kovinar, gre torej za pripadnika proletariata. Ta tip bomo imenovali heroj.

Na skrajno negativni pol je po prej omenjenih osnovnih kriterijih postavljen sluga Žolc. Ta je namreč edini, ki je na strani okupatorja in je hkrati pripadnik nasprotne ideologije (klerikalec). Žolc je od vsega začetka negativna oseba. Prisluskuje in izdaja sodelavce OF oblastem ter s tem pobija rojake. Ko oficir SS Harz (najhujša podoba okupatorja) ustrelj ranjenega partizana, ga Žolc še udari s puškinim kopitom in doda: »Strel ni povsem zanesljiv. Potem bi me pa obrekoval« (*Rojstvo v nevihti* 1945, 50). Žolc nima ničesar humanega. Gre mu le za prevlado, pri čemer se ves čas sklicuje na Boga. Ta svetost cilja njemu samemu opravičuje vsa sredstva, tudi pobijanje in sodelovanje z okupatorjem, pri čemer je celo bolj vnet od samih nacistov in fašistov. Ta tip imenujmo izdajalec.

Ostali tipi se razvrščajo med ti dve skrajnosti. Najbliže izdajalcem so nacisti in fašisti. Glede na to, da se je agitka začela razvijati šele nepo-

sredno pred in večinoma po italijanski kapitulaciji, so Italijani prikazani v milejši luči. Največkrat kot strahopetni, nesposobni in rahlo smešni. V obravnavani agitki tako o moči partizanskega gibanja in herojstvu Krima razmišljata italijanska karabinerja. Zanimivo je, da si nihče od Italijanov ne umaže rok s krvjo, medtem ko Harz (Nemec) ubije ranjenega partizana na odru, kar je skrajna stopnja krutosti, ki jo načeloma prepoveduje dramski decorum.

Postavlja se vprašanje, zakaj smo kot skrajno negativno osebo razumeli Žolca in ne samega Harza. Razlog je v tem, da slednji ni ideološko opredeljen, saj se kot pripadnik nemške vojske vsaj v legalnem smislu upravičeno bojuje proti upornikom. V tretjem dejanju dobiva povsem človeške poteze, razmišlja o ženi in sinu, svojem domu... Zdi se, da vidi stvari globlje od samih herojev. »Bog ve, ali ne pridemo vsi ljudje enaki na svet in se šele pozneje razdelimo na večje in manjše podleže. Veliki navadno postanejo plemenite osebe. Čemu se ti gnusim? Ker sem fašist?« Vendar si Zupan ne dovoli prevelikega odmika od osnovne sheme, ki zahteva nehumane okupatorje, zato se Harz v naslednjem trenutku povsem spremeni. »Psi, na rusko fronto jih pošljem. Kakor da se je vse zarotilo zoper mene. Ha, ne misli, da mi uideš! Zadavim te!« (*Rojstvo v nevihti* 1945, 58). Delovanje fašistov in nacistov je sicer legalno, zato so lahko na trenutke bolj humani od izdajalcev, vendar svoje pozicije ne morejo spremeniti, kar ne velja za izdajalce. Namen agitk je bil namreč kar najširša mobilizacija, ki naj bi zajela tudi tiste posameznike, ki so prestopili v domobranske in belogardistične vrste. Tisti, ki dvomi in prestopi, gre seveda na pozitivno polovico, tisti, ki ostane, je najbolj zavržen od vseh. Zaradi tega razloga moramo kot skrajno negativnega še vedno razumeti izdajalca, a z opozorilom, da gre le za nepopravljivega izdajalca, saj ta tip vsebuje tudi možnost prehoda.

Največja gneča je na sredini, saj se je s temi tipi najlaže realizirala partizanska agitacija. Sem spadata strojnik Miha in delovodja Mirtič. Zaradi racionalnih razlogov, kot so vojaška premoč okupatorja, osebne koristi, strah za bližnje, se ne moreta opredeliti za nobeno opcijo. Odločita se za obup, taktiko čakanja in diplomatsko sedenje na dveh stoli, zato poimenujmo ta tip omahljivci. Ta sredinski položaj je za agitko najbolj nevzdržen in ga je treba razrešiti. *Rojstvo v nevihti* pokaže obe možnosti.

Prva je Mihova usoda, v kateri omahljivec stopi na stran OF v zaporu (drugo dejanje) in postane partizanski komandant (tretje dejanje). Postane aktiven borec, tip, ki sicer še ni heroj in ga bomo nadrobneje spoznali v nadaljevanju, a že dobiva številne pozitivne poteze. Tako ni čudno, da je po njegovi preobrazbi snažilka Marijana zaljubljena vanj do ušes, čeprav ga je prej vztrajno zavračala.

Mirtič gre v obratno smer in prestopi v plavo gardo. V tretjem dejanju se znajde ob Harzu v ofenzivi na osvobojeno ozemlje. Njegovo sklicevanje na razum in nevpletenost (ni nikogar ubil) mu nič ne pomagata. Že sama pripadnost negativnemu polu mu jemlje pravico do vsake človeškosti. Harz mu na koncu, ko je jasno, da se poraz nezadržno bliža, zaupa, da se vojna vedno odigra med dvema močnima (Nemci in OF). Tisti, ki so vmes, so brez morale in jih bodo eni ali drugi pobili v trenutku, ko

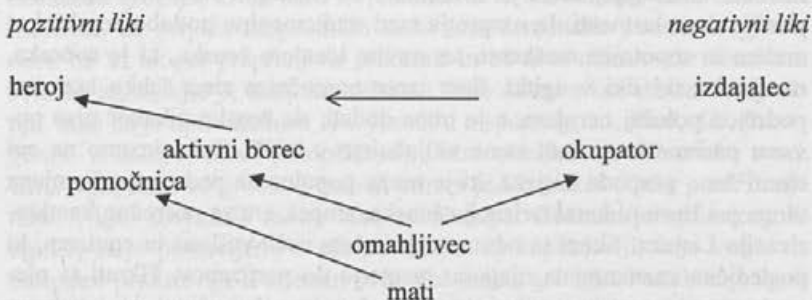
jih ne bodo več potrebovali. Mirtič se torej izenači z Žolcem oz. tipom izdajalca.

Na sredini je sprva tudi tip matere, ki je v agitki zelo pogost in ga v *Rojstvu v nevihti* srečamo ob Ženici, ki predstavlja le polovico običajne sheme. Bistvo matere je namreč v tem, da je razpeta med svojimi individualnimi željami (materinska ljubezen, skrb za sina...) in zahtevami kolektiva (sinove in hčere je treba žrtvovati za domovino). V tem konfliktu omahuje in opravičuje svoje sebično ravnanje z materinsko ljubeznijo in težko usodo, vendar na koncu spozna, da čas daje prednost kolektivu, in sama pošlje otroke v boj. Zupanova Ženica je svojega sina že poslala med partizane in je torej že razrešila osnovni konflikt. Sedaj gre še dlje in postane aktivna borka oz. pomočnica, vendar je treba priznati, da je obrobna oseba, tako da ne dobi dovolj prostora. Ta tip se bo zato jasneje pokazal ob drugih agitkah (npr. Klopčičevi *Materi*), ki so zgrajene na njegovem osnovnem konfliktu. Bistvena je ugotovitev, da je tip matere na sredini, a na koncu vedno pride na pozitivni pol.

Že ob Mihi smo omenili tip aktivnega borca, ki je vmesna stopnja med herojem in omahljivcem. Sem lahko pridejo osebe s prehodom od omahljivca, kar je bil eden glavnih ciljev agitk (mobilizacija), s prehodom od heroja, saj tudi vsi partizani niso popolni (agitke pozivajo k stalnemu izgrajevanju osebnosti v duhu revolucije) in nenazadnje je možen tudi prehod od aktivnega borca v obe smeri. Primer tega tipa je Fatur. Ta je sicer že od samega začetka aktivist OF, a je bivši študent, kar mu preprečuje, da bi bil heroj. Kot mu pove Krim, se mora prekaliti v borbi, spoznati, da se stvari ne dosejajo z besedami, ampak z dejanji. Ko torej Fatur odide v hosto in ga v drugem dejanju ranjenega pripeljejo v zapor, postane heroj. Sedaj neha razmišljati in se brezpogojno žrtvuje za NOB. Postane borec, ki je v vojni – ta je že sama po sebi nesmiselna – najdragocenejši in edini potreben.

Ob herojih in aktivnih borcih se pojavlja tip pomočnice, kamor spadajo ženski liki in otroci (pionirji). Ženske so lahko tudi heroji ali aktivne borke, moških pa med pomočnicami ni. To sicer ne pomeni, da agitka ta tip postavlja niže na vrednostno lestvico, čeprav je res, da je najbrž nekje vmes med heroji in aktivnimi borci, saj med tema stopnjama ženskih likov ni razlike. Tako se zdi, da Marijana sprva spada med aktivne borce (ilegalka OF), a kasneje postane pomočnica Mihi, ko se ta vzpenja med heroje. Najčistejši primer tega tipa je Nina, ki v agitki ni aktivna, vendar vseskozi stoji ob strani možu Krimu. Krim brez nje morda ne bi bil heroj, zato se zanjo zdi, da je na skrajnem pozitivnem polu pomočnic, kar dokaže na koncu, ko se žrtvuje za skupno stvar. Tisto, kar ji preprečuje, da bi bila heroj, je bržkone njena narava. Gre za to, da se ni sposobna v celoti podrediti kolektivni ideji. Sanjari o otrocih, srečnem življenju po osvoboditvi, medtem ko se Krim ves čas zaveda, da vojna še vedno traja in je ves osredotočen na boj. Kljub temu v odločilnih trenutkih pomočnice ne omahujejo in se tudi same žrtvujejo. Pionirji oz. otroci spadajo v ta tip predvsem zato, ker se sami še niso sposobni bojevati in so večinoma stranske osebe, a kljub temu s svojimi dejanji (kurirska služba, podpora očetom) delajo za skupno stvar.

Zupanova igra *Rojstvo v nevihti* ima sedem različnih tipov, ki so najverjetneje stalni tipi agitke. Da se bomo lažje lotili pregleda ostalih tekstov, si jih sedaj oglejmo še v shemi med vrednostnima poloma.



Iz zgornje sheme je razvidnih nekaj splošnih lastnosti agitke. V večji meri se ukvarja s pozitivnimi liki in ji negativni služijo za kontrast. Možni so prehodi na obe strani, a je večina prehodov v pozitivni smeri. Vsi težijo k liku heroja. Te lastnosti izhajajo iz osnovne naloge, ki je agitacija, s katero so skušali mobilizirati široke ljudske množice – zaradi tega je lik matere pozitiven in je izdajalcem dopuščena možnost, da se spokorijo – in hkrati opozarjati na napake v partizanski vojski. Cilj je bil seveda heroj, ki je popoln borec in revolucionar hkrati.

Analiza stalnih tipov agitke

Heroj

Skrajna revolucionarna in borbena zavest ter popolna predanost kolektivu, ki jih postavljajo nad vse, so glavne lastnosti herojev. Pri Zupanu spadajo v ta tip poleg Andreja Krima še Matej (*Punt*), Aki, Simon, Slavo (*Aki*), Martin, Ščepec, partizani (*Jelenov žleb*) in Kobe (*Tri zaostale ure*). Pri Mateju Boru Rado (*Težka ura*), Dr. Mrož, Mihol (*Raztrganci*), partizani – Jože, Pavle, vodja patrole (*Gospod Lisjak*), Marjan (*Ječa se je odprla*). Ostali so Jernač (*Štirje bratje*), kapetan (*Birokrat*), oficir rdeče armade, rdečearmejca in major NOV (*Srečanje*), France, Andrej, Marko (Klopčičeva *Mati*), Mati - Lojzka (Veljkova *Mati*), Stjenka (*Borba*), Robert (*Slovenska mati*), Andrej, Majda (*Obisk*), Viktorija, Iztok (*Žene ob grobu*), Kovač (*Gabrenja*), Murn, Smrekar, Erjavec, Jelen, Debevec Ančka, Jošt, Lojk, Babnik, Štular, Pogačnik Tone (*Večer pod Hmeljnikom*).

Pred heroji je svaril že Aristotel, ki je bil v *Poetiki* mnenja, naj karakterji ne bodo predobri in ne preslabi, da bi se gledalec z njimi lahko identificiral. Heroji so namreč v agitkah tako neživljenjski kot okupatorji. Predstavljajo le ideal, h kateremu naj bi gledalci težili, zato večinoma niso glavne osebe, pogosto se pojavljajo kot nekakšen deus ex machina (npr. Jernač v *Štirih bratih*, Matej v *Puntu*, Iztok v *Ženah ob grobu*...).

Pomočnica

Pomočnica izhaja iz tradicionalne vloge ženske, a se ji v skladu s komunistično ideologijo, ki se je zavzemala za enakopravnost med spoloma, prisvoja nove lastnosti. Iz nasprotja med tradicionalno podobo ženske kot matere in sopotnice moškemu ter novim idealom ženske, ki je soborka, rastejo ženski liki v agitki. Sam izraz pomočnica sicer lahko konotira podrejen položaj herojem, a je treba dodati, da ženske nikakor niso povsem pasivne in se tudi same vključujejo v NOB. Tako imamo na eni strani ženo gospoda Lisjaka, ki je možu popolnoma podrejena. Ta njena vloga pri Boru ni karakterizacija ženske, ampak gre za posredno karakterizacijo Lisjaka. Skozi ta odnos se pokažeta nečloveškost in egoizem, ki posledično zaznamujeta njegovo razmerje do partizanov. Hkrati ta njegova superiornost in napihnenost povečata komični učinek ob končnem razkrinkanju.

Za razliko od *Gospoda Lisjaka*, kjer je ženski tip v ozadju, v nekaterih agitkah nastopajo predvsem ženske osebe. Taki sta *Žene ob grobu* Boža Voduška in Veljkova *Mati*. Lojzko iz slednje in Viktorijo iz *Žen* smo uvrstili med heroje, saj imata vse lastnosti le teh. Ženska torej lahko postane povsem enakovredna moškemu idealu (heroju), čeprav je treba priznati, da se to zgodi le v agitkah s samimi ženskimi liki (*Žene ob grobu*), v katerih nekdo pač mora prevzeti vodstvo in biti zgled. Ženski heroj je možen tudi tam, kjer nastopajo večinoma ženski liki (*Mati*), a je ob tem zanimivo dejstvo, da se Lojzka povsem podredi poveljem in mnenju partizanov, ki pridejo iz gozda.

Med tema dvema skrajnostima se zvrsti večina ženskih likov, zato jih imenujemo pomočnice. Njihove glavne lastnosti združujejo tiste, ki jih najdemo pri herojih in aktivnih borbicah – so revolucionarne in borbene, tudi prekaljene v boju, vendar s pridržkom, da pogosto dvomijo v prednost oz. absolutno prevlado interesov kolektiva nad posameznikovimi lastnimi – zato jih vrednostno umestimo med heroje in aktivne borce. Podobno kot vsi ostali tipi tudi pomočnica raste iz zgodovinskih razmer. Zaradi moškega strahu (večino agitek so napisali moški) se ohranja podrejena vloga ženske, vendar so jih hkrati nujno potrebovali v boju, če so hoteli doseči splošni, vsenarodni odpor, zato je bila ta prevlada le načelna. Med pomočnice spadajo pri Zupanu: Marijana, Nina (*Rojstvo v nevihti*), Ljerka (*Punt*), Marta (*Jelenov žleb*), Zlata in Metka (*Aki*); pri Boru: Vida (*Raztrganci*), Manja (*Težka ura*), Ljuba, Anka (*Ječa se je odprla*); Minca (Klopčičeva *Mati*), Fanika, Tončka, Anica, Francka (Veljkova *Mati*), Katarina (*Žene ob grobu*).

Okupator

Edini nespremenljivi tip domuje na negativnem polu in je okupator, ki pa ni skrajno negativen lik, saj ga določa njegova nacionalnost (dejstvo, da je Nmec ali Italijan). Pod to prisilno vlogo, ki jo mora igrati, saj je na njej zasnovan vojaški konflikt, se lahko skriva popolnoma drugačen človek,

kar smo pokazali ob Harzu v *Rojstvu v nevihti*. Redko gre za glavne osebe – npr. v agitki *Hitler in Mussolini*, ki predstavlja poseben problem in jo bomo obravnavali v nadaljevanju – največkrat so to stranske osebe, ali pa le nekakšna grožnja, ki na odru ni prisotna. S to odsotnostjo dobi dramatik možnost, da pripiše nasprotniku naravnost demonske poteze, ki jih na odru ne bi mogel prepričljivo prikazati in bi zato učinkovale komično. Primeri agitk, kjer je okupator odsoten in se formira kot abstraktna grožnja, tako da je npr. omenjen le v poročilu o spopadu, so: *Punt, Aki, Raztrganci, Srečanje, Mati* (Klopčičeva), *Mati* (Veljkova), *Slovenska mati, Gabrenja, Žene ob grobu*. Poseben primer je Kocbekov *Večer pod Hmeljnikom*, kjer sovražnik ravno tako ne nastopa. Obenem je optimizem te agitke, ki je postavljena v čas po italijanski kapitulaciji, tako velik, da okupator predstavlja le spomin in ne več realne grožnje. Potreben je zgolj zato, da se ob njem vsakdo opredeli, saj se glede na to preteklo držo, podobno kot v agitki na splošno, ocenjuje vrednost posameznikov (glede na stopnjo odpora in revolucionarnosti).

Najbliže glavni osebi je Harz v *Rojstvu v nevihti*, pri drugih – nemški vojak (*Borba*), Nemeč (*Obisk*), prvi karabinjer, drugi karabinjer, policijski komisar (*Rojstvo v nevihti*) – gre zgolj za epizodne vloge. Partizanski agitki je šlo v prvi vrsti za mobilizacijo prebivalstva in dvigovanje morale v vojski. S tega stališča je okupator potreben kot lik negativca, a so bila o njem dovolj poročila in omembe v dialogih drugih oseb. Okupator kot tujec ni mogel prestopiti na partizansko stran, zato je bil neuporaben kot primer skesanca, kar je bržkone dodaten razlog, da je teh likov tako malo, čeprav brez njih partizanski teksti ne bi mogli obstajati.

Presenetljivo podobo okupatorja izriše Zupan v *Jelenovem žlebu* ob Mariu in Francescu. Mario je podoben kasnejšemu Harzu, le s to razliko, da je stranska oseba. Ne pride do neposrednega soočenja med njim in partizani, zato mu ni treba nikogar ubiti. Francesco radikalno prelomi s podobo svojega stalnega tipa v določilu, da je tip okupatorja stalen. Francesco namreč prestopi na partizansko stran. Svoj novi položaj razkrije Marti: »E, e, zdaj nisem več navadna vojaška žival, zdaj sem partigiano. Zdaj ministrstvo za propagando ne bo več pisalo morte partigiani, ampak samo viva partigiani. – eviva!« Francesco ne more biti več okupator (žival), vendar zanj ni predvidenega prehoda, tako da ni v isti poziciji, kot bi bil izdajalec po prestopu. Zanimivo je, da se mu ni treba za svojo preteklost odkupiti, kot je to nujno pri domačih izdajalcih.

Postavlja se vprašanje, zakaj do Francescovega prestopa sploh lahko pride. Tip okupatorja je namreč nujen, saj na opoziciji partizani – okupatorji sloni celoten ustroj agitke. Odgovor je mogoče najti v liku in zgodovinskih okoliščinah leta 1944. *Jelenov žleb* je bil premierno igran v Črnomlju 26. marca 1944, torej že po italijanski kapitulaciji, ko Italijani niso več predstavljali sovražnikov, ampak celo zaveznike. Zaradi teh okoliščin je Francesco sploh možen, saj bi ga drugače cenzura prav gotovo črtala. Poleg tega si Francesco ni umazal rok s partizansko krvjo in ima v celoti le epizodno vlogo.

Izdajalec

Zakaj je okupator nujno potreben za obstoj celotnega korpusa agitk, se pokaže ob tistem tipu negativca, ki je številčno najmočnejše zastopan. To so izdajalci. Ti se namreč ne morejo formirati, če ne obstaja negativna stran, ki jo predstavlja okupator. Hkrati imajo izdajalci vse lastnosti (so Slovenci in se jih da spremeniti), ob katerih je mogoče uveljaviti didaktične tendence, iz česar izhajajo možnosti, ki jih tematizirajo agitke. V agitki se mu namreč ponudi možnost, da se spreobrne. Če se pokesa in stopi na pravo pot, še ni pozitiven lik, a bo na pozitivno polovico gotovo prišel s trdim delom za pravo stvar. Taki so Jurij in dva belogardista (*Večer pod Hmeljnikom*), Matija (*Aki*), Pavel (*Štirje bratje*), Zora (*Obisk*), Ančka (*Zločin na novomeškem trgu*) in Gabrenja (*Gabrenja*).

V nasprotnem primeru, ko izdajalec vztraja pri svojem, stopi na skrajno negativni pol in postane dokončno zavržen. Ta primer smo že opisali ob Žolcu in Mirtiču v *Rojstvu v nevihti*. Tako lahko razumemo tudi Ferleža (*Raztrganci*), Lisjaka (*Gospod Lisjak*), Belogardista (*Jelenov žleb*) in Slavko (*Ječa se je odprla*). V tretjem primeru služijo izdajalci kot protiigra, ki nima možnosti spremembe. Taki so Hrast, Lipan, Gorjanc (*Tri zaostale ure*), Matoh (*Težka ura*), Prodan, Janez (*Zločin na novomeškem trgu*) in Miha (*Ječa se je odprla*). Izdajalec je torej na splošno najbolj negativen lik agitke, ki pa pozna tudi obliko spreobrnjenca, ki se približuje pozitivnemu polu.

Aktivni borec

Mobilnost je značilna tudi za aktivnega borca, pri katerem obstaja več možnosti. Najprej so tu aktivni borci, ki v agitki prestopijo med heroje. Taki so Fatur, Miha (*Rojstvo v nevihti*), Rutar (*Raztrganci*), Matjaž (*Težka ura*). Nekateri, predvsem stranske osebe, ne naredijo nobenega razvoja in ostanejo znotraj prvotnega tipa: Čresnik (*Raztrganci*), intendant (*Birokrat*), Ivan, Jošt, Stane, Janez, Milan (*Borba*). Nekoliko redkejši so tisti, ki skušajo pobegniti od partizanov oz. že zaidejo med izdajalce. Tako lahko razumemo Zorino predzgodbo (*Obisk*), saj je bila Zora nekoč aktivna borka, a je pobegnila in se zaljubila v Nemca. Uvrstili smo jo med izdajalce, ki prestopijo na partizansko stran, saj v dogajanju agitke pod vplivom Majde in Andreja prestopi nazaj in ustrelji svojega zaročenca. Najčistejši primer te variante aktivnega borca je Peter (*Štirje bratje*), ki pobegne od partizanov, da bi prestopil k domobrancem. Naklep mu spodleti, saj njegov brat Pavel istočasno zbeži od slednjih in hoče prestopiti med partizane. Zaradi prehoda ima sedaj Peter status izdajalca in se mora s kesanjem in trdim delom za svoj greh odkupiti, pomilosti pa ga seveda heroj Jernač, ki obema bratoma naloži lupljenje krompirja za cel bataljon.

Omahljivec

Aktivni borec je različica heroja. Predstavlja človeka na pravi strani, ki mora še vedno težiti k idealu, a je že naš in je zato za agitacijo manj

zanimiv. Bolj primerni so omahljivci, ki čakajo in jih je treba na vsak način mobilizirati. Poleg izdajalcev so ti glavna tarča agitk. Večinoma prestopijo na pozitivno stran, ali pa ostanejo med omahljivci. Izjema je le Mirtič (*Rojstvo v nevihti*), ki ga sedenje na dveh stolih v sami drami potegne na okupatorjevo stran.

Omahljivci utemeljujejo svojo pozicijo z racionalnimi argumenti (okupatorjeva vojska je premočna, bolje se je ukloniti in počakati, da zavezniki opravijo z njo; mi hočemo le v miru živeti...). Med omahljivci ostaja Saša (*Težka ura*), pod vplivom dogodkov spremenijo svoje stališče Gorjanova, Vera (*Zločin na novomeškem trgu*), Nace, Joža (*Aki*), Peter (*Mati*, Klopčič), Barica (*Ječa se je odprla*) in Miha (*Rojstvo v nevihti*). Slednjega smo že omenili kot primer prehoda aktivnega borca v heroja, saj se Miha v poteku agitke pod vplivom dogodkov transformira iz omahljivca najprej v aktivista in na koncu v partizanskega komandanta. Pogost je razvoj lika pod vplivom dejanj ali govora herojev. Taki so: Črt, Janko, Oče, Mati (*Punt*), dr. Jeriša (*Težka ura*) in Turk (*Večer pod Hmeljnikom*).

Mati

Tip matere je prvi izdelal in dokončno zakoličil Mile Klopčič s svojo agitko *Mati*. To je napisal 26. in 27. 9. 1943, igrali pa so jo v Kočevju 4. 10. na zboru odposlancev slovenskega naroda, ki je zasedal od 1. do 3. oktobra 1943. Igra je postala izjemno popularna in je bila igrana po vsem svetu, tako da se je razširil tudi njen motiv, ki so ga posnele številne agitke. Tip matere je bil zelo uporaben, saj je borcem v težkih razmerah predstavljal sinonim doma in domačih, ki so jih pogrešali. V ta namen mati nima potez heroja, ampak je bolj človeška. V začetku postavlja svojo ljubezen do otrok in skrb zanje na prvo mesto, tako da so se gledalci lahko z njo identificirali oz. so v njej videli lastne matere in njihove dileme, a v nadaljevanju vedno prevlada interes kolektiva. Mati namreč spozna, da čas zahteva žrtve in da je ohranitev slovenskega naroda nad njenimi sebičnimi željami. Sama da puško sinu v roke in ga pošlje v boj. S tem so borci dobili spodbudo in potrditev svojega delovanja od najbližjih (matere), kar jim je moralo dvigniti moralo in jih spodbuditi k vztrajanju. V ta tip spadajo: Mati (*Mati*, Klopčič), Mati (*Aki*) Mati (*Mati*, Dušan Bravničar – Veljko), Mati (*Slovenska mati*), Ženica (*Rojstvo v nevihti*).

Nekoliko drugačna je situacija v Voduškovi *Ženah ob grobu*, zaradi česar ta igra ni bila nikoli uprizorjena, izšla pa je šele v *Slovenskem zborniku* 1945. Če je namreč osnovna shema matere prehod od lastnih interesov k interesom kolektiva, se je Vodušek lotil prikaza obratne situacije. Klopčičeva Mati pravi: »Vrnite se z zmago in vas pričakam, ali pa se ne vrnite in vas ne pričakam!«, kljub temu da je ravnokar padel njen sin France. Voduškova Veronika se ob smrti svojega Iztoka vrne na sebično pozicijo. Kolektiv in njegova usoda sta ji malo mar, saj nima več za kaj živeti. Iztoku očita: »Samo na svojo domovino si mislil, na njeno čast in svobodo,« kar je povsem v skladu s tipom heroja. Veronika se torej odvrne od kolektiva, da bi vzpostavila prvotno stanje, ko je bil Iztok še

Živ in se je šele odločal med ljubeznijo do matere in ljubeznijo do domovine. Mati ga sedaj nikakor ne bi več prepustila kolektivu, česar skupnost ne more dopustiti. Veronika je kot mati heroja visoko na vrednostni lestvici, zato jo skušajo do zadnjega rešiti, a upor proti zahtevam skupnosti je zločin nad zločini. »Ali drzno je postavljati še tolikšno ljubezen in strast nad višje, svete zakone, ki nas vežejo vse, nad velike zakone skupnosti, ki se jim moramo vsi podrediti, in kdor se pregreši proti njim, ga nič ne more oprostiti.« Tako komentira dogajanje Zbor kmetic na koncu 4. prizora. Veronika in Katarina, Iztokova zaročenka, ostaneta neomajni in s tem storita greh, ki ga nič ne more oprostiti, a Vodušek svoje igre ni mogel tako končati. Dosledna izpeljava konflikta bi namreč zahtevala maščevanje nad materjo in zaročenko heroja, kar bi bilo v nasprotju s temeljno shemo agitke. Taka akcija bi namreč na partizanski strani načela avreolo človeškosti, usmiljenja oz. vsestranske pozitivnosti, kar je bilo bržkone jasno tudi Vodušku. Avtor je namreč pisal agitko za SNG, ki naj bi jo igralo na dan žena (8. 3. 1944), zato v petem prizoru uvaja glas mrtvega Iztoka, ki obtoži obe odpadnici, da mu delata sramoto in da sta ga šele oni zares umorili. Slednje seveda popolnoma drži, saj Veronika in Katarina s sabo v sramoto potegneta tudi heroja, ki je z njima povezan. Iztokova žrtev je zaradi njenega obupa in izgube vere v svetlo bodočnost nesmiselna, s čimer se ruši herojeva pozitivna podoba. Veronika in Katarina si zato premislita in odhitita za ostalimi, ki jima povedo, da jih je pred sovražnikom rešil močan partizanski oddelek. Na koncu Zbor kmetic obnovi osnovno shemo z optimističnim pogledom v prihodnost in slavo, ki spet pada na padle junake in njihove bližnje. Kljub temu da Vodušek svojo igro pripelje do konca po obrazcu agitke, je bil odmik, ki je hkrati glavni zaplet, premočan, da bi oblast dovolila uprizoritev. Obenem pa dejstvo, da so bile *Žene ob grobu* objavljene v *Slovenskem zborniku 1945*, torej takoj po osvoboditvi, priča, da Voduškova igra spada med agitke oz. da realizira svet, kot ga razume partizanska odrska ustvarjalnost.

Hitler in Mussolini ter Morale je zmanjkalo

Že ob obravnavi tipa okupatorja smo naleteli na problem ob tekstih, ki postavljajo ta tip na mesto glavne osebe. Taki sta med obravnavanimi agitkami dve, ki smo ju postavili v naslov razdelka. Nikakor ne gre za nekakšno obrnjeno agitko, ki bi v ospredje postavljala okupatorja in v ozadje partizane. Dejstvo, da okupatorji ali izdajalci postanejo glavne osebe, je namreč posledica tega, da v teh dveh igrah ne nastopajo osebe, ki bi pripadale drugim tipom. Tako sta akterja v Gustlovi agitki (*Hitler in Mussolini*) le naslovni osebi, v Vregovi (*Morale je zmanjkalo*) pa štirje belogardisti: Belokavra (belogardistični komandant), Jurček (njegov sluga), Špelca (služkinja) in Krizoprsk (kurir). Vreg svojo agitko podnaslovi burka iz življenja belogardistov. Burka je po definiciji »preprostejša, groba oblika komedije; poenostavlja in karikira dogajanje oz. like; akcijska komičnost, pogosto z vložnimi pesmimi, v smislu ljudske igre.

Izvori in prve oblike že v antiki (mimos, atellana), nato v srednjem veku (germ. Pustna igra, fr. Farsa) in renesansi (commedia dell'arte).« (*Literatura* 1977, 36).

Ker nimamo opozicije okupator – partizan in komunist – klerikalec, so lahko osebe bolj karikirane in se nasprotje razvije na drugih oseh. V *Morale je zmanjkalo* je v ospredju boj med mladostjo, ljubeznijo (Jurček, Špelca) in starostjo, konzervativnostjo (Belokavra). V ozadju se izriše še nesposobnost Belokavre v spopadu s partizani, ki je povezana z njegovim alkoholizmom. Belokavrov napad na partizane propade namreč zato, ker mu zmanjka pijače (morale). Zanimivo je, da glavna tema burke realizira eno izmed tem commedie dell'arte.

Zasnova *Gustlove Hitler in Mussolini* je še bolj preprosta. Njena komika temelji na nasprotju med nekdanjo veličino obeh voditeljev in realnim stanjem. Mussolini pride k Hitlerju in se pritožuje nad prebavnimi motnjami, ker se je prenažrl (zasedel je Afriko, Balkan...). Podobno se dogaja Hitlerju, ki sedaj bruha zasedene države (se mora umikati). Padeč s piedestala se nadaljuje z opisom sanj, v katerih Hitler zagriže v Anglijo, ki ima podobo dunajskega zrezka, a se izkaže, da gre za Churchillovo vabo, Mussolini pa utrga jabolko na prelepem vrtu, a se z njim opeče, ko izza drevesa stopi Tito. Agitka se konča v skladu s tradicijo burke z vloženo pesmijo, ki povzema poanto celote.

Čeprav oseb v teh dveh agitkah ne moremo uvrstiti v stalne tipe, ki smo jih podrobneje analizirali v prejšnjih razdelkih, spadata med burke, ki so delno povezane s commedio dell'arte.

Vprašanje zbornih recitacij

Tudi zbornih recitacij, ki so sicer predstavljale pomemben del repertoarja vojaških igralških skupin, ne moremo analizirati s pomočjo stalnih tipov. S stališča dramskih oseb so problematične preprosto zato, ker jih nimajo. Tako Sintič nima seznama oseb, ampak glavni tekst deli glede na izvajalce (eden, napovedovalec...). Poleg tega so ti teksti – med obravnavanimi sta takšna Sintičev *Naš pohod* in Apihova *Rdeča armada prihaja* – problematični glede na komunikacijsko shemo. Zborna recitacija namreč ne prikazuje, ampak pripoveduje. S tem ne ukinja t.i. posredniškega nivoja v komunikacijski shemi in je zato bistveno drugačna od ostale partizanske dramatike. Na prvi pogled se sicer ponuja primerjava z grško antično dratiko oz. z vlogo zbora v njej, a je ta primerjava problematična. Vloga zbora je namreč komentirati dogajanje drame, ki pa ga pri zbornih recitacijah ni, saj te opisujejo realno zgodovinsko dogajanje, ki na odru ni prikazano.

Model agitke, ki se zgleduje po antični drami, so Voduškovke *Žene ob grobu*, kjer imajo replike zbora kmetič res podobno obliko kot nastopi izvajalcev v zborni recitaciji, a je njihova funkcija v celoti povsem drugačna. Predstavljajo komentar, usmerjajo gledalca k zelenemu razumevanju, v določeni meri celo povezujejo dramsko dogajanje z zgodovinskim, a s tem pravzaprav izpostavljajo dogajanje na odru. Pri zbornih recitacijah nasprotno ostaja le opis, komentar realnega, zunaj dramskega dogajanja, kar je značilnost epike in lirike.

S tega stališča bi morali zbornim recitacijam odreči status dramskih besedil in jih prepustiti analizi lirike oz. pripovedništva, vendar je treba opozoriti na dejstvo, da je bila ta oblika zelo pogosta in je, kot ugotavlja Smolej ob *Našem pohodu*, predstavljala »izraz ne individualnih pesnikov, ampak glas slovenske skupnosti, izpoved kolektiva o rasti, razvoju in vzponu slovenskega upora in boja« (Smolej 1971, 291).

Tisto, kar povezuje zborne recitacije z ostalimi agitkami, je vsebina. Gre za izraz teženj kolektiva, zaradi česar sta pozicija (partizani, Slovenci) in opozicija (okupator) veliko bolj splošni. Predstavljeni sta kot dve sili, ki si nasprotujeta na enak način kot dva pola stalnih tipov agitke. Pozitivna (naša) stran ima vse pozitivne lastnosti (požrtvovalnost, humanost, borbenost...), nasprotna pa same negativne (krutost, nehumanost...).

Sklep

Partizanske agitke so vezane na izredne vojne razmere in revolucijo. Te zahtevajo vojake, ki ne razmišljajo o smiselnosti svojega početja, in revolucionarje. Ker je šlo za boj maloštevilnih partizanov proti močni okupatorski armadi, je bilo potrebno pridobiti kar največ somišljenikov, s čimer bi povečali število borcev v sedanjosti in izgradili sloj, ki bi izpeljal revolucijo v prihodnosti. To so propagandni cilji agitke.

Poleg tega so partizansko ustvarjalnost omejevale realne možnosti. Na eni strani je obstajala potreba po čim širšem propagandnem delovanju, ki je zahtevalo ogromno število ljudi, a vsi ti niso bili niti nadarjeni dramatik, kaj šele profesionalci z izkušnjami. S tega stališča je povsem razumljivo, da se je razvila oblika agitke, ki je blizu commedii dell'arte. »Bistvo commedie dell'arte je njena zapletena improvizacijska narava, razvijala se je skozi več stoletij, ki na eni strani pravzaprav ukinja avtoriteto dramskega pisatelja (oz. avtoriteto dramskega besedila) in jo nadomešča s pojmi, kot so navdih, izraba novega položaja, posluš za besedne igre...« (Poniž 1995, 127). Takšna je tudi narava partizanskega gledališča in ohranjenih agitk. Gre namreč za tekste, ki so nastali po maloštevilnih vzorcih (najbolj jasno se to dejstvo kaže ob agitkah z motivom matere), tako da so nekakšne izpisane improvizacije na osnovno temo. Tako dramatično je bilo najlažje nadzorovati oz. skrbeti za njeno usklajenost s politično linijo, čeprav je to le del resnice.

Politika se je nedvomno vmešavala v delo umetnikov, a se zdi, da ta vpliv ni bil odločilen. Ilustrativen primer je usoda Zupanovih *Treh z ostalih ur*, ki jih je negativno ocenil Boris Kidrič, čemur je sledila prepoved izvajanja in tiskanja, a je prav ta igra eno največkrat razmnoženih del partizanske dramatike. Razlogi za splošno podobo partizanske dramatike so torej tudi povsem prozaični. Treba je bilo ustvarjati v zelo kratkem času in čim več, saj so se igralske skupine nenehno pritoževale nad pomanjkanjem izvirmih besedil.

Agitke kažejo presentljivo podobnost, saj lahko vse osebe razvrstimo med sedem stalnih tipov z možnimi prehodi. Opazna je tendenca po prehajanju proti tipu heroja, ki predstavlja ideal, kar je v skladu z agitacijsko

tendenco agitk. Slednja se kaže tudi ob uporabi črno-belega slikanja, kar pomeni, da ima partizanski pol vse pozitivne lastnosti, količina teh je obratnosorazmerna z oddaljenostjo od ideala, okupatorjev pol pa vse negativne, pri čemer se humanost oz. pozitivnost oseb manjša, bliže ko je oseba tipu nepopravljivega izdajalca.

V raziskovanju in pisanju o partizanski dramatiki obstajata dva nasprotujoča si pogleda. Prvi nanjo gleda z občudovanjem in jo ceni že zaradi tega, ker je izraz ljudske zavesti in odpora proti okupatorju, drugi ji zaradi njene močne povezanosti s komunistično ideologijo a priori odreka estetsko vrednost. Prvi izraža svojo pripadnost nekdanji vladajoči ideologiji, drugi skuša graditi svojo kredibilnost in znanstvenost na nasprotovanju le tej. Oba sta ravno zaradi tega še vedno ideološka.

Sedeminpetdeset let časovne distance, spremembe v teoriji drame in dejstvo, da naša generacija, rojena v sedemdesetih, ni neposredno doživela terorja komunističnega režima, omogoča, da partizansko dramatiko obravnavamo preprosto kot del literature, ki je nastajal v posebnih zgodovinskih okoliščinah in je bil zaznamovan z določeno ideologijo. Takih primerov je v zgodovini dramatike veliko, saj je ravno gledališče zaradi svoje kolektivne recepcije posebej primerno za širjenje nekega pogleda na svet. Tega se zavedajo tako oblast, ki vseskozi s cenzuro nadzoruje gledališče (primer Rožančeve *Tople grede*), kot konkurenčna gibanja. Tak je bil na primer ekspresionizem, srednjeveška karnevalska tradicija ipd. Dramatika ni bila le oblika rušenja vladajočega sistema, ampak tudi sredstvo za njegovo utrjevanje. Taki so že srednjeveški pasijoni, mirakli in moralitete, ki so z odra oznanjali verske resnice in zapovedi, kasneje dramatika francoskega klasicizma in angleška restavracijska komedija.

Pri vseh teh se pojavlja vprašanje razpetosti med ideologijo in umetnostjo, ki naj bi načeloma predstavljala življenje v njegovi polnosti in večznačnosti, ki ju ideologija ukinja. Partizanska dramatika nedvomno kaže to dilemo, zaradi česar sta se pri raziskovalcih formirala dva prej omenjena pogleda. Na koncu lahko tvegamo razmislek o tej dilemi.

Partizanske agitke so močno zaznamovane z ideologijo. V njih se večinoma realizira shema sedmih tipov in podoba sveta, ki so jo zahtevali propagandni nameni partizanskega vodstva. Čeprav dosedanja razmišljanja ugotavljajo, da je bila ta ideologija avtorjem vsiljena, da je torej omejevala njihova umetniška hotenja, se zdi, da so odločilnejši vzroki splošne zgodovinske razmere. To pomeni, da sta bila optimizem in upanje v svetlo bodočnost tako močno prisotna, da so agitke kljub svoji shematičnosti izraz pristnih prepričanj in čustev svojih avtorjev. To nam potrjuje obstoj dram, v katerih se nekatere osebe približujejo značajem in s tem formirajo kompleksnejši dramski svet. S temi teksti se partizanska dramatika oddaljuje od *commedie dell'arte* in se bliža tradicionalni obliki meščanske drame. Do podobnih ugotovitev je prišel tudi Taras Kermauner v svoji knjigi *Dramatika NOB 1*, kjer iz obdobja 1941–45 obravnava Kocbekov *Večer pod Hmeljnikom* in Voduškov *Žene ob grobu*. Ob slednjih odkrije odmik od Kocbekove podobe sveta, ki pa še ni radikalen. Glavni poudarek knjige pa je na kasnejši usodi komunističnega projekta (ob dramah Matjaža Kmecla in Toneta Partljiča iz osemdesetih let), s čimer pokaže postopno deziluzijo ustvarjalcev in končni propad sveta agitk.

Partizanska dramatika je nedvomno povsem legitimen del slovenske literature, ki je, tako kot vsa ostala, posledica splošnega zgodovinskega dogajanja in personalnih zmožnosti avtorjev. Ti pogoji so bili v partizanih posebni – partizanska vojska ni predstavljala večine prebivalstva; stalni premiki in način bojevanja so onemogočali razvoj gledališč in so v prvi vrsti zahtevali borce; številni avtorji so bili nenadarjeni in neizobraženi pisci; obstajala je slepa vera v svetlo bodočnost, raj na zemlji, ki se bo realiziral po osvoboditvi. Partizanska dramatika torej ne predstavlja umetniškega vrha v okviru celotne slovenske literature. Gre za tekste, ki so nedvomno razpeti med ideologijo in avtonomnostjo umetnosti, a je to pravzaprav splošna lastnost vse literarne produkcije in bržkone umetnosti na sploh.

BIBLIOGRAFIJA

A

Rokopisni oddelek NUK¹

APIH, Milan: *Rdeča armada prihaja*, 1944, Partizanski oder 6.

KOŠAK, Milan: *Birokrat*, 1945, Partizanski oder 5.

KOZINA, Marjan: *Štirje bratje*, 1945, Partizanski oder 6.

LJEVIŠIN, V., Mašistov, A: *Paška*, 1945.

Srečanje, Slika iz dnevov srečanja med Rdečo Armado in NOV Slovenije, 1945, Partizanski oder 7.

ZUPAN, Vito: *Punt*, 1944, Partizanski oder 2.

ZUPAN, Vito: *Tri zaostale ure*, 1944, Partizanski oder 1.

ZUPAN, Vitomil: *Aki*, 1944, Partizanski oder 5.

Arhiv republike Slovenije

BOR, Matej: *Ječa se je odprla*, 1944.

BRAVNIČAR, Dušan - Veljko: »Mati,« *Gospod Lisjak*, Pokrajinski odbor za Primorsko Slovenijo, 1944.

GUSTL: »Hitler in Mussolini,« *Gospod Lisjak*, Pokrajinski odbor za primorsko Slovenijo, 1944.

IVANOV, Radoš (Šumrada, Vinko): *Slovenska mati*, 1944, Nova pisarija 1.

ŠILC, Majda: *Obisk, Agit – prop Skoja X. udarne brigade Ljubljanske*.

VOŠNJAK, Sergej: *Borba*, 1944.

Arhiv AGRFT

ZUPAN, Vito: *Jelenov žleb*, 1944.

¹ Agitke bom združil v sklope glede na to, kje se nahajajo. Pri nekaterih so v bibliografijah navedeni še drugi arhivi, a sem sam prišel do njih na mestih, ki jih omenjam.

Knjižne in revijalne objave po vojni

- BON, Jože: »Zločin na novomeškem trgu,« *Težka ura*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1967, Knjižnica Kondor 94.
- BOR, Matej: »Gospod Lisjak,« *Težka ura*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1967, Knjižnica Kondor 94.
- BOR, Matej: »Težka ura,« *Raztrganci*, Slovenski knjižni zavod, Ljubljana, 1946.
- BOR, Matej: *Raztrganci*, Slovenski knjižni zavod, Ljubljana, 1946.
- JARC, Miran (Janez Suhi): »Gabrenja,« *Obzornik (1951)*, 144 – 148.
- KLOPČIČ, Mile: »Mati,« *Težka ura*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1967, Knjižnica Kondor 94.
- KOCBEK, Edvard: »Večer pod Hmeljnikom,« *Edvard Kocbek, Zbrano delo 7/2*, DZS, Ljubljana, 2000.
- REHAR, Radivoj: »Hrustač,« *Težka ura*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1967, Knjižnica Kondor 94.
- SINTIČ, Zvone: »Naš pohod,« *Težka ura*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1967, Knjižnica Kondor 94.
- VODUŠEK, Božo: »Žene ob grobu. Igra v 5 prizorih,« *Slovenski zbornik 1945*, 304 – 316.
- VREG, France – Mile: »Morale je zmanjkalo,« *Težka ura*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1967, Knjižnica Kondor 94.
- ZUPAN, Vitomil: *Rojstvo v nevihti. Dramatska reportaža v treh dejanjih*, Založba slovenskega knjižnega zavoda OF, Ljubljana, 1945, Novi ljudski oder 3.

B

- BERNIK, France in DOLGAN, Marjan: *Slovenska vojna proza, 1941 – 1980*, Slovenska matica, Ljubljana, 1988.
- Enciklopedija Slovenije 1*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1987.
- FISCHER, Ferdo: »Spremna beseda,« *Težka ura*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1967, Knjižnica Kondor 94.
- FISCHER, Ferdo: *Partizanska dramatika*, RSS, Ljubljana, 1966.
- KALAN, Filip: »Znana in neznana NOB,« *Kultura, revolucija in današnji čas*, Ljubljana, 1979.
- KALAN, Filip: *Veseli veter*, Cankarjeva založba, Ljubljana, 1975.
- KERMAUNER, Taras: *Dramatika narodnoosvobodilnega boja. 1, Naša sveta stvar (leva)*, Slovenski gledališki muzej, Ljubljana, 1998.
- KMECL, Matjaž: *Mala literarna teorija*, Borec, Ljubljana, 1976.
- KOCBEK, Edvard. *Listina*. Slovenska matica, Ljubljana, 1982.
- KRALJ, Lado: *Teorija drame*, DZS, Ljubljana, 1988, Literarni leksikon 44.
- Literatura*. Cankarjeva založba, Ljubljana, 1977, Leksikoni Cankarjeve založbe.
- MORAVEC, Dušan: »Gledališče v narodnoosvobodilnem boju,« *Kultura, revolucija in današnji čas*, Ljubljana, 1979.
- MORAVEC, Dušan: »Zgovorne partizanske muze,« *Josip Vidmar, Državna založba Slovenije*, Ljubljana, 1975.
- PONIŽ, Denis: *Komedija in mešane dramske zvrsti*, Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana, 1995.
- Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985.
- SMOLEJ, Viktor: *Slovstvo v letih vojne 1941 – 1945*, Slovenska matica, Ljubljana, 1971, Zgodovina slovenskega slovstva 7.

■ PARTISAN DRAMA (1941-1945)

During the Second World War there was lively theatrical activity in the partisan army. What remains of it, apart from the memoirs of the participants, are numerous theatrical texts that have been studied by Viktor Smolej and Ferdo Fischer. However, former analyses seem unable to investigate them without bias and therefore either take their aesthetic value for granted, simply because they are a reflection of the nation's struggle for freedom, or deny them any aesthetic value for ideological reasons.

This can be seen even through the historical development of the terminology of the genre. Partisan dramatic texts used to be called sketches, as this stresses their brevity and unpretentiousness. As this term is unsuitable for longer and more complex texts, that are rare, but nevertheless exist, Matjaž Kmecl in his *Mala literarna teorija* (1976), uses the term *agitka*, which is taken from the Russian revolutionary and social-realistic theory of drama. This term seems much more suitable, as it does not specify the length of the pieces, but conveys the main quality of these texts, being agitation and propaganda for the partisan movement and communist revolution. It has finally been adopted by Andrej Inkret in *Enciklopedija Slovenije* (1987).

This article tries to approach *agitka* in an unprejudiced manner to find its immanent structure. It was most interesting to discover that it resembles the historical genre of *commedia dell'arte*, especially in having fixed characters and situations. This structure consists of seven characters that position themselves between two extremes, the positive end being the hero, and the negative, the domestic traitor.

When seeking out reasons for this, it is usually believed that it was the result of very strict censorship in the partisan army, and that *agitka* is therefore too ideological to be recognised as an example of artistic literature. However, what strikes us as odd is that there are some complex pieces (*Žene ob grobu*, *Težka ura...*) that resemble the structure of bourgeois drama. This is why it is probably more accurate to think of *agitka* as a result of especially harsh historical and political circumstances that required a genre which could be easily written, staged and, finally, also controlled by the leadership; but at this point we have to add that this censorship was not nearly as strict as it was usually believed to have been, which is demonstrated by the variety of the pieces. Therefore we have to admit that *agitka* is more or less the reflection of the genuine beliefs of its authors.

Marec 2003

SMRT TRAGEDIJE

POGOVOR O KNJIGI GEORGEA STEINERJA

Pogovor se je dogodil dopoldne 15. januarja 2003 v Mali dvorani ZRC SAZU. Organiziralo ga je Slovensko društvo za primerjalno književnost, povod zanj pa je bil izid Steinerjeve knjige v slovenščini, ki jo je v prevodu Katarine Jerin izdalo Literarno-umetniško društvo Literatura.

Sodelujoči: Janko Kos, Lado Kralj, Gorazd Kocijančič in Vid Snoj, ki je pogovor pripravil.

Zvočni posnetek pogovora je dosegljiv na spletni strani Kulturno-umetniškega društva Logos <http://www.kud-logos.si/LOGOS-2003-1/steiner01.mp3> in <http://www.kud-logos.si/LOGOS-2003-1/steiner02.mp3>.

Vid Snoj: Najprej vse lepo pozdravljam. Še zlasti lepo pozdravljam svoje današnje goste, za katere sem prepričan, da jih ni treba izčrpno predstavljati. Skrajno desno od mene je akademik Janko Kos, ki je pisal o številnih témah, pravzaprav o vseh področjih literarne vede od literarne zgodovine do literarnovedne metodologije. Med drugim je napisal pomembna teksta o tragediji; prvi je star že več kot dvajset let in govori o problemih slovenske tragedije, drugi pa je nastal pred nekaj leti in se ukvarja z bistvom tragedije. Na moji desni je tudi profesor Lado Kralj, pisec spremne besede h knjigi, o kateri bomo danes razmišljali. Kot večina ve, je izvedenec za zgodovino novejših dramatik in teorijo drame; pred nekaj leti je, recimo, izdal knjigo z naslovom *Teorija drame*, ki je zadnji takšen priročnik pri nas. Na moji levi pa je še Gorazd Kocijančič, filozof in po izobrazbi tudi klasični filolog, najbrž eden izmed redkih tukaj ali sploh pri nas, ki je grško tragedijo zmožen brati v izvorniku in zato toliko pristojneje razmišljati o njej oziroma o tragediji sploh.

Knjiga, ki nas je danes zbrala k premisleku, je, kot veste iz najave, *Smrt tragedije* Georgea Steinerja. To je knjiga o tem, kaj se je godilo s tragedijo v evropski literaturi, in sicer od 16. stoletja pa vse do našega časa, se pravi do leta 1961, ko je knjiga izšla. Profesor Kralj v spremni besedi pravi, da Steiner v njej uporablja »sinhrono tehniko« (227). Zdi se mi, da je to njena nesporna odlika. Gre za piščevo zmožnost, da, recimo, govori o nekem obdobju tragedije in ima hkrati pred očmi vsa njena

druga obdobja. In ne samo, da ima on sam to pred očmi, ampak je takšno sinopso, takšen panoramski pregled zgodovine tragedije zmožen pripeljati pred oči tudi drugim. Omenil bi pa še drugo odliko. Čeprav se Steiner giblje na zavidljivi višini, s katere se mu odpira panoramski pregled, je po drugi strani vendarle zmožen tudi »pikirati«. Z drugimi besedami, zmožen je zelo natančnega uvida v literarni detajl, in to je nedvomna odlika pri obravnavi literature, predvsem kadar zna pisec svojemu uvidu najti močan izraz, tako kot ga zna Steiner.

Sam se v uvodnih besedah ne bom navezal toliko na vsebino knjige, na potek njenega argumenta, ampak bolj na njen konec. Ta je zelo nenavaden. Je odprt, tako kot na primer pri modernem umetniškem delu. Namesto da bi Steiner vse to, kar razpreda v knjigi, na koncu povzel v sklepno tezo, v epilogu predlaga tri hipoteze. Prva je hipoteza o smrti tragedije, druga je hipoteza o njenem nadaljevanju, najbrž nadaljevanju z drugimi sredstvi, in tretja je hipoteza o njenem vnovičnem rojstvu. Prva izmed hipotez je v skladu s tem, kar knjiga govori od svojega naslova naprej, druga pa je pravzaprav v nasprotju s prvo in hkrati s celotno knjigo. Steiner namreč pride do sporne hipoteze ob Brechtovi drami *Mati Korajža*, čeprav je o njej govoril že prej v knjigi in celo izrecno poudaril, da se, tako kot druge Brechtove drame, godi v horizontu marksističnega svetovnega nazora in zato ne more biti prava tragedija: »Marksistično pojmovanje zgodovine je posvetna *commedia*« (215). (To, kar ima tu v mislih, je, da marksizem vidi v izteku zgodovine brezrazredno družbo in s tem srečen, komedijski konec.) Pa vendar v epilogu prav ob imenovani Brechtovi drami postavlja drugo hipotezo, hipotezo o tem, da tragična drama v našem času ni doživela smrti, ampak se nadaljuje. Pri tem se sklicuje na prizor v Brechtovi drami, pravzaprav niti ne na njen tekst, ampak na gledališko uprizoritev. Videl je uprizoritev, pravi, v kateri je igrala neka igralka – Helene Wiegel, ki je sam ne poznam – in njena igra je bila »čudež inkarnacije« (222). Šlo pa je za prizor, v katerem Materi Korajži prinesejo truplo njenega zadnjega sina – tedaj je igralka samo odmajala z glavo, kot da trupla ne bi prepoznala, ko pa so truplo odnesli izpred nje, je glavo zasukala v stran in usta odprla v nem krik. In ta krik, pravi Steiner, je bil podoben kriku rezgetajočega konja na znameniti Picassovi *Guernici*.

V prizoru, ki sem ga opisal, natančneje, v tem, kako je bil zaigran in ga je nemara še mogoče zaigrati, torej Steiner prepozna tragično v sodobni drami. To je vsekakor diskutabilno in morda se bomo v pogovoru pri tem še pomudili. Vendar o tem pripovedujem zaradi nečesa drugega. Ko Steiner prepozna tragično v Brechtovi drami, se pravzaprav sklicuje na svojo izkušnjo, ki mu govori nekaj drugega od tega, kar mu govori njegova vednost, ki jo je razgrinjal prej v knjigi. Zdi se mi dejanje izrednega poguma, da se na koncu knjige sklicuješ na izkušnjo, ki postavlja pod vprašaj celoten argument, razvit v knjigi. Ta izkušnja je prej v skladu z mislijo, ki je v knjigi kvečjemu nakazana, in sicer, da je človeško trpljenje tragično, kadar ima svoje opravičenje le v svoji lastni ekscesnosti, pretiranosti, neskončnosti... Kakor koli že, Steiner daje možnost izkušnji pred nujnostmi vednosti. Poleg tega pa prav v epilogu opozarja na izkušnjo, na literarno vedo kot izkušnjo, ko pravi, da literarna veda (*literary*

criticism) tam, kjer je iskrena, ni nič drugega kakor »strastna, zasebna izkušnja« (221). Literarna veda torej ni stroga znanost, ampak je – ali pa je vsaj v zadnji instanci – izkušnja. To se mi zdi tista popotnica, ki bi jo lahko vzeli s sabo v pogovor o Steinerjevi knjigi, čeprav se bo ta najbrž bolj sukal o vsebini knjige, se pravi o vednosti, ki je v njej razgrnjena, v njem pa bomo načeli tudi vprašanja, ki jih Steiner na videz že zapre ali se jim izogne.

Vprašanje, ki se mi ga zdi vredno načeti najprej, je vprašanje o metafiziki. To, kar bom zdaj govoril, bo zvečine kolaž citatov z različnih mest v knjigi. Po Steinerju so v grški tragediji ob človeku pri delu »nerazložljive in uničevalne sile, ki so nekje 'zunaj'« (88), »zunaj območja razuma in pravice« (13), in se jih ne da »premagati z racionalno preudarnostjo« (14). Zagonentna navzočnost tega »zunaj«, metafizičnega v pravem pomenu (usode, bogov, Boga itn.), je merodajna za vse poznejše zgodovinske izoblike tragedije, tudi elizabetinsko in klasicistično; recimo: tudi »pri Shakespearu dejanja smrtnikov obdajajo sile, ki človeka presegajo« (127). Zato velja: »Kjer so vzroki nesreče posvetni, kjer se da spor razrešiti s tehničnimi ali družbenimi sredstvi, imamo lahko resno dramo, ne pa tragedije« (14); na primer pri Ibsenu, pri katerem so »težave, v katerih se znajdejo liki« (185), rešljive. Nasprotno »v tragediji ni zemeljskih rešitev« (185), ni »posvetnih dilem, ki se dajo razrešiti z racionalnimi novimi metodami.«

Iz teh premis izhaja tudi prva Steinerjeva hipoteza o tragediji na koncu knjige – tragedija je zdaj mrtva, ker je »tista forma umetnosti, ki zahteva neznosno breme božje navzočnosti« (222). Tragedije torej ni brez sil zunaj sveta in je hkrati ni s posvetno rešitvijo; vzrok nesreče je v zadnji instanci zunajsveten, posvetna rešitev pa je lahko le rešitev posvetnega problema.

Ali to pomeni, da je tragedija na neki poseben način metafizična literarna zvrst? Ali je v njej prepoznavna posebna metafizika? »Krizna metafizika«, kot jo je imenoval profesor Kos v svojem prvem tekstu o tragediji, ki sem ga uvodoma omenil in na katerega se v spremni besedi navezuje tudi profesor Kralj? Ali pa – ne »platonistična« metafizika v Nietzschejevem smislu, ampak v temelju neracionalistična metafizika, metafizika v pravem pomenu? Lahko to vprašanje naslovim na vas, profesor Kos?

Janko Kos: Lahko. Za uvod bi rekel samo to, da je Steiner seveda tipičen komparativist. To se vidi iz tega, da obvlada celotno paleto evropske in še kakšne druge literature, da se premika sem in tja med njenimi deli, jih zelo suvereno primerja med sabo, dobro pozna ne samo obdobja, ampak tudi posamezna besedila, hkrati pa jih povezuje z briljantno esejistično maniro, njegov slog je pač sijajen, itn. itn. O delih ne govori samo z vsebinske plati, ampak tudi z estetsko-formalne, tako da se ves čas spušča v stranske observacije, kar mu lahko štejem v dobro. Ni pa zelo dober teoretik. Kot teoretik je zelo nekonsistenten, v svoji sicer zelo pomembni razpravi nekonsistentno uporablja zlasti izraza »tragedija« in »tragično«. Tako lahko pride do tega, da na koncu reče – zdaj navajam

primer, ki ste ga že vi navedli –, da je *Mati Korajža* tragedija, sicer nepopolna, pa vendarle tragedija. Vprašanje je, kako je o *Materi Korajži* mogoče reči, da je tragedija, ko pa neke spredaj pove, da je za tragedijo – tu misli na elizabetinsko in francosko klasicistično tragedijo – bistveno, da se dogaja v svetu javnosti. *Mati Korajža* se sicer dogaja v javnem dogajanju, to je tridesetletna vojna, ampak *Mati Korajža* sama in njeni otroci niso prav nič javne osebe, kajne, in zdi se, da že na tistem mestu, na strani 219, Steiner govori o nujnosti, da so glavne osebe v tragediji javne. Hkrati na tej strani tudi trdi, da se je tragedija iz dramatike preselila v romane in da sta *Nova Eloiza* in *Werther* tragediji. To je seveda nemogoča zadeva. Morda misli, da sta to romana, ki vsebujeta mnogo tragičnosti, da je *Werther* tragičen, da sta Rousseaujeva junaka tragična ali kaj takega, samo to ni isto. Gre za tragično v širokem, morda celo površnem in pavšalnem pomenu besede. Tako mislimo, da je nekdo, ki se ponesreči v avtomobilski nesreči, tragična oseba, zlasti če ima ta oseba kake moralne kvalitete. Zato ne bomo rekli, da je tragičen konec kakega mafijca ali prodajalca mamil, itn. Tu takoj nastanejo tisti problemi, ki jih je Aristotel vključil v svojo *Poetiko*, namreč katere in kakšne osebe so sploh primerne za tragedijo. Pojma »tragedija« in »tragično« se torej nekako stikata, ampak med njima je vendarle treba razločevati, sicer pridemo, tako kot Steiner, do protislovij. Se pravi, da on sam ta pojma uporablja nedosledno, in v tem pogledu to ni ravno dobra teorija.

Zdaj pa k vprašanju o metafiziki. Leta 1976 sem res zapisal, da je nujna in mogoča osnova za tragedijo pač samo metafizika v krizi, in sem v imenu te trditve Mraku odrekel, da piše tragedije, ker na Slovenskem v tem času ni take metafizike, itn. Pojem »krizna metafizika« je seveda lahko sporen ob vprašanju, kaj metafizika je. Je to res filozofska metafizika v pravem pomenu besede ali pa z »metafiziko« mislimo na religijo, verske resnice ali kaj takega? V tem primeru je težko reči, ali v Ajshilovih tragedijah obstaja metafizika v strogem pomenu besede. Če pojem uporabljamo bolj laksno, je to mogoče. Kaj pa je »krizna metafizika«, je seveda spet problem. Če zdaj stvar še enkrat premislim, bi rekel, da je to metafizika v širokem pomenu besede, in sicer v času, ko ne gre samo za njeno lastno krizo, temveč tudi za socialno, politično, duhovno, kulturno krizo itn. Če se s tega stališča sprašujemo, zakaj je bila tragedija tudi po Steinerju mogoča samo v Atenah, recimo v 5. stoletju pred Kristusom, pa seveda v elizabetinski Angliji konec 16. stoletja, pa v klasicistični Franciji 17. stoletja, se zdi, da to velja. V teh obdobjih imamo dejansko opraviti z nekakšno krizo metafizike, pa tudi s krizo religije, moralne filozofije in seveda s politično krizo. Kakšna je ta politična kriza, je posebno vprašanje. V atiški tragediji gre seveda za politično krizo atenske demokracije, v Angliji pod Elizabeto za krizo starega reda, ki je prehajal v nacionalno monarhijo novega tipa, v Franciji za prevratno dobo fronde in Ludvika XIV. To so bile politične in hkrati socialne krize, in tragedija se je očitno rojevala prav v takšnih časih. Mislim, da gre za isto reč tudi v Nemčiji. Steiner priznava status trageda Schillerju in delno tudi Goetheju. In spet gre za krizno metafiziko, predvsem pa za krizno politično in socialno stanje, za krizo nemštva in Nemčije v tistem času. Vendar pri Steinerju te

stvari niso popolnoma jasne. Po njegovem mnenju je za tragedijo plodovita ali mogoča samo tista vizija sveta, ki je skoraj brezupna, preprosto povedano, pesimistična, ker ne daje nobenega odgovora na vprašanje o smislu trpljenja, itn. To bi se dalo spodbijati. Zdi se mi, da niso vse tragedije takšne. Steiner priznava, da v *Oresteji* ni tako, in zdaj ne vemo, zakaj ne bi bila sijajen ali pravi primer tragedije. Zanika krščanske tragedije, kakršne so nastale v francoskem klasicizmu, ampak *Polieukt* je zame tragedija, seveda. Se pravi, da je njegova teza morda rahlo preprosta. Ni tako, da bi osnova tragedije lahko bila samo tako imenovana brezupna, breztemeljna podoba sveta. Mislim, da ni tako. Metafizika, če temu rečemo tako, v tragedijah ni zmeraj ravno taka.

In zdaj me zanima prav to, zakaj Steiner v svoji knjigi skoraj ne omenja Hegla, mislim, da ga enkrat samkrat. Obenem čisto nič ne upošteva Heglove koncepcije tragedije, ki je vendarle še zmeraj eno temeljnih izhodišč za naše razumevanje. Pri Heglu gre za odgovor na temeljna vprašanja o smislu: ravno v tragediji naj se vzpostavi neki red sveta, obnovi naj se razumnost sveta. Se pravi, da je tu manko, ki ga je kljub vsej pohvali, ki smo jo Steinerju dolžni izreči, treba upoštevati, obenem pa nadgraditi njegovo pojmovanje. Mislim, da se da Steinerju na mnogih mestih ugovarjati, češ da tudi tista dela, ki jih razglša za tragedijo, včasih niso tragedije, na primer *Mati Korajža*. Celó o Büchnerjevem *Woyzcku* pravi, da je tragedija, kar je zelo vprašljivo. Mislim, da premalo loči med tragedijo v klasičnih obdobjih z znamenitimi avtorji in tragično dramo. Ta je verjetno tista zvrst ali vrsta dramatike, ki je nadomestila tragedijo v devetnajstem stoletju in jo nadomešča vse do najnovejšega časa – čeprav je danes že težko pisati tragične drame, ker jih nadomešča dramska vrsta groteske ali pa gledališče absurda.

To pomeni, da je treba ločevati med tragedijo in tragično dramo, kaj je tragična drama, pa je seveda spet posebno vprašanje. *Kralj na Betajnovi* je tragična drama, Cankar sam je ni imenoval tragedija, in treba je samo premisliti, zakaj je pač tragična drama in kaj je tragičnost v novejšem ali našem času. Mislim seveda, da je za tragedijo tako imenovana metafizična zasnova sveta nujna. Zato, odkrito povedano, v času ateizma tragedija ni mogoča. V času, ko se je evropski nihilizem tako razcvetel, je tragedija morala umreti, to je jasno tudi po Steinerju. Zdaj je seveda lahko vprašanje, ali je Ibsen ateist ali ne, ampak zdi se, da je bil. Zato njegove drame niso tragedije, pač pa tragične drame. To se dogaja že Goetheju in Schillerju, onadva vrste svojih del nista imenovala »tragedija«. *Devica Orleanska* kot da je romantična tragedija, ampak kje drugje gre za *Schauspiel*, se pravi za dramo. In tudi pri Goetheju se je že lomilo iz tragedije v tragično dramo. Treba je reči, da je tragična drama nadomestila tragedijo zaradi zelo epohalnih razlogov, podobno kot je roman nadomestil epe. Zdaj je samo še vprašanje, kakšen je odnos med temi zvrstmi ali vrstami in v čem je eventualno ne samo podobnost, ampak tudi razlika med epom in tragedijo. To je seveda zelo bistveno vprašanje. Jaz bi odgovor nanj iskal v območju pojmov, s katerimi se da ob tragediji operirati prosto po Heglu, namreč v območju pojmov »legalno« in »legitimno«. V tragediji gre za konflikt med tem dvojim. Po drugi strani je vprašanje, kaj se

dogaja v *Iliadi* in *Odiseji*. Ali v epu tak konflikt sploh obstaja? Mislim, da ne in da je ep torej čisto nekaj drugega, če ga razlagamo s takšnimi kategorijami seveda.

Vid Snój: Hvala lepa. Vprašanje, ki sem ga naslovil na vas, profesor Kos, bi rad postavil še kateremu izmed svojih sogovornikov. Gorazd, se strinjaš s Steinerjevo trditvijo, da je človeški položaj v tragediji brezizhoden?

Gorazd Kocijančič: Na začetku, Vid, bi rad označil svoj splošni odnos do Steinerjeve knjige; soočenje s posameznimi Steinerjevimi trditvami se mi namreč zdi smiselno šele potem, ko problematiziramo njihov splošni okvir. Čeprav se zavedam odlik knjige, ki sta jih omenila gospod Kos in ti sam v uvodu, se mi zdi precej nezadovoljiva. To izrekam le s težavo, saj sem glede obsežnih odsekov dramske in gledališke zgodovine velik ignorant. No, morda pa je to v tem primeru celo prednost. Ob branju takšnega dela je namreč prav bralcu, ki avtorju ne sledi popolnoma, ampak se za njim opoteka z neko distanco in se ne predaja njegovim zgodovinskim ekskurzom ter pronicljivim analizam nadržbnosti, toliko bolj očitno, da se v njem dogaja neka neutemeljena sinteza. Rekel bi, da je to sinteza med analizo spreminjanja *literarne forme* in *zgodovine duha*. Ta povezava je nekako predpostavljena in na njej temelji celotna knjiga, nikoli pa ni tematizirana.

Zato se z razpravljanjem gospoda Kosa le delno strinjam. Mislim namreč, da Steinerjevega kategoriziranja nekaterih literarnih del ni dovolj le nadomestiti ali ga dopolniti, ampak da je treba postaviti pod vprašaj samo možnost analize teh literarnih del z – recimo – »epohalnimi« kategorijami. To je po mojem temeljna neustreznost Steinerjeve knjige. Poleg tega se ne strinjam s tvojo trditvijo, da je to delo odprto. Odprto je namreč le navidezno. Epilog knjige je organsko neuskladen s celotnim razpravljanjem. *Smrt tragedije* je težno delo. Gre za spis, ki pač skuša v celoti argumentirati jasno trditev o smrti tragedije ali njenem »umiranju«. Če pozorno beremo epilog, vidimo, da Steiner pravzaprav ne nakazuje treh ekvivalentnih opcij, ampak le sofisticirano kaže, v katero smer sam razmišlja. Tragedija je zanj – tako kot si sam povedal – povezana z metafiziko. Zanj je potrebna neka podoba sveta z »bremenom božje navzočnosti«. Če te ni, izostane družbeni duhovni okvir, v katerem lahko nastajajo tragiška dela. Obenem pa so tragedije za Steinerja vezane na verz. Sam, nasprotno, mislim, da je vsako razmišljanje o duhovnih »epohah« zelo varljivo. Naše védenje je zelo omejeno. Zlasti to velja za starejša obdobja, v katera nenehno sega Steiner. V veliki meri se nam izmika, kaj je v bistvu grška dramatika, kaj je njen družbeni kontekst, kaj so duhovne silnice, ki jo opredeljujejo. Sledimo fragmentom, drobnim sledem in po analogijah z današnjim doživljanjem to skušamo razumeti, vendar gre v temelju za stvari, ki so nam tuje. Steiner pa se postavlja v vlogo tako rekoč vsevednega zapisovalca zgodovine in njenih duhovnih premikov, ki jih povezuje s spremembami literarne forme – čeprav imajo te morda čisto druge vzroke.

Vid Snoj: Skratka, preveč ve?

Gorazd Kocijančič: Preveč.

Vid Snoj: Mislim, da je bilo v razpravi, kot se je doslej razvila, navržnih precej novih iztočnic za pogovor. Pravzaprav je kar težko izbrati tisto, na katero bi se bilo vredno navezati.

Lado Kralj: Bom jaz izbral eno od iztočnic kolega Kocijančiča, to je tisto o verzni drami in o metafiziki. Steiner ločuje dva nivoja. En nivo tvorijo, če uporabim hegeljanski izraz, zunanje značilnosti tragedije, to so verz, zbor, visok socialni status protagonista (ta implicira javne zadeve, kot je rekel profesor Kos) in katastrofični konec. To so zunanje značilnosti. Glavna notranja značilnost, ki jo navaja z veliko mero afekta, pa je spoj skrajnega gorja in skrajne radosti. Tragedija je zanj najvišja literarna zvrst ravno zato, ker je spoj skrajnega gorja in skrajne radosti, gorja ob padcu in radosti ob vstajenju človekovega duha. To je izjava, ki prav gotovo sugerira nekaj metafizičnega, in verjetno ima Steiner metafizični horizont vseskozi v mislih, ampak artikulira ga predvsem z omenjeno čutno in plastično metaforo. Zelo je impresivna, ampak njena pomanjkljivost je v tem, da ne uvaja nobene sistematike. Zakaj se ta spoj gorja in radosti (ki je pravzaprav recepcijska kategorija) zgodi samo v treh obdobjih, tj. v antični, elizabetinski in francoski klasicistični drami? Zakaj se samo takrat akumulirajo ustrezni pogoji za ustvarjanje, pa tudi za gledanje tragedije? Da je tragedija dosegla svoje najvišje učinke približno v teh treh obdobjih (plus minus kakšno delo nemške klasike), smo vedeli že prej, še preden smo vzeli v roke Steinerja. Nismo pa poznali razlogov za to omejitev, in ker je Steiner pri njihovem utemeljevanju razpršen in razvezan, ker sem bil z njegovo razlago nezadovoljen, sem v spremno besedo pritegnil tezo prof. Kosa iz njegove razprave *Problem slovenske tragedije*, ki jo je napisal leta 1976, petnajst let po Steinerju, in v kateri vsaj deloma vzpostavlja z njim dialoški odnos. Prof. Kos meni, da gre v teh treh obdobjih za neko posebno metafiziko, ki jo imenuje »križna metafizika«.

Ostane problem, ali se lahko tragedija pojavi tudi v drugih obdobjih. So te tri časovne točke res tako zelo fiksirane, da zunaj njih tragedija ni mogoča? Predvsem imam v mislih moderno dramo. Gotovo so fiksirane, če se oklepamo zunanjih določil tragedije (verz, zbor, visok socialno status protagonista, katastrofični konec). Pa vendar, saj v tej zadevi tudi Steiner ni zmeraj nepopustljiv, saj tudi on pri nekaterih tragedijah dopušča, da jim manjka ta ali ona zunanja značilnost, že v antiki na primer včasih katastrofični konec. Büchnerjevega *Woyzcka*, ki nima več prav nobenega teh zunanjih določil, Steiner celo postavlja kot model novejšje tragedije: »*Woyzeck* ... na nov način zastavlja celoten problem moderne tragedije.« Torej zunanje značilnosti niso neizogibne, če drama le ima zavezujoče metafizično podnebje, neko usodo, ki je junak ne more uravnati, pred katero je kljub svojim naporom brez moči. V tem primeru bi lahko rekli, da imajo v slovenski dramatik Jančarjeve drame takšno metafizično pod-

nebe, recimo *Disident Arnož* ali pa *Veliki briljantni valček*. Lahko bi torej sprejeli hipotezo, da je tragedija mogoča tudi zunaj imenovanih treh paradigmatičnih zgodovinskih obdobj; da so jo v teh treh obdobjih pač največ pisali in največ uprizarjali, vendar je mogoča tudi zunaj njih. Seveda pa Steiner na drugih mestih jasno pove, da pravzaprav noben čas ni bil naklonjen tragediji, da je torej tragedija zvrst, do katere sta bila zadržana tako občinstvo kot tudi gledališka inštitucija, in da je se je pravzaprav uveljavila kljub takšnim neugodnim razmeram. Verjamem, da je bilo tako, natančneje, vem na primer za podatek, da so v italijanski renesansi tragedije uprizarjali, posledično pa tudi pisali, močno bolj poredko kot komedije.

Vrnimo se k zlitju gorja in radosti, k metafori, ki skuša artikulirati metafizično bistvo tragedije. Mislim, da današnjega bralca, gledalca, pa tudi dramatika spravlja v zadrego velika količina afekta, ki jo ta metaforična definicija vsebuje. Današnji dramatik preprosto ni pri volji, da bi se identificiral s tako skrajnimi junakovimi občutki, to se mu mogoče zdi preveč patetično in zato tudi nekoliko spakljivo ali ponarejeno. Ali staromodno. Pač pa je takoj pripravljen prikazovati skrajna dejanja. Podobna občutja bomo verjetno našli pri današnjem občinstvu, ki je pripravljeno gledati ali brati tradicionalno tragedijo, ne pa nove, ne pa današnje. Občinstvo sledi horizontu pričakovanja, ki ga, kot vemo, sestavljajo informacije o zvrsti, avtorju in obdobju, v katerem je bil tekst napisan. Glede na tako strukturiran horizont pričakovanja ne bo verjelo pisatelju, ki je napisal tragedijo danes: imelo bo občutek, da se ukvarja z nečim neavtentičnim, za čemer ne stoji, skratka, do njegovega umetniškega dela bo imelo vnaprejšnje zadržke.

Občutek tragičnosti, ki ga je treba ločevati od tragedije, kot je opozoril profesor Kos, se danes po vsej verjetnosti seli v grotesko in to se dogaja že od drame absurda naprej, tj. od petdesetih let 20. stoletja. Če pa se sklicujemo na Martina Esslina, utemeljitelja drame absurda, izsledimo začetek dramske groteske že v antiki – in potem se nadaljuje v srednjem veku in prek Shakespeara do zdaj. Torej linija groteskne dramatike živi že od zmeraj. V moderni groteskni drami, tj. v drami absurda, pa lahko najdemo tudi delitev na tragično (Beckett) in komično usmeritev (Ionesco). Nekateri pomembnejši sodobni slovenski dramatik – poleg Jančarja, ki sem ga že omenil, prav gotovo še Jovanović, Smole, Strniša in Božič – imajo močne groteskne prvine, obenem pa okvir sveta ali usode, ki človeka presega, ki je zunaj razuma in pravice. Povrh tudi ti avtorji, tako kot na podoben način avtorji dežel, ki so doživele socialistični režim, izredno občutljivo zaznavajo usodno in človeku neprijazno totalitarnost sveta, v katerem živijo. Ta dramatika se prav gotovo ukvarja s tragičnim, nima pa nobenih zunanjih znakov tragedije. In zaradi zadrege, o kateri sem že govoril, se sama noče imenovati z imenom »tragedija«. Možnost, da je dramski tekst označen samo z imenom »drama« in ne več »tragedija«, je uvedel že Hegel v *Predavanjih o estetiki*, v podglavju III.3.a z naslovom *Princip tragedije, komedije in drame*. Tragedijo pogojuje s substancialnostjo, komedijo s subjektivnostjo, dramo pa določa kot srednjo stopnjo med prvima dvema oblikama. Drama je »globlje posredovanje

tragičnega in komičnega pojmovanja v neko novo celoto,« pravi Hegel v slovenskem prevodu Roberta Vouka, drama je izravnava, »v kateri obe strani druga drugo otopita.« V nadaljevanju Hegel tej srednji stopnji, »drami«, ne napoveduje dobre prihodnosti, češ da pretendira predvsem na gledališki učinek ali pa na ganjenost ali razvedrilo. Če pa damo to njegovo napoved v oklepaj, ostane bistveno sporočilo, da je že Hegel predvidel tretjo možnost, »dramo« (poznejša raba: »igra«), ki ni ne tragedija ne komedija. In mislim, da se v tej tretji možnosti nahajamo danes.

Janko Kos: Če prav razumem, se iz Steinerja vendarle da prečitati neka tendenca, neka teza, rekel bi kar neka ideološkost. Zdaj je vprašanje, katera ideologija se skriva v Steinerjevi knjigi. Mislim, da je to ideologija, recimo, liberalnega, zelo kulturnega humanizma, ki v tragediji, v svetu tragedij, kakršen je pač obstajal od Grkov pa, recimo, do Goetheja in Schillerja, očitno vidi idealen svet takega humanizma. Mislim, da gre za to. Najbrž nismo tako naivni, da bi videli v literarni vedi samo strogo znanost. V humanističnih vedah je veliko ideološkega, čeprav seveda ne zmeraj. Po Gadamerju gre pri našem branju besedil, pri razumevanju, za tako imenovani spoj ali stapljanje horizontov. Ko beremo Goetheja, že vnašamo vanj svoj svet, ki je seveda drugačen, morda prepojen z drugačno ideologijo. Še bolj velja vse to za naše razumevanje antične tragedije, tudi Shakespeara, itn. S tem se moramo sprizniti in mislim, da je zelo dobro, da znamo te artefakte oživljati znotraj svojega lastnega horizonta. To si moramo odkrito priznati, čeprav je seveda dolžnost literarne vede, da to ne samo priznava, ampak da skuša razločevati med svojim horizontom in horizontom, kolikor ga lahko rekonstruira iz samih literarnih del. V obravnavah tragedije je jasno vsaj to, da vnašamo vanj pojme, ki jih tam izvorno ni bilo. Vnašamo, recimo, pojma »legalnost« in »legitimnost«. To sta pojma, ki izhajata šele od Kanta in ju lahko naknadno prenašamo k Evripidu, Sofoklu in Shakespeareu. Zavedamo se seveda, da s tem nadgrajujemo njihova dela z nečim, kar morda ne spada čisto vanje, kar je pa za nas vendarle najprimernejše, če naj ta dela razumemo iz svojega horizonta in jih nekako uvrstimo v svoj svet. Mislim, da se temu ne da izogniti. Pač pa je vprašanje, ali to delamo dovolj eksaktno, dovolj konsistentno, dovolj teoretsko dognano in seveda zanimivo. Prepričan sem, da se s to predpostavko vendarle da zagovarjati tudi takšne poskuse sinteze, kot je Steinerjev, vendar z vso kritiko njegovih ideoloških ali kakršnih koli drugih premis. Mislim pa, da s tem lahko pridemo do tistega, kar je poudaril tudi Lado Kralj. Obstaja razlika med tragedijo in dramo, zlasti tragično dramo, in to razliko moramo – oziroma jo celo še kar dobro moremo – razlagati s tem, da v omenjena dela vnašamo tisto, kar je očitno bolj del našega sveta kot del samega Shakespeara ali Evripida itn.

Mislim, da se da ta stvar preprosto razložiti ob primeru *Antigone*. Vemo, da je Hegel gledal *Antigono* iz horizonta svojega sveta, zato se mu je spor med Antigono in Kreontom prikazal kot spor dveh enakovrednih, recimo metafizičnih sil. Prikazal se mu je tako, kot da sta obedve legitimni in se potem protislovje, kolizija med njima razreši s tem, da se

vzpostavi prvotna razumnost sveta. To je Heglovo stališče. Mi danes seveda tega ne moremo. Hegel je očitno vedel, kaj je legitimno, mi pa tega ne vemo več čisto natančno. Se pravi, da smo odvisni od splošnega stanja duha, ki je v Evropi stanje nihilizma, anarhije, dekadence. Iz takega stanja ni mogoče rojevati tragedij. Kajti v tragediji mora vendarle biti vsaj približno jasno, kje je legalno in kje legitimno, kdaj je legalnost legitimna, kdaj pa ne.

S tega stališča je lahko zanimiva primerjava med Sofoklovo in Smoletovo *Antigono*. Smole svoje igre o Antigoni nikakor ni imenoval tragedija, tudi ni rekel, da je to tragična drama, in navadno se o tej igri govori kot o poetični drami. Premik Antigone od Sofokla do Smoleta jasno pripoveduje o tem, da je bistveno prav razlikovanje med tragedijo in tragično dramo. Tu se odpre vprašanje, zakaj Smoletova *Antigona* ni tragedija. Kaj se v njej dogaja z legalnostjo in legitimnostjo? (Uporabljam izraza, ki se mi zdita primerna za tako razlago.) Mislím, da gre pri Smoletu za absolutno negacijo vsake legalnosti, ne samo Kreontove. Kreont je simbol državne oblasti kot take. In ker je to absolutna negacija vsake legalnosti, domnevam, da gre za stališče, ki je, banalno rečeno, anarhistično. Z druge strani pa je jasno, da je *Antigona* legitimna, ampak to je absolutna legitimnost in presega vsako relativnost, vsak odnos do legalnosti, se pravi, da je onkraj same legitimnosti. In če je to tako, namreč da se legalnost absolutno negira in da dobi legitimnost pomen nečesa onstran, seveda tu ni več pravega konflikta med konkretnimi silami, kot jih je razumel Hegel. Tu gre za nekaj, kar presega tragedijo, kar presega tudi tragičnost, zato niti ne bi mogli reči, da je *Antigona* tragična. Je nekaj več, je svetnica. Če je to res, ta igra ni več tragična drama, kar lahko rečemo za nekatere Cankarjeve igre pa za Ibsena itn. Temu se skušamo izogniti z znano oznako, da je *Antigona* »poetična drama«. Kaj mislimo s tem »poetičnim«, je pa posebno vprašanje. Gre očitno ne samo za verz ali za slog, ampak za duhovnost tega dela, ki je najbrž taka, da presega tragični spor, ker pač z ene strani absolutizira oblast, legalnost, v absolutno negacijo, z druge strani pa legitimnost v absolutno, nadmetafizično silo. Ampak to je seveda posledica tega, da je horizont Antigone, Smoletov horizont, vendarle horizont anarhije, za katerim stoji nihilizem, za katerim seveda stoji tudi demokracija. Se pravi: njegovo delo sicer ni nastalo v demokraciji, ampak v horizontu demokracije, ki vendarle lahko pride tudi k nam. V demokraciji pa tragedija najbrž ni mogoča, in sicer zato ne, ker v njej ni več jasno, kaj je legitimno. To je vedel že Robespierre, ko je prepovedal ateizem, ukazal kult najvišjega bitja in zagrozil s smrtjo ateistom, kar se je nato med terorjem tudi dogajalo. To pomeni, da gre v teh razlagah za naš lastni horizont in za njegove ideološke sestavine, pa vendar se da o tragediji in tragični drami in o tistem, kar je onstran tragične drame, govoriti s temi kategorijami.

Vid Snoj: Navezujem se na to, kar je malo prej razlagal profesor Kos, in sicer, da legitimnost v Smoletovi *Antigoni* popolnoma izničuje legalnost, saj je *Antigona* absolutno legitimna in deluje kot svetnica. »Svetnica« – to je pojem iz krščanskega sveta, čeprav se Smole sam najbrž ni izrecno

navezoval na krščansko tradicijo. Po drugi strani pa sta profesor Kos in profesor Kralj oba govorila o groteskni drami, ki se je pojavila v petdesetih letih 20. stoletja, in sicer tako, da je bilo to mogoče razumeti tudi kot dodatno hipotezo o koncu tragedije. Tu se mi postavlja vprašanje: ali je groteskna drama ena izmed oblik drame, v katere se lahko razvije tragedija, ali pa je tista oblika drame, s katero so, ko nastopi, vse možnosti tragedije že zapečateni?

Lado Kralj: Mislim, da moram ugovarjati. Ko sem pred časom brskal po bibliografiji člankov o Beckettu, sem naletel na kar nekaj razprav s področja religiologije. Beckettova dramatika se tako intenzivno posveča »odsotnosti pošiljatelja«, da je o tem manku očitno vredno razpravljati tudi s stališča religioznosti – zaznavanje skrajne odsotnosti sugerira želja po prisotnosti.

Gorazd Kocijančič: Vrtimo se v krogu, ki mu je težko uiti. Poskušajmo razmišljati od začetka. Ljudje imamo v življenju izkušnjo radikalne nesreče, ki nima vzroka, ki je brez smisla. Ta izkušnja je vsakdanja. Vsi to nekako poznamo, tako ali drugače, v večji ali manjši meri. Človeštvo se je moralo od začetka – odkar se je človek zavedel svoje človeškosti – soočiti s to izkušnjo. In v tragediji kot zgodovinsko vznikli obliki umetnosti, nastali v Atenah pol tisočletja pred Kristusom, je grška *pólis* temeljno človeško izkušnjo vključila v svojo liturgijo, v bogoslužni akt, Dionizov praznik – in jo tako vedno znova tematizirala. Skušala najti smisel v nesmislu. Samo trpljenje, sama nesreča je v kultno-tragiški izkušnji sveta intenzivirana in vključena v širši religiozni kontekst. Vendar izkušnja, ki jo tragedija izraža in skuša vpeti v kontekst mita, ni zgodovinska. Tragična izkušnja bivanja je stalnica, to je nekaj neizbrisnega. In ker je človek v bistvu kreativno bitje, to svojo tragično izkušnjo tako ali drugače ustvarjalno izraža. Zato je po mojem prepričanju nesmiselno govoriti o rojstvu, zatonu in smrti tragedije. Gre za metamorfoze. Prepričan sem, da potencial tematizacije tragičnega danes ni izčrpan. Le časi in izrazi se spreminjajo. Naj postavim tezo: privilegirani medij današnjega izraza tragičnega je film. Precej zelo dobrih filmov je, ki imajo vse odlike dobre tragedije. Recimo *Plesalka v temi* ali *Lom valov* Larsa von Trierja. To sta filma, ki imata izredno domišljeno dramsko in narativno zgradbo; pri *Plesalki v temi* se v tragedijo celo vrne najbolj arhaična prvina glasbe.

Vid Snoj: Če je tragična izkušnja splošna človeška izkušnja v vseh časih, če je »stalnica« človeškega bivanja, kot si rekel, Gorazd, ali bi tedaj morali govoriti kar o tragičnosti človeškega stanja? O tragičnosti človeškega položaja v svetu a priori? To bi pomenilo, da je tragično že samo dejstvo, da človek pride, da se rodi na svet, in vse, kar se zgodi potem, bi bilo samo eksplikacija izvorne, z rojstvom dane ali prizadejane tragičnosti. Vendar je tragično v teoriji tragedije, zlasti kot jo srečamo pri Heglu, ki je bil danes že večkrat apostrofirani, vezano na dejanje. Ni ga mogoče povezovati s človeškim stanjem kot takim, ampak se porodi šele v natanko določenem položaju, ki ga izzove dejanje.

Gorazd Kocijančič: Kar zadeva Hegla, moramo biti previdni. Njegova estetika – in teorija tragedije kot njen del – je organska sestavina zelo zapletenega sistema, ki vselej zahteva tematizacijo, tudi ko se pogovarjamo o posameznih njegovih »trditvah«. O njegovi teoriji tragedije se ne sme govoriti izolirano, ampak le v okviru premisleka njegovega razumevanja bistva Absolutnega in človeka oziroma odnosa Absolutnega in subjekta, ki vselej subvertira pomen vsakdanje pojmovnosti. »Znanost logike«, ki je temeljno ogrodje tega odnosa, postavlja »dejanje« in »stanje« v dialektični odnos, ki edini merodajno osvetljuje Heglovo »konkretno« razpravljanje o tragediji. Stanje je v bistvu že epifanija prejšnjega dejanja in narobe.

Vid Snoj: Na srečo imam pri roki lep citat iz Hegla v zvezi s tem. Hegel v *Estetiki* pravi: »Resnično tragično trpljenje se ... zgrne nad delujoče individue le kot posledica njihovih lastnih dejanj, ki so tako upravičena kakor tudi, zaradi medsebojne kolizije, okrivljajoča [*schuldvoll*]« (III, 526). Kolikor razumem, to pomeni, da tragično nastane tedaj, ko delovanji, ki sta si postavljeni nasproti, trčita, tako da prav njuna kolizija potem vsako posebej pelje v krivdo. Predpostavka za nastanek tragičnega pa je, da sta delovanji, ki se drugo drugemu zoperstavita, vsako zase upravičeni. Vsako zase morata imeti opravičenje v tem, kar Hegel imenuje *das Sittliche*, »nrvnost«. In te si ne smemo predstavljati niti kot značajsko potezo, niti kot poseben subjektivni interes, niti kot strast. Vse to poznamo iz modernih del, vendar v njih po Heglu ravno ni tega, kar premore le stara tragedija, namreč nrvnega opravičenja. Na primer Sofoklova *Antigona*. Ko se Antigona loti pokopati svojega brata, se sklicuje na *ágrapta nómina*, na »nezapisane zakone« podzemnih bogov, pa vendar se za svoje delovanje sklicuje na zakone tudi Kreont. To so zakoni *pólis*, sicer zapisani, vendar zakoni, ki posnemajo božji kozmični red, zato Kreontovo delovanje, prav kolikor je v skladu s temi zakoni, prav tako ne pomeni uresničevanja subjektivnega interesa, osebne strasti ali česa podobnega.

Za Hegla je *Antigona* klasičen primer drame, po njej je pravzaprav oblikoval svojo teorijo tragedije. Z njo se je ukvarjal tudi Steiner, pravzaprav je njej in njenim obdelavam v evropski literaturi posvetil knjigo z naslovom *Antigone*. Vendar – naj sklenem: če tragično odvežemo od dejanja, ne dobimo za nasprotnika nikogar drugega kakor Hegla.

Janko Kos: Rad bi se z debato vrnil k trditvam, ki jih je izrekel gospod Kocijančič ... Lars von Trier s *Plesalko v temi* – kaj je zdaj to? Na splošno je jasno, da film zmore uprizarjati tudi tragedije. Saj imamo mnoge ekranizacije, *Fedre*, recimo, pa *Ifigenije*, te in one, itn. Zdaj pa se postavlja konkretno vprašanje, ali je *Plesalka v temi* res tragedija ali ne. Mislim, da je zelo podobna *Antigoni*, samo da je glavna junakinja ves čas pred nami. Ta je plemenita mati, ki se žrtvuje za otroka, ko pa vidi, da rešitve ne bo – ukradli so ji denar za sinovo operacijo itn. –, se nenadoma zgodi tisto strašno, da v boju za ukradeni denar ubije zlobnega policista in je potem obsojena na smrt in to na koncu tudi vidimo. Ampak potek te

eksistence je vendarle tisto, kar je svetniško. Mislim, da gre za martirij in svetniško smrt. Kljub temu na koncu ni nobenega svetniškega horizonta, kot je npr. v *Polieuktu* ali kakšni drugi krščanski tragediji, in to je seveda tisto, kar je pri tej zadevi vprašljivo. Ali je to sploh tragedija ali pa svetniška zgodba, tako kot morda Smoletova *Antigona*? Tu bi se dalo spraševati še naprej. Vendar zadenemo ob vprašanje, kaj pa krščanstvo. Ali je v krščanstvu človek tragičen na splošno? Bi lahko govorili o položaju človeka v Bibliji in v krščanstvu sploh kot o tragičnem položaju? Je padec Adama in Eve tragičen in kaj je z izvirnim grehom, je to tragična stvar ali ne? No, tu se srečujemo z idejami, ki jih zagovarja Steiner, namreč da znotraj krščanskega sveta tragedija ni mogoča, se pravi, da je izvorno vprašanje vprašanje o tem, kaj je s tragičnostjo kristjana ali tega sveta, v katerem kraljuje izvirni greh. In seveda odrešitev. Mislim, da to vprašanje navsezadnje zadeva tudi Smoletovo *Antigono* ali film Larsa von Trierja. To pomeni, da je to tisto temeljno vprašanje, ki ga verjetno Steiner ni videl, ki ga pa mi lahko vidimo. Larsu von Trierju gre tudi za mučeništvo in svetništvo. Ampak to je svetništvo brez horizonta Boga, brez krščanskega horizonta. Se pravi, da se to svetništvo pojavlja na ozadju nihilizma, anarhije itn. Ampak to bi pomenilo, da njegovi filmi niso tragedije, če pa naj bodo tragični, je veliko vprašanje, ali je svetništvo sploh lahko tragično. Ali to ni nekaj, kar a priori presega vsako tragičnost? V to smer bi se dalo razmišljati še naprej...

Gorazd Kocijančič: Naj torej poskusim razmišljati o Steinerjevi tezi, da krščanska tragedija ni mogoča. Temeljno vprašanje pri tem se seveda glasi: kaj sploh je krščanstvo? Gotovo, vsi imamo neke predstave o tem, kaj je krščanski nauk, kaj sta po tem nauku svet in njegov smisel. Pa vendar sem prepričan, da so te predstave vselej in povsod neustrezne. Če naj se spet spomnim Hegla: kar je znano, še ni spoznano. To misel je v tem primeru treba še zaostri: kar je znano, še ni spoznano, ker ni spoznano kot nespoznavno. Med našimi predstavami o krščanstvu in pomenom krščanske zgodbe nujno zija prepad.

Naj poskušam to misel razložiti. Vprašajmo se čisto fenomenološko, kaj je krščanska »ideja«, kaj je temeljna krščanska misel ne glede na to, ali je »resnična« ali »neresnična«. Ta ideja je nedvomno povezana s smislom trpljenja, nesreče – tistega, kar sem omenjal kot nadzgodovinski substrat tragiške izkušnje. »Bog« – resničnost, v primerjavi s katero je vse, celoten kozmos s svojimi *clustri* in *super-clustri*, drobec peska, »skoraj nič« –, ta radikalna Drugačnost postane človek. Človek. In trpi. Postaja kos mesa. *Sárx*. Ta temeljna združitev absolutno nepredstavljivih nasprotij v krščanski ideji sama po sebi ni nekaj, kar bi si lahko prisvojili s kakršnimi koli kulturnimi formami. To sploh ni nekaj, kar bi lahko mislili. Samo »krščanstvo« je po svoji ideji nespoznavno in nemislivo. Krščanska ideja je – če se zavedamo njenih dimenzij – nekaj, kar izraža prav stalno in radikalno razdvojenost med našimi (re)prezentacijami tega dogodka in tem, kar je v njem sluteno ali »mišljeno«. Dvojnost med kulturnim izrazom in slutnjo generira vse oblike kulturnega krščanstva, sama pa ostaja neukinljiva. Zato bi se resna postavitev vprašanja o odnosu krščanstva in tragedije morala dotikati te točke.

Kaj se torej zgodi s splošno človeško izkušnjo trpljenja v tako – pravilno – razumljenem krščanstvu? Trpljenje ne doživi kratko malo zavrnitve, odpravitve, ampak prejme strašanski metafizični status. Nesreča, ki nas doleti, bolečina, ki jo trpimo, je del izkušnje Absolutnega. Vpisuje se v Božjo logiko. Je del njegovega Življenja. Ob tem se moramo spet vrniti nazaj v Grčijo. Kaj se je dogajalo ob uprizoritvah tragedij v Atenah – kolikor pač lahko ugibamo o tem? Ljudje so bili ob svoji izkušnji in z reprezentacijo trpljenja nedvomno napoteni v širši svet mitov, svetih zgodb, božanskih sil itn. In nekaj podobnega se zgodi tudi s krščansko zgodbo o počlovečenju in trpljenju Božjega Sina in njegovem vstajenju. Njegovem vstajenju, ki je v bistvu tudi ohranitev, metamorfoza, poveličanje njegovega trpljenja. Tu ne gre za preprosto zmago nad trpljenjem, ampak za – če uporabim religijski jezik – »poveličane rane«. Če to vidimo, lahko zaslutimo pomembno analogijo med izvornim pojmom tragedije in temeljno krščansko zgodbo. Analogijo, ki so jo zaslutili cerkveni očetje. Ni naključje, da med spisi Gregorja iz Nazianza, Gregorja »Teologa«, najdemo pesnitev *Ho Christós páschon, Trpeči Kristus*, ki je sestavljena iz samih verzov tragikov. Bizantinologi so večkrat opozorili, da se struktura bizantinske liturgije navezuje na obredje tragedije. Kultno izročilo povezuje staro Grčijo z njeno poznejšo krščansko dediščino. Seveda osebno ne mislim – da ne bo nesporedna –, da sta tragedija in krščanstvo le dve različici v bistvu enakega mita. Gotovo gre tudi za temeljno drugačnost, ki je predpostavka smiselnega govora o analogiji – pa vendar bi želel še enkrat poudariti, da je temeljna tragiška izkušnja v krščanstvu ohranjena in preobrazena, ne zanikana in ne presežena. Zato mislim, da je mogoče ustvarjati krščanske tragedije tudi danes. Če se vrnem k Larsu von Trierju: Lom valov se mi zdi primer sodobne krščanske tragedije.

Vid Snoj: Strinjam se, da trpljenje, ki ga upodablja tragedija, v krščanstvu ni odrešeno. Mislim pa, da je Steinerjeva misel ravno nasprotna. Ko govori o krščanski tragediji, jo imenuje »delna« oziroma »epizodna tragedija«. To epizodnost po njegovi sodbi nakazuje že temeljna krščanska zgodba, zgodba odrešenja, v kateri za človekovim padcem kot osrednji dogodek nastopi Kristusovo odrešenijsko delovanje: »V Getsemaniju puščica spremeni smer in moraliteta zgodovine se spremeni iz tragedije v *commedio*« (18). Prav tedaj, ko torej Kristus nastopi pasijon kot zadnje poglavje svojega odrešenijskega delovanja, tragedija postane komedija ...

Gorazd Kocijančič: ... v Dantejevem smislu?

Vid Snoj: V Dantejevem smislu. Se pravi, postane zgodba s srečnim koncem, ne v tostranstvu, ampak v onstranstvu, in ta zgodba ni tragična, kajti, kot pribija Steiner, »onkraj tragičnega ... ni nobenega 'srečnega konca' v kakšni drugi razsežnosti prostora in časa« (88–9). In ker je Kristusovo odrešenijsko delovanje človeku odprlo pot v onstranstvo, krščanstvo ponuja rešitev, ne posvetne, ampak onstransvetno.

Vendar vidim problem v tem, da Steiner jemlje to delovanje kot nekaj že izvršenega. Kot da bi z njim na neki način že nastopilo odrešenje. Če pa pogledamo v ustanovno listino krščanstva, v Sveto pismo, če pogledamo, recimo, na začetek *Janezovega evangelija*, beremo, kako je Beseda – Logos, Kristus kot Logos – prišla na svet, kako je svet po njej nastal, vendar je svet ni sprejel, kako je prišla v svojo lastnino, vendar je njena lastnina ni sprejela (prim. 1,10–11). To pomeni, da kljub Kristusovemu odrešitjskemu delovanju še vedno obstaja območje človeške svobode, ki lahko to delovanje sprejme ali pa tudi ne. In tudi če si človeška svoboda izbere pot, ki rešuje trpljenja v svetu, ta pot ne odpravlja trpljenja samega. Trpljenje bo, dokler bo svet, dokler bomo v svetu. V tem se odpira možnost tragike, tudi v krščanstvu.

Gorazd Kocijančič: Ostaja trpljenje. Bolečina sveta. Samo krščanstvo ni poskus abstrakcije od tega. Če bi to držalo, bi držala tudi Steinerjeva teza.

Janko Kos: Jasno je, da trpljenje je element tragedije, kot je element skoraj vseh literarnih del, epov, romanov. *Madame Bovary* tudi zelo trpi, to je očitno. Je do neke mere tudi tragična oseba, to lahko priznamo, njena usoda in ta roman pa vendarle nista tragedija. In to zaradi čisto socialnih razlogov, ker ta junakinja ni na takem socialnem nivoju, kot so junaki tragedij, pa še duhovni okvir je drugačen. Ampak hotel sem opozoriti na to, da je treba obžalovati, da Steiner v svojo knjigo, v kateri primerja mnoga dela z vsemi drugimi deli, ni pritegnil tudi tako imenovane zunajevropske literature in dramatike. Kar bi bilo vendarle zanimivo za problem evropske dramatike, to pa je spet problem evropske tragedije, saj je jasno, da druge tragedije sploh ni. Torej bi morali razmišljati o tem, kaj je Evropa in kako je mogoče, da je tragedija v Evropi in evropski literaturi zasedla tako visoko mesto. To bi se lahko do kraja pojasnilo šele v primerjavi z islamsko kulturo, kjer tragedije ni, pa ne samo da ni tragedije, ampak sploh ni dramatike, razen kakšne novejšje pod evropskim vplivom, kar je seveda samo odcep Evrope. In kako je z indijsko, kitajsko in japonsko dramatikom? Po znanih predstavah v teh dramatikah tragedije ni. In kot da je ne more biti. Gre za religiozno-etične sisteme, znotraj katerih se vprašanja postavljajo drugače in odgovori nanje niso mogoči na ravni, na kateri je postavljena evropska tragedija. Mislim, da o tem v Steinerjevi knjigi ni sledu, nikjer ni niti najmanjšega odvoda iz Evrope v druge kulture, religije in civilizacije, tako da je morda to tisto, kar lahko pogrešamo, čeprav je ta knjiga, ta govor o tragediji prav zato tako sklenjen, sam sebi zadosten, se pravi v nekem smislu estetsko zaokrožen. Steinerjevo pisanje je skrajno estetsko. Ampak to je seveda lahko tudi manko, slepa pega v konstrukciji, ki jo dela. No, je pa ta konstrukcija zelo lepa, čeprav navsezadnje tudi ideološka.

Vid Snoj: Gledam na uro ... Morda bi pogovor, kot je tekel doslej, lahko sklenili prav tu – z zadnjima mislima profesorja Kosa, namreč da je Steinerjevo pisanje pomanjkljivo, pa ne ker je pomanjkljivo pač vsako

pisanje, ampak ker se giblje le v zahodnem obzorju in vanj ne priteguje drugih kultur in religij, da pa je po drugi strani vendarle »estetsko zakroženo«. Sam bi rad še marsikaj vprašal in občutek imam, da bi tudi moji sogovorniki radi še marsikaj povedali. Da pa pogovora ne bi preveč raztezali s tem, da bi ga vodili le samo med sabo, bi prepustil besedo vam, ki ste nas doslej poslušali, če se komu morda postavlja kako vprašanje v zvezi s tem, o čemer smo danes govorili.

Pogovor se nadaljuje v pogovor z občinstvom.

Marko Juvan: Meni se je zdela zelo utemeljena Kocijančičeva teza, da je tragedija v današnjem svetu mogoča, samo da se je preselila v drug medij. Že pred tem pogovorom sem imel v mislih natanko isti film, *Plesalko v temi*, ki sem jo tudi jaz, ko sem jo gledal, dojemal kot transkripcijo tragiškega vzorca v nov medij, recimo v današnji kulturni in duhovni horizont. Na podlagi tega, kar smo lahko prebrali o von Trierjevih izjavah, kako je snemal ta film, pa je bila moja percepcija filma ambivalentna. Po eni strani se mi je v resnici dozdeval kot sodobna tragedija – tu bi poudaril, da je treba, če govorimo o koreninah tragedije v liturgiji oziroma ritualu, upoštevati tudi vlogo žrtve, žrtvenosti, torej ne samo trpljenja, ampak tudi žrtvovanje, kajti pri von Trierju se dogaja prav to, žrtvovanje. Po drugi strani pa je njegov film izrazito melodramski. Govorili ste o tem, kaj je nastajalo iz tragedije, recimo v meščanskem svetu od 18. stoletja naprej, v 19. stoletju ste potem govorili o tragični drami in v našem času o groteski oziroma drami absurda, toda zdi se mi, da ne bi smeli izpustiti melodrame. Zato bi vas, udeležence okrogle mize, rad vprašal, kako vidite strukturo žrtve – morda kot določujoč element tragičnega? In kako vidite razmerje med melodramo in tragedijo?

Lado Kralj: Melodrama se ponavadi šteje za degradacijo, za popačeno, pokvarjeno obliko tragedije. Ker se pač na shematičen način ukvarja s prikazovanjem silovitega čustvovanja, povrh pa še s spektakularnimi akcijami. Tloris melodrame je ponavadi preganjana nedolžnost, nedolžnost brez zaščite, ki jo shematični zlikovec preganja skozi razne nevarne objekte, ladje, goreče hiše itn., vse do pričakovano nepričakovanega srečnega konca. To je melodrama v modernejšem smislu, obstaja pa še razumevanje melodrame s konca 18. stoletja. To je drama, spremljana z glasbo, z enim samim glasbilom ponavadi, npr. flavto ali violino: v trenutku, ko besede ne morejo povedati, niso sposobne povedati bistvenega, se oglasi glasbilo. To je prvotnejše razumevanje melodrame, ki pa danes ni več v navadi. Danes jo ponavadi razumemo kot to, kar je pisal Pixérécourt, René-Charles Guilbert de Pixérécourt, ki je ta žanr ustanovil v Franciji v prvi polovici 19. stoletja. Se pravi, to je dramatika, namenjena nekemu določenemu občinstvu spodnjega srednjega razreda, ki želi predvsem na trivialen način čustvovati in se tako prek gledališča socialno realizirati. Tako da jaz ne bi bil prepričan, da je mogoča kaka zveza med tragedijo, ki je izrazito vzvišen žanr, in melodramo, ki ima dosti bolj trivialne cilje. Verjetno niste zadovoljni z odgovorom...

Janko Kos: Zdaj bi odkrito rekel, da je gledalec ob *Plesalki v temi* sugestivno potopljen v ta svet, da je strašno pretresen, da pa je ta pretresenost vendarle na meji nečesa sladostrastnega. In to je tisto, kar nam najbrž ponuja melodrama. Strinjal bi se z domnevo, da je ta film na meji melodrame, pa saj večina takih resnobnih filmov je najbrž melodramskih. Ker film z glasbo in z vsem tendira v melodramo. Kaj je melodrama, je pa spet posebno vprašanje za literarno teorijo. Verjetno je na robu kiča, in kaj je kič, je spet novo vprašanje, prav tako tudi, ali ta pojem sploh še lahko uporabljamo.

Sicer pa mislim, da obstaja razlika med Smoletovo *Antigono* in *Plesalko v temi*. Pri *Plesalki v temi* smo vendarle tako zelo nazorno soočeni s to žensko, z njenim trpljenjem, da smo tudi sami na robu joka, itn. Pri *Antigoni* je stvar drugačna, ker je enostavno ni. Se pravi, da je to mojstrska poteza Smoleta, ker bi se verjetno znašel na robu melodrame in kiča, če bi Antigono postavil pred nas v vsej njeni ne vem kakšni duhovni lepoti. Tega ni storil in to ni melodrama. Najbolje je seveda reči, da je poetična drama, čeprav to še nič ne pomeni, nič ne pove, ampak verjetno se tu dejansko skriva, kot je povedal gospod Juvan, problem – kaj je z melodramo oziroma kako melodrama eventualno nadomesti ne samo tragedijo v pravem pomenu besede, ampak tudi tragično dramo. V Cankarjevih delih, v *Kralju na Betajnovi* in *Hlapcih*, ni mogoče videti niti tragedij niti melodram. To so tragične drame, ker je v njih seveda veliko tako imenovanega tragičnega trpljenja, itn. S tem se dejansko odpira zanimiv pogled na razmerje tragičnih dram in melodram. To se mi zdi precej pomemben vidik, ki ga Steiner tu in tam omenja. Če se ne motim, ob nekaterih delih govori o melodrami, zlasti ob romantičnih tragedijah, pri Hugoju in ne vem še kom.

Še tole ... Pri *Plesalki v temi* sem čutil tudi precej agresivno kritiko Amerike. Je to res? Je še kdo imel občutek, da je to tudi tendenčen film, kar seveda ne bi smel biti, če naj bi bil tragedija?

Jacek Kozak: Rad bi pripomnil nekaj, kar sem sam začutil pri Steinerju, pa ne samo pri njem, ampak tudi pri drugih teoretikih tragedije. Steiner postavlja prevelik poudarek na tragedijo kot zvrst in premajhnega na subjekt, saj je podlaga tragedije človeška izkušnja. Razvoj subjekta, kot vemo, teče svojo pot – antični subjekt je drugačen od modernističnega – in pride pač do konca v postmodernizmu, kjer vse stvari nekako zvedenijo, itn. Če pa vzamemo subjekt kot temeljni element tragedije, si drznem vprašati, ali ne bi bilo treba pozornosti s tragedije kot zvrsti preusmeriti nazaj na človeka, na subjekt kot tak. Kot vemo, so to naredili nekateri teoretiki tragedije v odgovor na Steinerjevo knjigo. Da pa je Steiner imel tragedijo za absolutno, je dokazal sam, mislim, da leta 1990 v članku o absolutni tragediji. Se pravi: ali tragedije ni treba vrniti človeku in jo tako spet pripeljati v današnji svet?

Gorazd Kocijančič: V temelju se strinjam z vašo mislijo, vendar se težava skriva v želji »poimenovati«. Moti me – morda zato, ker nisem od stroke – poskus na vsak način poimenovati neko literarno delo. »Kaj je

zdaj to, melodrama ali tragedija ali drama?« Miselno je ta operacija problematična zato, ker vnaprej postavi definicije in potem malce na silo skuša ugotoviti, ali realnost ustreza tem izrazom. Diogen Laertski pripoveduje anekdoto, da je Platon definiral človeka kot bitje, ki hodi po dveh nogah in je brez kril, nakar je njegov filozofski nasprotnik Antisten odtrgal neki nesrečni kuri krila in zavpil: Glejte, Platonov človek. Vendar pri takšnem definiranju kljub mogočim zapletom in mejnim primerom s klasificiranjem večinoma ni težav. Živalca ima, recimo, dve krili ali dve očesi in pika. Pri literarnih delih pa je očitno praviloma eno oko preveč ali eno krilo premalo... Zato ne vidim pravega smisla v ugotavljanju, ali nekaj ustreza neki vnaprej določeni normi. Mislim, da je to precej neplodno početje. Primernejša je takšna refleksija literature, ki se preprosto sooča z deli, kakršna pač so, ne da bi se obremenjevala s tem, v katero zvrst ali podzvrst sodijo.

Janko Kos: Da, poimenovanja so del našega logocentrizma. Mi stojimo znotraj logocentrizma in težko si je zamisliti, kaj lahko logocentrizem nadomesti, čeprav čutimo, da se v svetu evropskega nihilizma, dekadence, anarhizma lomi, maje, in ga zato tudi krčevito ohranjamo v sebi, ga podzidavamo, rešujemo itn. itn. Mislim, da je ta zgodba realna. Logocentrizem je v nas vendarle na vsakem koraku. Lahko sicer rečemo: Vrnimo se k človeku, pa subjekt naj bi nas zanimal. Vendar je že pojem »človek« poimenovanje, ki ga pravzaprav ne vemo opredeliti. Ali je res vsak človek človek ali ne? Kako zdaj misliti o človeku? In drugič, subjekt je moderen pojem, zato je iskati subjekt v *Antigoni* ali celo pri Shakespearu prav tako tvegano kot iskati ga morda kje drugje. Hočem reči, da nas logocentrizem na vsakem koraku sili v to, da na pretekla dela oziroma pretekla duhovna obdobja nanašamo svoje pojme, svojo pojmovno mrežo, ampak mislim, da drugače ne gre. Strinjam se z gospodom Kocijančičem, da seveda ne vemo, kako je bilo, tako ali drugače, ampak saj tudi o grškem kultu ne vemo kaj dosti. Ne vemo, kako so gledalci v Atenah gledali *Antigono* ali Aristofana. Heidegger pravi, da niso imeli nobenih doživetij v nam znanem pomenu, če pa niso imeli doživetij, je vprašljivo, kako naj bi njihova zavest delovala. Kakšni so bili psihični akti te zavesti, o tem ne vemo ničesar. Se pravi, da nam ne ostane drugega, kot da z logocentrizmom 20. ali zdaj že 21. stoletja te stvari nekako poskušamo domišljati tako, da pač svoj horizont jemljemo za nujnega in ga povežemo s tem, kar se nam odkriva kot Sofokolov horizont, itn. itn. Samo da si jasno priznamo, da je ta pot pač tvegana, da je ta igra obojestranska, da je to igra preteklosti z nami in seveda naša igra s preteklostjo. To zdaj morda zveni preveč patetično, ampak recimo, da je tako.

Marijan Dovič: Postavil bi še eno vprašanje. O tem se danes še ni govorilo, bi pa bilo zanimivo slišati kako mnenje, kaj se danes dogaja s katarzo. Ta aristotelovski pojem je po mojem močno zaznamoval vse poznejše razmišljanje o tragediji. Govorili ste o tem, da se prava tragedija končuje s francoskim klasicizmom in da je potem mogoče govoriti o tragični drami, načeli ste tudi prenos tragedije v film, recimo pri von

Trierju. Prav ko sem gledal *Plesalko v temi*, se mi je postavilo vprašanje, kaj je s katarzo.

Lado Kralj: O katarzi je bilo v teoriji drame napisanih največ bibliografskih enot sploh, predvsem v 19. stoletju so ogromno pisali, razpravljali in ugibali o katarzi, ampak do odgovora, do enoznačnega odgovora ni prišlo. Danes je zanimanje za katarzo uplahnilo. V *Dramaturškem vademekumu* npr. moj oče omenja katarzo na enem samem mestu, potem pa ne več. Ta pojem postane nekaj, kar ni več na dnevnem redu, ker v razpravah o Aristotelovi definiciji tragedije poudarek preide nekoliko naprej, se pravi na »sočutje in strah«. To je tisti del definicije, o katerem se danes zelo frekvenčno razpravlja, medtem ko razprave o katarzi večinoma ne segajo čez mejo razumevanja, ki ga je gospod Gantar označil v spremni besedi: katarza kot aluzija na medicinsko purgacijo.

Janko Kos: Hočeš reči, da se moramo držati tvojega očeta in ne več razpravljati o katarzi?

Lado Kralj: To sem samo navedel kot referenco. Moj oče, ki se je dosti ravnal po Heglu, je pravzaprav v tem svojem priročniku menil, da je katarza že izločena. Odrinil jo je v grecistične študije, za teorijo drame se mu ni več zdela pomembna.

Alenka Koron: Samo še vprašanje za profesorja Kosa in profesorja Kralja. Zanima me recepcija Steinerjeve knjige. Delo je sicer šele zdaj prevedeno v slovenščino, vendar ga je strokovna javnost na Slovenskem v resnici že zdavnaj spoznala. Sama se na primer spominjam predavanj iz zgodovine dramatike, v katerih je profesor Kos omenjal Steinerja in reflektiral njegove teze. To bi bilo torej moje vprašanje za oba profesorja: ali se da o recepciji Steinerjeve knjige v slovenski strokovni javnosti kaj povedati že danes?

Janko Kos: Popolnoma sem pozabil, kaj sem takrat predaval, moral bi pogledati v zapiske, ali sem res govoril o Steinerju, kot pravite. Verjetno. Res pa je, da sem na podlagi tega, kar je profesor Kralj napisal za spremno besedo k tej knjigi, moral preveriti, kaj sem leta 1976 napisal v članku o Mraku, ali sem Steinerja res citiral. Res sem ga, se pravi, da to dejstvo obstaja. Nekateri smo brali Steinerja in ga verjetno uporabljali, ampak iz tega članka izhaja, da sem ga rahlo po svoje razumel, kajti tisto, kar je tam zapisano o krizni metafiziki, ni ravno Steiner. Odtlej ga nisem več jemal v roke, vidim pa, da ga je upošteval Denis Poniž v knjigi *Tragedija*, ki je izšla v Literarnem leksikonu. Tam je na dveh straneh obsežen pregled tega, kar trdi Steiner, se pravi, da je ta linija v komparativistiki očitno obstajala ali šla naprej, kako je bilo pa na Akademiji za igralsko umetnost, kako so tam Steinerja uporabljali, aplicirali, tega ne vem. Verjetno so ga kot enega temeljnih avtorjev s tega področja.

Lado Kralj: Ali so Steinerja obravnavali na Akademiji za igralsko umetnost, ne bi vedel povedati. Pač pa se spominjam, da ga je v sedemdesetih letih v svojih spisih omenjal Taras Kermauner. V približno istem času, kot ga je profesor Kos v svojem članku o slovenski tragediji.

Vid Snoj: Je še kakšno vprašanje? ... Zdi se mi, da je razprava z vprašanjem o recepciji Steinerjeve knjige dobila rep. S tem bi bilo lepo končati. Svojim sogovornikom se torej zahvaljujem za sodelovanje, vsem zbranim pa za pozornost.

ROMANTIČNA PESNITEV: OB 200. OBLETNICI ROJSTVA FRANCETA PREŠERNA

KRIKA

Mednarodni simpozij Obdobja – metode in zvrsti, Ljubljana, 4.–6. december 2000. Ur. Marko Juvan. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 2002 (Obdobja 19).

Od 4. do 6. decembra 2000 je v Ljubljani v organizaciji Oddelka za slovanske jezike in književnosti na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani potekal 19. mednarodni simpozij *Obdobja*, drugi zapored s podnaslovom *Metode in zvrsti*. Enainpetdeset prispevkov o romantični pesnitvi je v razširjeni obliki objavljenih v zborniku, ki ga je uredil predsednik simpozija Marko Juvan. Znanstveno srečanje, ki ga zbornik dokumentira, se je v jubilejnem letu pridružilo moskovskemu simpoziju (v soorganizaciji in s sodelovanjem slovenskih znanstvenikov) *F. Prešeren – A. S. Puškin (ob 200-letnici njenega rojstva)* in simpoziju na SAZU *France Prešeren – kultura – Evropa*, 150. obletnico pesnikove smrti pa so počastili *Prešernovi dnevi v Kranju*.

Če sta se kranjsko in akademijsko srečanje ukvarjali predvsem s Prešernom in evropsko literaturo, moskovsko pa s skupnimi in razločevalnimi potezami obeh nacionalnih pesnikov in njunih kultur, pa lahko zaupamo urednikovi erudiciji, da je *Romantična pesnitev* prvi zbornik o tej temi ne le v slovenskem, pač pa tudi v širšem mednarodnem kontekstu.

Prvi vtis ob listanju obsežnega zvezka je tematska raznovrstnost. Poleg zasnove, lastne vsakemu mednarodnemu simpoziju, to pot takšno stanje pogojuje in nemara zahteva tudi sam naslov, ki ga urednik v uvodni *Panorami »romantične pesnitve«* označi kot »zasilni, delovni izraz«, zvezo še vedno ali pa znova ne povsem jasne periodizacijske in genološke oznake (XV). Termin za nazaj arhivira tekste med koncem 18. in sredino 19. st., ki jih žanrsko za silo družijo le zunanja zgradba (med 300 in 15.000 verz), zunanji ritem (verz namesto proze) in notranja zgradba (epskost, pogosto dramatisirana ali lirizirana). Po vedno se zdi, da tudi Janko Kos z upoštevanjem istih treh kriterijev izpelje formalno opredelitev tako hibridnega žanra, kot je roman, a jo z metodo falsifikacije zavrne kot relativno in ahistorično. Tudi M. Juvan išče globlje strukturne sorodnosti med teksti, ki nam danes tkejo pojem »romantična pesnitev«, izpostavi pa predvsem lastnost, ki družijo vsa romantična besedila: »To je literatura kot estetski medij za artikulacijo in širitev individualizma v javnem razpravljanju« (XVII). Takšni izrazi v romantiki izumljenega osebnega in nadosebnega individualizma so verzna povest, digresivna pesnitev z romanom v verzih in poskusi »nacionalne pesnitve«.

Urejajoče načelo verzne pesnitve je junak, ki v različnih, pogosto eksotičnih zgodbenih položajih in ustreznih žanrih ter oblikah vzpostavlja svojo individualno identiteto in s svojim glediščem ali celo besedo predstavlja avtorjevo estetsko-ideološko perspektivo. Verzne pesnitve so takšno epsko distanco odpravljale zlasti pod vplivom Byronovih pesnitev, ki jih je v drugem desetletju 19. st. drugi najslavnejši Evropejec po Napoleonu utelešal in promoviral tudi z nekonformističnim življenjskim slogom. Po vzoru *Džaurja*, *Gusarja*, *Pari-zine* in drugih *tales* iz let 1813-1816 so samo med Slovani ustvarjali verzne

povesti Puškin, Lermontov, Mácha, Mickiewicz pa tudi Prešeren. Vendar se v *Krstu pri Savici* (1836) žanr romantične verzne povesti sooča s tradicijo klasične epike od Homerja do Tassa; preplet arhaizacije in modernizacije je po M. Juvan u tudi sicer značilen za žanre romantične pesnitve.

V središču digresivne pesnitve je individualizirani pripovedovalec in komentator fragmentarne zgodbe; osrednji junak postanejo zastranitve, ki ironično-satirično ali pa resnobno-meditativno komentirajo avtorjevo sodobnost ali izpovedujejo njegov notranji svet.

Tudi digresivne pesnitve so se zgledovale po Byronu, ki je v nedokončanem komično-satiričnem epu *Don Juan* (1819-1824) parodiral in prozaiziral epsko tradicijo s komentarji sodobnega vsakdana. To delo je imelo manjši vpliv kakor *tales*, najpomembnejši sorodni pesnitvi sta Puškinov *Grof Nulin* (1825) in *Beniowski* Słowackega (1841). V bližino digresivne pesnitve sodi roman v verzih.

Parodiranje epa v digresivnih pesnitvah je po Juvanovi sodbi reakcija na obsedenost z epom, ki se je pojavila že konec 18. in trajala celo 19. st. Tradicija »nacionalne pesnitve« sega vse od Vergila do Camōesa in Ronsarda, v dobi porajajoče se historične zavesti in nacionalnih ideologij pa so filozofi, filologi in pesniki z njo vzpostavljali »kolektivni individuum (narod)« (XXXII). To nalogo bi opravljal tudi *Krst*, če se ne bi individualizem, značilen za junaka verzne povesti in pripovedovalca digresivne pesnitve, izrazil tudi v poskusih »narodnega epa«. Vsi žanri romantične pesnitve so torej dialoško razpeti med eksotično ali epsko preteklostjo in živo sodobnostjo, med ljudsko ali klasično tradicijo in modernim duhom subjektivizma ter nacionalizma.

»Zasilnost« naslova simpozija je tako udeležencem omogočala kar najrazličnejša branja, od najožjih (konkretni primeri »romantičnih pesnitev«) do najsplošnejših (»romantična pesnitev« kot genološki termin). Študije posameznih del so segale od številnih raziskav geneze in vplivov (J. Švedov, I. Živančević-Sekeruš, A. Janko, S. Bonazza, P. Scherber, T. Smolej, B. Kalenić Ramšak) prek interpretacij (B. Stojanović-Pantović, A. Zupan Sosič, J. Vrečko, F. Zadavec, Z. Kovač) do poetološko-genoloških razprav (B. Podlesnik, S. Grgas, S. E. Larsen, N. Čamata, T. Priestly). Prispevki o samem zbirnem pojmu pa so se zvečine primerjalno posvečali žanrskim (J. Kos, B. A. Novak, A. Skaza, M. Štuhec), evlucijskim (G. Tihanov, M. Mitrović, A. Meyer-Fraatz), kulturološkim (J. Leerssen, B. Brlenić-Vujić, M. Javornik, M. Juvan, M. Hladnik, G. Tihanov, B. Dermitzakis) in recepcijskim oz. kanonizacijskim vidikom romantične pesnitve (M. Juvan, E. Köstler, H. R. Cooper, ml., M. Stanonik, M. Mitrović, N. Starikova, P. Scherber). Vendar pa tudi za večino razmišljanj o posameznih tekstih velja, da so analize posplošila v ugotovitve o romantični varianti pesnitve ali pa katero od pojmovanj romantike preverila na konkretnem tekstu. Hkrati z abstrakcijo oz. konkretizacijo pa je (pod)naslov doživljal tudi različne poudarke. Ponekod je bila v ospredju romantika, bodisi njeni dominantni žanri in oblike (B. A. Novak, I. Fried, R. Ibler, L. Kováčik, G. Kocijan) ali odnos do slovstvene folklore (M. Golež Kaučič, J. Leerssen, B. Dermitzakis), mitologije (B. Kalenić Ramšak, M. Javornik, B. Brlenić-Vujić), ideologije (G. Tihanov, M. Stanonik, S. Bonazza, M. Hladnik, J. Leerssen, M. Stabej). Drugi so raziskovali žanr pesnitve (B. A. Novak, A. Skaza, J. Kos, M. Štuhec, M. Mitrović) in konkretne tekste ali pa Prešernovo ustvarjalnost, zlasti seveda *Krst pri Savici*.

Natančnejša tematsko-metodološka delitev je razvidna iz Juvanove ureditve zbornika v sedem sklopov z dodatkom: *Krst* in romantična pesnitev, Prešeren

v medliterarnih primerjavah, *Krst* v slovenskem zgodovinskem kontekstu, Življenje *Krsta*, Pesnitev in romantika po Evropi, Ob mejah pesnitve, Pesnitev po obdobju romantike, razprava V. Požgaj Hadži in M. Benjak o mestu Prešerna v slovenskem in hrvaškem gimnazijskem pouku.

Navsezadnje nas o množstvu pogledov prepričajo tudi interpretacije citata, ki je ob t. i. mavrični (49.) stanci *Krsta* in verzih o »strašnih« »sužnih dnovih« daleč najpogostejši: mesto iz pisma Čelakovskemu, kjer slovenski nacionalni pesnik označi svoje osrednje delo za metrično nalogo v službi duhovščine, so nekateri navajali kot »resno«, drugi pa kot ironično izjavo. V tej pestrosti pa vendarle lahko izluščimo nekaj problemskih osi, okrog katerih se je vrtela večina študij. Domala nobena ni mogla mimo sinkretizma »romantične pesnitve«, ki je po B. A. Novaku omogočil združitev »napete zgodbe in čustvene godbe« (56), (ponavadi spregledane) formalne strogosti in »umetniške svobode«, Herderjevega in programa bratov Schlegel ter zadnjo celovito naslonitev na klasično izročilo in porajanje moderne dobe. B. Tokarz vidi v žanrih romantične pesnitve – razdeli jih podobno kakor M. Juvan – predhodnike literature 20. st., saj naj bi bile fragmentarizacija, simultanost, polifonija, montaža in mitologizacija izrazi romantične ideje o fragmentarnosti zavesti; takšna razlaga torej pripisuje romantični pesnitvi že izrazito avantgard(istične)ne postopke. Razkrinkanje mita o čistosti romantične epske pesnitve je izhodišče Larsenove obravnave Wordsworthove modernosti, koncepcija »panliterarnega besedila« (118) pa predpostavka Osolnikove primerjave južnoslovanskih romantičnih epov. A. Skaza sledi žanrskim premikom v »dinamični celoti« (363) Puškinovih pesnitev od fragmenta *Bova* (1814) po vzoru Voltairovih *contes* prek byronovskih »južnih pesnitev« do »peterburške povesti« *Bronasti jezdec* (1833), ki s tematiko Petra I. in imperija utemelji medbesedilni niz t. i. »peterburškega teksta«, z dialoškim odnosom avtor – junak pa veliki ruski roman, na začetku katerega je »roman v verzih« *Jevgenij Onjegin* (1825-1832); B. Podlesnik se peterburški temi in dialoškosti v *Bronastem jezdecu* približa z analizo funkcije elementov klasicistične ode pri upodabljanju Petra I. in tragičnega idejnega konflikta imperator/Zgodovina/abstraktno – »ubogi« *Jevgenij/človek/konkretno*. L. Kováčik predstavi delež lirizacije v epski poeziji slovaških romantikov (Chalupka, Kráľ, Sládkovič, Botto), R. Ibler pa funkcijo ciklizacije pri epizaciji lirike v okviru ruskega (pozno)romantičnega žanrskega sinkretizma, kot primer pa mu služi zgodnji lirski cikel Apollona Grigorjeva *Starye pesni, starye skazki*.

Precejšnje pozornosti je bil deležen tudi položaj »romantične pesnitve« med epom in romanom. J. Kos z genološko primerjavo *Jevgenija Onjegina* in *Krsta* v dvočleni kompoziciji slednjega odkrije – za romantično poetiko značilni – fragment epa (Uvod) in fragment romana (*Krst*). I. Fried na Heglovi sledi pokaže, da se je romantika v Vzhodni in Srednji Evropi vzpostavljala zlasti s poskusi nacionalnega epa, a se z upovedovanjem sodobnega romantičnega individuuma približala romanu, ki uspe ravno v junakovih poti samoiskanja vprozaičnem svetu najti izgubljeno epsko univerzalnost.

Žanrska hibridnost je torej tesno povezana z modernostjo romantičnega subjekta. M. Juvan opozori pri dokazovanju modernosti *Krsta* na njegov vpis »pluralno žanrsko arhitekturo« (354), ki dekonstruira vzorec »nacionalnega epa« in »klasičnega« subjekta. Eno »ključnih besedil« (Smirnov) slovenske kulture je z vero v odrešilno moč poezije, izpričano v posvetilnem sonetu, sicer še trdno zasidrano v romantični »ideologiji estetike«, z upodobitvijo ambivalentne resnice ter »subjekta v procesu« (Kristeva) pa že povsem moderno

delo, ki ni zvedljivo na kasneje naneseno kanoničnost in »romantičnost«. Črtomir se namreč ni zmožen interpelirati niti v pogansko niti v krščansko ideologijo, prav tako ne v subjekta želje, govora ali svoje lastne notranjosti. Podobno po S. E. Larsenu v Wordsworthovem *Preludiju* (1799-1805), ki da napoveduje modernistično epiko odsotnosti referenta, fabula le še sproža pesnikov spomin in domišljijo, tadva pa neprekinjeno dialoško samoizpoved. V angleško predromantiko pa poseže S. Grgas, ko pokaže, kako je moral že Blake legitimizirati svoj diskurz z medbesedilnim sklicevanjem na Miltonovo avtoriteto.

Modernost sinkretizma in subjekta romantične pesnitve se paradoksnost zdužuje z vlogo paradigmatnega teksta oz. žanra. Tako M. Javornik odkrije s poetološko-antropološko primerjavo v Prešernovi »povesti v verzih« in Puškinovi »peterburški povesti« prototeksta svojih kultur. Osolnikova primerjava *Krsta*, Njegoševga *Gorskega venca* (1846) in *Armatolosal/Serdarota* (1860) Prličeva kljub ugotovitvi o njihovi diskurzivni hibridnosti izpostavi pretežno epsko ubeseditve nacionalne zgodovine, ki naj bi tem južnoslovanskim romantičnim pesnitvam zagotavljala status nacionalnih junaških epov. M. Golema predstavi Šturovo duhovnozgodovinsko utemeljevanje slovaške romantične lirsko-epске verzne povesti kot »poezije poezij«, popolnega, slovanskega utelešenja absolutne ideje. M. Hladnik v *Krstu* ter sočasno nastali in danes obrobni Žemljevi »povesti v pesmi« *Sedem sinov* (1843) vidi temeljna, v slovenski kulturi še danes aktualna odnosa do tujega: Žemlja si tuje prisvoji (panslovanstvo), Prešeren pa (temo krščanstva in romanske pesniške oblike) adaptira in ravno s tem vzpostavlja slovensko nacionalno identiteto.

Tudi pri *Krstu* je bila v ospredju vloga nacionalnega epa (V. Osolnik, J. Leerssen, P. Scherber, E. Köstler) in »mitološkega« oz. »prototeksta« (M. Javornik, M. Juvan, M. Hladnik). In tudi tokrat se ta funkcija sooča z (ne-)zmožnostjo Črtomirove interpelacije (M. Juvan), krsta, iniciacije (M. Javornik), kompenzacije romantične ljubezni s krščansko (A. Zupan Sosič) oz. tostranske ljubezni z zagrobno (B. Stojanović-Pantović), mističnega preseganja (J. Vrečko) ali pač eksemplaričnega sprejetja krščanstva (S. Bonazza). Na dvodelnost kompozicije *Krsta* poleg J. Kosa opozori zlasti J. Kernev Štrajn, ko v razpravi o tematizaciji odpovedi in izgube »transcendentalnega označenca« v »alegorični« (po Benjaminu, de Manu, Finemanu) strukturi *Krsta* sledi prehajanju od predloge (prvih šest verzov stance, Uvod) h komentarju (sklepni distih, Krst); odnosa med prikazom zgodovinskega konflikta v Uvodu in posameznikovega samoiskanja v Krstu se loteva I. Fried, premikov med avktorialno oz. prvoosebno pripovedjo in dialogičnimi segmenti pa M. Štuhec (opozicijo med Uvodom in osrednjim tekstom Puškinovega *Bronastega jezdeca* obravnavajo B. Podlesnik, M. Javornik in A. Skaza).

K pestrosti zbornika so ob že omenjeni tematski raznolikosti prispevali tudi različni metodološki pristopi ter seveda njihove ugotovitve: poleg literarnih zgodovinarjev, teoretikov in komparativistov so bili namreč med udeleženci še lingvisti, etnologinji in kulturolog. Zato še bolj preseneča, da skoraj povsem umanjajo novohistorična, althusserovska, feministična ali nemara psihoanalitična dekonstrukcija paradigmatnega besedila slovenske ali kake druge kulture – še posebej, ker se vsaj glede *Krsta* zdi, da drugačne obravnave niti ne morejo več biti zelo informativne. In ker je zgodovina prešernoslovja navsezadnje tudi zgodovina pristopov k Prešernu, aplikacija modernih teorij na *Krst* najbrž ne bi bila manj produktivna kakor denimo biografika in s sodobnimi teorijami intertekstualnosti neobremenjeno iskanje t. i. dejanskih

stikov. Tako med bolj ali manj utemeljenimi kritikami literarnozgodovinskih konceptov ter obravnavami z novimi pojmovniki in zvečine starimi rezultati izstopajo zlasti študije, ki se lotevajo tekstov oz. njihovih družbenih kontekstov z upoštevanjem (post)strukturalizma, recepcijske estetike, sistemskih in drugih modernih metod literarne vede.

Z metodološkega vidika je zanimiva tudi primerjava med slovenskimi in prispevki tujih slavistov o *Krstu*. Tuji udeleženci Prešernovo delo zelo neobremenjeno uvrščajo v različne kontekste: I. Fried v žanrski sistem (vzhodno- in srednjeevropske) romantike, J. Leerssen v sovisnost s porajanjem romantične literature, historizma v filologiji in nacionalnih gibanj, P. Scherber v literaturo bidermajerja, M. L. Beršadskaja v bližino realizma, N. Starikova v kontekst zgodovinskega romana, B. Tokarz v hibridni sistem evropske romantične pesnitve, S. Bonazza v dunajski krog dogmatičnih katoliških intelektualcev, med katerimi naj bi na idejo *Krsta* odločilno vplival F. Schlegel, na tematiko pa Zacharias Werner.

Veliko manj tovrstne svobode pa je zaslediti pri slovenskih raziskovalcih, ki se bodisi teoretsko lotevajo samega besedila (J. Kos, J. Kernev Štrajn, J. Toporišič), ga kot »enega najspornejših tekstov v slovenski literaturi« (Vrečko: 281) bolj ali manj izvirno interpretirajo (V. Nartnik, J. Vrečko, A. Zupan Sosič) ali pa postavljajo v kontekst slovenske in slovanskih (M. Juvan, M. Hladnik, F. Zadavec, V. Osolnik, M. Javornik), redkeje drugih evropskih literatur (B. A. Novak, M. Štuhec, T. Smolej, A. Janko) ali literaturi sosednih nizov. Med slednje sodi denimo J. Toporišič, ki dokaže, da je utemeljitelj slovenskega pesniškega jezika svoj knjižni jezik izoblikoval po Kopitarjevi slovnici, ter opozori, da bi ga kot izraz visoke umetnostne poezije sodobne izdaje morale ohranjati tudi v onaglaševanju zaradi ritmiziranja; M. Stanonik raziše recepcijo *Krsta* v t. i. literarjenju, besednem ustvarjanju med slovstveno folkloro in literaturo, med letoma 1941 in 1945; M. Golež Kaučič pa poda genezo in značilnosti slovenske ljudske in umetne balade ter njuna medbesedilna razmerja, zlasti odseve ljudske pripovedne pesmi v Prešernovih baladah s »simbolično vlogo 'nacionalnega epa'« (532) *Od Lepe Vide* in *Od Kralja Matjaža* (1832) ter odmeve v sodobni slovenski poeziji (z recepcijo Prešernovih balad v slovenski poeziji 2. polovice 19. st. se ukvarja G. Kocijan).

Med tujimi so bili daleč najštevilnejši udeleženci iz vzhodnoslovanskih dežel, pa tudi vsi slovenski rusisti, M. Javornik, A. Skaza, B. Podlesnik in S. Verč, so sodelovali kot referenti in/ali organizatorji, kar spričo pomembnosti romantike in (romantične) pesnitve za evolucijo vzhodnoslovanskih literatur ni presenetljivo. Ruski in ukrajinski raziskovalci so se s pretežno tradicionalnimi metodami posvečali posameznim romantičnim pesnitvam v svojih nacionalnih literaturah, pri tem pa se priložnostno ali pač izčrpnije navezovali na Prešerna; kakor pri ostalih udeležencih sta bila tudi pri njih glavni referenci – poleg B. Ejhenbauma in V. Žirmunskega – J. Kos in B. Paternu.

Ker so prispevki napisani v nekoliko manj dostopni ruščini, ne bo odveč krajša eksplikacija. M. L. Beršadskaja v *Krstu* in pesnitvi Lermontova *Zadnji sin prostosti* (1831) odkriva predvsem dve sorodnosti: skupno tematiko (»zadnji sin prostosti«) in umetniški sinkretizem, v katerem se epski pripovedi pridružujeta lirska izpoved in dramski dialog, na žanrski ravni pa elementi poslanice (uvodno posvetilo), elegije (resignacija) in idile (izhodiščna ljubezen). Osrednja razlika izhaja iz zgodovinskega položaja avtorjev, saj Lermontov s tipičnim romantičnim junakom poziva k brezkompromisni akciji

po vzoru dekabristov, slovenski romantik pa edino možno junaštvo vidi v sprejetju Zgodovine, kar ga po Beršadski približuje realizmu. J. A. Sozino pa pri Lermontovu zanima, kako pod Puškinovim oz. Byronovim vplivom oblikuje »nacionalne« (tema Kavkaza) in prevladujoče »univerzalne« (385) byronovske elemente svojih zgodnjih, romantičnih pesnitev, s prehajanjem v realistično fazo vse bolj razvija prve (stvarni opisi ruske narave, folklore, vsakdana, vzročno-posledični odnosi) in v najpomembnejših pesnitvah *Demon* in *Mciri* (1839) sintetizira obe načeli. Z vidika Scottove vzpostavitve zgodovinske perspektive s pomočjo distanciranega vrednotenja, tipizacije časovno determiniranega junaka in narativnosti N. Starikova obravnava *Krst* kot prvi slovenski literarni izraz zgodovinske zavesti, ki se kaže v pomnjenju in refleksiji preteklosti kot lastne, narodove zgodovine. J. Švedov se po orisu biografskih okoliščin nastanka dela Apollona Grigorjeva *Venezia la bella* (1857) posveča tej »pesnitvi v sonetih« kot pozno- oz. celo postromantičnemu delu, ki da z verzimi in kitičnimi prestopi preoblikuje samostojne sonete v sintaktično povezane kitice – Švedov jih poimenuje »sonetoidi« (414). M. K. Naenko predstavi temo strastne ljubezni ukrajinskega hetmana Mazepe pri Voltairu ter zlasti romantikih Byronu, Hugoju, Puškinu, Ševčenku in Slowackem. Njihove obravnave te ukrajinske teme danes tvorijo kanon romantične pesnitve, ruski in sovjetski imperij pa sta jih – z izjemo Puškinove »velikodržavne« (441) obdelave – cenzurirala. N. Čamata natančno in ob upoštevanju specifik literarne in glasbene umetnosti pokaže, da se Taras Ševčenko v prvi ukrajinski lirski pesnitvi *Kavkaz* (1845) s petdelnim sižejem in razmerji med deli, kontrastom glavne in spremljevalne teme ter variiranjem motivov zgleduje pri strukturi romantične sonate. Primerjavo Ševčenkovega in Prešernovega opusa opravi O. Džuba: v preseku najde aktualizacijo sodobnosti prek zgodovinske teme, poziv k slovanski enotnosti in osvoboditvi izpod tuje oblasti, ločevanje med krščanskim naukom in njegovo politizacijo, žanr posvetila, namenjen ustvarjalcu in ne več mecenu, temo slave in jezika; specifik pa odkrije v Prešernovi intimni in Ševčenkovi socialni tematiki.

Romantiki v lastni nacionalni literaturi in celo isti osebnosti se posvečata tudi slovaška udeleženca. Že omenjeni Golemov prispevek nam približa (psevdo)-heglovsko teorijo osrednjega slovaškega romantika L'udovíta Štúra o slovanski poeziji, ki da je po simbolični, klasični, romantični poeziji – in celo filozofiji – resnično zmožna sintetizirati duha in naravo s svojo »kratilovsko« (446) enostjo znaka in referenta ter tremi invariantnimi žanri, ki da izvorno pripadajo trem najmanj vplivanim slovanskim plemenom: srbskemu epska, slovaškemu krajša lirsko-epska in ukrajinskemu dramska poezija. Kako ti nazori oblikujejo Štúrovo pojmovanje žanrskega sistema v romantiki, ko naj bi duh našel svoj absolutni izraz v liriki, pa v prav tako zelo zanimivi študiji razišče L. Kováčik.

Da kakor na vsakega tudi na znanstveni diskurz delujejo izključitveni sistemi, smo se lahko prepričali ob reakcijah na Nartnikovo predavanje, ki ni le detektiralo povezav med različnimi števili na eni strani ter delom in življenjem Prešernovega kroga pa tudi domala vso predhodno in nadaljnjo (slovensko) zgodovino na drugi, ampak je v prvih odkrilo tudi urejajoče načelo slednjih. Vključitev referata zato dokazuje, da lahko prvotni vtis o tematski raznolikosti sedaj dopolnimo z ugotovitvijo o demokratičnosti zbornika *Romantična pesnitev*.

Jernej Habjan

Februar 2003

Sodelavci v tej številki:

Marko Juvan,
1000 Ljubljana, SI, ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo
in literarne vede, Novi trg 5.

Ana Vogrinčič,
1000 Ljubljana, SI, Fakulteta za podiplomski humanistični študij – ISH,
Breg 12.

Barbara Orel,
1000 Ljubljana, SI, AGRFT, Oddelek za dramaturgijo, Nazorjeva 3.

Gizela Polanc Podpečan,
3320 Velenje, SI, Gimnazija Velenje, Trg mladosti 3.

Gašper Troha,
1236 Trzin, SI, Ljubljanska c.12e.

Janko Kos,
1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za primerjalno književnost
in literarno teorijo, Aškerčeva 2.

Lado Kralj,
1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za primerjalno književnost
in literarno teorijo, Aškerčeva 2.

Vid Snoj,
1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za primerjalno književnost
in literarno teorijo, Aškerčeva 2.

Gorazd Kocijančič,
1000 Ljubljana, SI, NUK, Rokopisni oddelek, Turjaška 1.

Jernej Habjan,
4220 Škofja Loka, Koširjeva cesta 14.

UDK 82.08

821.163.6.09-3 Pikalo M.:347.78

umetnost / estetska avtonomija / fikcija / svoboda izražanja / etična odgovornost / avtorsko pravo / Pikalo, Matjaž

Marko Juvan: Fikcija in zakoni (komentarji k primeru Pikalo)

Tožbe zaradi obrekovanja v fikciji (npr. v romanu M. Pikala) so simptom post-moderne zakonske regulacije javnega diskurza in zamiranja ideologije estetske avtonomije. Zgodovinske podlage konflikta so iz 19. stol. (javnost, literarno polje, realizem, avtonomija subjektov umetnosti in prava). Teoretska podstava je opozicija fikcija – resničnost. Dekonstruirajo jo koncepciji mogočih svetov in preksvetne identitete ter referencialnost osebnih imen/opisov.

UDK 821.111(73).09-3 Ellis B.E.

ameriška književnost / pripovedništvo praznine / *blank fiction* / Ellis, Bret Easton / potrošništvo / potrošniška družba

Ana Vogrinčič: Pripovedništvo praznine. Obsesivno potrošništvo Ameriškega psiha

Besedilo se v okviru obravnave segmenta sodobnega ameriškega romanopisja, znanega kot *blank fiction(s)* – oznako prevajamo s sintagmo pripovedništvo praznine – osredotoča na enega najreprezentativnejših romanov tega tipa, *Ameriški psiho* Breta Eastona Ellisa (*American Psycho*, 1991). V njem razčlenjuje manifestacije potrošništva, kot se kažejo predvsem na ravni romaneskne pripovedi, ki junaka vsebinsko in formalno v celoti postavlja v vlogo absolutnega potrošnika. Prispevek ob primerih pokaže na Ellisove specifične narativne postopke, ki osrednjega akterja reducirajo na raven retoričnega sredstva, in na tej osnovi razvija tezo o popolni skonstruiranosti in posledično ne(z)možnosti njegovega tudi zgolj fikcijskega obstoja.

UDK 82.09-2

821.111(73).09-2 Wilder Th.

teorija drame/ dramska zgradba / gledališče v gledališču / ameriška dramatika / Wilder, Thornton

Barbara Orel: Wilderjevo gledališče v gledališču. Drama v dialogu s pripovedjo

Članek obravnava opus gledališča v gledališču Thorntona Wilderja (*Spalnik Hiawata, Naše mesto in Zaenkrat smo se izmazali*), v katerem avtor postavi dramo v dialog s pripovedjo. Izpostavi jo zvrstni kritiki, da bi izstopil iz tradicionalnega recepcijskega modela v gledališču, in obenem pokaže, da struktura gledališča v gledališču (oziroma igre v igri) predstavlja most med absolutno in epsko dramo, med njuno zaprto in odprto formo.

UDK 821.133.1.09-2 Ionesco E.: 801.73

absurd / dramatika absurda / Ionesco, Eugène / filozofija jezika / govornica / hermenevtika / Heidegger, Martin

Gizela Polanc Podpečan: Heidegger, problem govornice in Ionescova drama Plešasta pevka

Ionescova drama *Plešasta pevka*, t.i. »drama absurda«, postavlja v izhodišče dramski govor, ki je v svojem najglobljem pomenu odraz govornice kot prvine človekove tu-bitosti. Ionescova drama razkriva tragiko govornice v tisti razsežnosti, ko govornica izgubi svojo izvorno funkcijo, ki se imenuje nagovor biti, in postane samo še upovedovanje bivajočega – postane torej govornica absurda.

UDK 821.163.6.09-2"1941/1945"

slovenska dramatika / partizanska dramatika / politično gledališče / agitka

Gašper Troha: Partizanska dramatika (1941–1945)

Med drugo svetovno vojno se je v partizanih razvila presenetljivo obsežna gledališka dejavnost, ki je vplivala na nastanek številnih dramskih tekstov. V tem članku skušam opisati njihovo podobo na podlagi analogije s *commedie dell'arte*, ki se omejuje na tipičnost oseb in situacij. Stalnost osnovne sheme s sedmimi tipi sicer napeljuje na domnevo, da je bila ta dramatika ideološko cenzurirana, a nekateri kompleksnejši teksti, ki se bližajo tradicionalni meščanski drami, prej dokazujejo, da je šlo za posledico razmer in prepričan piscev.

NAVODILA ZA AVTORJE

Primerjalna književnost objavlja prispevke s področja primerjalne književnosti, literarne teorije, metodologije literarne vede, literarne estetike in drugih strok, ki obravnavajo literaturo in njene kontekste. Zaželeni so tudi meddisciplinarni pristopi. Revija objavlja prispevke v slovenščini, izjemoma tudi v drugih jezikih.

Avtorji oddajo rokopise tipkane ali na računalniški disketi z dodanim iztiskom. Priporočamo urejevalnik Word za Okna; sprejemamo tudi besedila v tekstni obliki (*.TXT) ali obdelana z drugimi urejevalniki, ki so združljivi s standardom PC-IBM.

Rokopise in diskete pošljite na naslov: Darja Pavlič, Primerjalna književnost, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija. Za stik z urednico lahko uporabite tudi elektronsko pošto (darja.pavlic@uni-mb.si).

Rokopisi morajo biti tipkani ali natisnjeni z dvojnimi presledki, tj. največ 30 vrst na strani. Normalna stran obsega 2000 znakov; avtorji naj to upoštevajo pri izbiri nabora znakov.

Razprave naj ne bodo daljše od 25 strani (50.000 znakov), drugi prispevki – poročila, recenzija ipd. – naj ne presegajo 10 strani (20.000 znakov).

Razprave morajo imeti sinopsis (do 300 znakov) in povzetek (do 2.000 znakov). Sinopsisi so objavljeni v slovenščini in tujem jeziku, povzetki v tujem jeziku. Članek v tujem jeziku mora imeti povzetek v slovenščini. Če je mogoče, naj za prevod poskrbi avtor sam.

Zaželeno je, da so daljši članki smiselno razčlenjeni s podnaslovi.

Morebitne ilustracije (slike, risbe, grafikoni, tabele) so vključene v besedilo, če to omogoča izbrani urejevalnik; sicer jih je treba dodati na posebnih listih, med besedilom pa razločno označiti, kam naj se vstavijo.

Črke iz drugih pisav in posebne grafične znake, ki jih izbrani urejevalnik nima ali povzročajo pri konvertiranju težave, je treba v besedilu posebej označiti in jih na robu jasno izrisati.

Citati med besedilom so označeni z narekovaji. Daljši citati (več kot 5 vrst) so izloženi v samostojne odstavke. Vir citata je označen v opombi ali oklepaju na kocu citata.

V besedilu lahko označimo s poševnim tiskom tudi tehnične termine iz tujih jezikov in latinske citate.

Opombe so oštevilčene tekoče in uvrščene na konec glavnega besedila.

Vse potrebne bibliografske navedbe so lahko vključene v opombe, vendar je zaželeno, da imajo razprave samostojno bibliografijo oz. vsaj seznam uporabljenih ali navajanih strokovnih literatur.

Bibliografija je urejena po abecednem zaporedju avtorjev. Kadar je obsežnejša, je lahko razčlenjena po vsebini, znotraj posameznih delov pa je ohranjeno abecedno zaporedje.

Samostojne knjižne izdaje (monografije, zbornike) navajamo v bibliografiji tako:

(priimek, ime avtorja; pri zbornikih urednika, kadar je to smiselno): (naslov

publikacije), (založba), (kraj izida), (letnica izida) (pri zbirkah še: naslov zbirke in tekoča številka).

Članke v revijah navajamo tako:

(priimek, ime avtorja): (naslov članka), (naslov publikacije) (letnik), (letnica), (če je potrebno, številka), (stran oz. strani).

Med besedilom lahko navajamo dela ali se sklicujemo nanje v skrajšani obliki:

(priimek avtorja) (letnica izida), (stran).

Skrajšano obliko lahko uporabljamo tudi v opombah, toda le če ima članek še posebno bibliografijo.

Naslovi knjig in revij so tako v besedilu kot v opombah in bibliografiji označeni s poševnim (kurzivnim) tiskom; naslovi člankov v revijah in zbornikih so tiskani navadno (pokončno) v narekovajih.

GUIDELINES FOR AUTHORS

'Comparative Literature' (*Primerjalna književnost*) publishes articles from the fields of comparative literature, literary theory, literary methodology, literary aesthetics and other fields which publish on literature and its contexts. Multi-disciplinary approaches are also welcome. The journal publishes articles in Slovene, and occasionally in foreign languages.

Authors should submit their papers typed, or on floppy disc, accompanied by a printed version. Word for Windows is recommended; we also accept texts in *.TXT format or in other formats which are PC-IBM compatible.

Manuscripts and floppy discs should be sent to:

Darja Pavlič, *Primerjalna književnost*, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenia.

Further information can be obtained from the editor of Comparative Literature via e-mail at (darja.pavlic@uni-mb.si).

Typed or printed manuscripts must be double-spaced, i.e. up to 30 lines per page; a normal page consists of 2000 characters, and authors need to take this into account when selecting a font.

Articles should be no longer than 25 pages (50,000 characters), while other submissions, such as reports, reviews and so on, should not exceed 10 pages (20,000 characters). The articles must have an accompanying synopsis (up to 300 characters) and abstract (up to 2,000 characters). Synopses are published in Slovene and a foreign language, while abstracts are published only in foreign languages. An article written in a foreign language must have an abstract in Slovene, provided by the author if possible.

Long articles may be divided into chapters and subchapters.

Illustrations (pictures, graphs, tables etc.) should be included within the text if the computer programme allows. Should this not be possible, they need to be added separately, and where they need to be included must be clearly indicated in the text.

Special letters or graphic symbols which are not included in the chosen programme and which may cause difficulties with conversion must be specially marked in the text and clearly printed to one side of the paper.

Quotes should be marked with quotation marks. Longer quotations (more than 5 lines) should be given a separate paragraph. The source of quotations should be given either in a footnote or at the end of the quotation.

Technical terms from foreign languages or Latin quotes within the text should be italicised.

Footnotes are numbered and placed at the end of the text.

All bibliographical quotations may be included in the footnotes; however, articles must also have a separate bibliography, or at least a list of the expert literature quoted or employed.

Bibliographies must be listed alphabetically; long lists can be divided according to content, although still in alphabetical order.

Independent publications (monographs, collections of papers) should be quoted as follows:

(surname and first names or initials of author; with collections): (the name of the editor), (the title of publication), (the publisher), (place of publication), (date year of publication), (in collections the title of the publication and number of the volume, where appropriate, are required).

Articles in journals should be quoted as follows:

(surname and first name(s) or initial(s) of the author): (title of article), (title of publication) (volume), (year of publication), (number, if necessary), (page or pages).

Within the text you may cite works or quote parts of them in a shorter form:

(surname of the author) (year of publication), (page no.).

A shorter version can also be used in footnotes, but only if the article has a special bibliography.

The titles of books and journals in both text and footnotes should be italicised; the titles of articles in journals and collections are usually placed in quotation marks.

Primerjalna književnost

*Comparative Literature, Volume 26, Nr. 1,
Ljubljana, June 2003*
UDK 82.091(05)

CONTENTS

▪ PAPERS

Marko Juvan:

Fiction and Laws (Commentaries on the Pikalo case) 1

Ana Vogrinčič:

Blank Fiction. The Obsessive Consumerism
of *American Psycho* 21

Barbara Orel:

Wilder's Theatre within Theatre.
The drama in a dialogue with the narrative 45

Gizela Polanec - Podpečan :

Heidegger, the problem of speech
and Ionesco's *Bald Prima Donna* 61

Gašper Troha:

Partisan drama (1941–1945) 75

▪ DISCUSSION

The Death of Tragedy. Discussion of the book
by Geoga Steiner 95

▪ BOOK REVIEW

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

ISSN 0351-1189

Letnik 26/2003, št. 1

Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost

Published by the Slovene Comparative Literature Association

Uredniški odbor (Editorial board): Darko Dolinar, Marko Juvan, Lado Kralj, Vid Snoj, Jola Škulj, Tomo Virk (vsi Ljubljana)

Uredniški svet (Advisory council): Vladimir Biti (Zagreb), Milan V. Dimić (Edmonton), Erika Greber (München), Janko Kos, Aleksander Skaza, Neva Šlibar (vsi Ljubljana), Galin Tihanov (Lancaster), Ivan Verč (Trst), Peter V. Zima (Celovec)

Glavni in odgovorni urednik (Editor): Darja Pavlič

Naslov uredništva (Editor's Address): 1000 Ljubljana, Aškerčeva 2

Dokumentacijska oprema člankov: Seta Knop

Likovna oprema: Igor Resnik

Prelom: Alenka Maček

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

© avtorji

Izhaja dvakrat na leto (CL is published twice a year).

Naročila sprejema Slovensko društvo za primerjalno književnost, 1000 Ljubljana, Aškerčeva 2.

Letna naročnina (Subscriptions): 3000 SIT, za študente in dijake 1500 SIT.

Transakcijski račun: 02010-0016827526 z oznako »za revijo«.

Revija je vključena v:

MLA Directory of Periodicals: a guide to journals and series in languages and literatures. – New York : MLA

MLA international bibliography of books and articles on the modern languages and literatures. – New York : MLA

Bibliographie de l'histoire littéraire française. – Stuttgart

Ulrich's international periodicals directory. – New Providence : Bowker

Revija izhaja s podporo Ministrstva za šolstvo, znanost in šport, Ministrstva za kulturo, Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU in Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete.

Oddano v tisk 10. junija 2003.