

Pprimerjalna književnost

Ljubljana 2004 • številka 1

RAZPRAVE

Janko Kos:

**PRIMERJALNA METODA
V LITERARNOZGODOVINSKI VEDI**

Włodzimierz Bolecki:

**MODALNOST – LITERARNA VEDA
IN KOGNITIVIZEM (ORIS)**

Marjan Dolgan:

**TRI ŠALAMUNOVE PARODIČNE SATIRE
IN NJIHOV KONTEKST**

Andrej Ferkolj:

ARHAIČNA POEZIJA O SMRTI

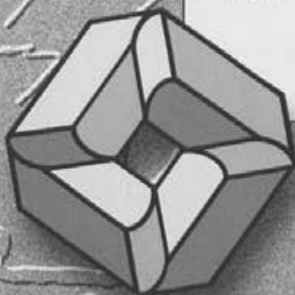
Tone Smolej:

ZOLA V LJUBLJANSKEM ZVONU

Špela Šink:

**NOVEJŠE METODE PROUČEVANJA
DRAMSKEGA TEKSTA IN UPRIZORITVE**

KRITIKE



Primerjalna književnost

PKn, letnik 27, št. 1, Ljubljana, junij 2004
UDK 82.091(05)

VSEBINA

▪ RAZPRAVE

Janko Kos:

Primerjalna metoda v literarnozgodovinski vedi 1

Włodzimierz Bolecki:

Modalnost – literarna veda in kognitivizem (oris)..... 11

Marjan Dolgan:

Tri Šalamunove parodične satire in njihov kontekst.....25

Andrej Ferkolj:

Arhaična poezija o smrti61

Tone Smolej:

Zola v *Ljubljanskem zvonu* (1881–1890).....91

Špela Šink:

Novejše metode proučevanja dramskega teksta
in uprizoritve 107

▪ KRITIKA

Moč pesniške podobe in moč interpretacije

(*Irena Novak Popov*)..... 135

Slovenska različica empirične literarne znanosti

(*Marijan Dovič*) 139

Med naturalizmom in performansom (*Gasper Troha*)..... 145

PRIMERJALNA METODA V LITERARNOZGODOVINSKI VEDI

Janko Kos

Ljubljana

Razprava se posveča vprašanju, kakšna sta pomen in vloga primerjalne metode v literarni zgodovini. Upošteva povezanost te metode s primerjanjem kot splošno karakteristiko spoznavanja. Na tej podlagi poskuša natančneje določiti pogoje, ki jim mora zadostiti primerjalna metoda v literarnozgodovinskih raziskavah, če naj bo njena uporaba legitimna, dosežki pa v skladu z znanstvenimi standardi. Sklene se s premislekom, kakšna je njena vloga v nacionalni literarni zgodovini in v primerjalni zgodovini svetovne literature.

The comparative method in literary history. The article examines the concept and role of the comparative method in literary history. It takes into consideration the correlation between this method and comparison as a general characteristic of cognition. On this basis, it attempts to determine in more detail, the requirements that the comparative method in literary history research needs to fulfil in order to make its use legitimate and attain results in accordance to scientific standards. The article concludes with a reflection on the role of the method within national literary history and within the comparative history of world literature.

Vprašanje, ki se mu posveča ta razprava, je večplastno, vase zajema številne dileme, s katerimi se srečuje uporaba primerjalne metode v literarnozgodovinski vedi – s tem ni mišljena samo literarna zgodovina v ožjem pomenu besede, kot posebna zvrst, ampak sleherno raziskovanje književnosti, ki postavlja svoj predmet v historičen kontekst in ga razume zgodovinsko, na primer v monografskih obravnavah posameznih literarnih del, avtorskih opusov, zvrsti ali vrst, smeri in obdobj.

Primerjalna metoda s svojo posebno problematiko se obravnava praviloma v metodologiji literarne vede, tej je temelj splošna teorija znanosti (Wissenschaftstheorie), oziroma še bolj temeljna filozofska epistemologija s filozofsko logiko. Vendar se te discipline s primerjalno metodo niso ukvarjale doslej tako pozorno kot z drugimi metodami; veliko pozornosti so sicer posvečale pojmom, ki so s primerjalno metodo vsaj v posredni

zvezi, na primer pojmi istovetnosti, razlike, enakosti, podobnosti in analogije, manj pa nji sami. Veljavnih filozofskih definicij, kaj je primerjanje in kako se iz njega oblikuje primerjalna metoda, je zanemarljivo malo. Še zmeraj dovolj izčrpna se zdi opredelitev, ki jo je zapisal Leibniz, vendar ne o sami primerjalni metodi, ampak o primerjanju nasploh: »Comparare est considerare, in quo duo convenient et differant. Ita ut ex uno cognito alterum cognosci deinde possit.« (Primerjati se pravi ugotavljati, v čem se dvoje ujema in v čem razlikuje, tako da se iz enega spoznanega spozna drugo.) Iz Leibnizeve definicije sledi, da je primerjanje posebna, morda celo najbolj razširjena oblika spoznavanja, ob tej splošni opredelitvi pa ostaja odprta vrsta vprašanj o primerjalni metodi, ki se oblikuje na podlagi primerjanja. Pojasniti jih mora natančnejši premislek, da bi od tod lahko razumeli pomen in vlogo primerjalne metode v literarnozgodovinski vеди, oziroma v literarni zgodovini v najširšem pomenu tega pojma.

Da je primerjanje, v katerem temelji primerjalna metoda, najprej samó najsplošnejša značilnost mišljenja, se razume samo po sebi. Najti ga je v najpreprostejših, vsakdanjih, zgolj praktičnih miselnih operacijah. Spoznavanje je zmeraj tudi primerjanje, brez tega ni mogoče. Vendar iz tega ne sledi, da je sleherno primerjanje že tudi spoznavanje v pravem pomenu besede – kupčevo primerjanje dveh izdelkov po njuni kvaliteti, koristnosti in ceni še nima spoznavne vrednosti, njegov cilj je čisto praktičen. Takšno primerjanje je večidel nezavedno in avtomatično, utilitarno in predteoretsko. Teoretsko podlago dobi šele v filozofiji in znanostih, na tej ravni se spremeni v primerjalno metodo, ta pa postane v vseh vedah – ne samo v tistih, ki se izrecno imenujejo »primerjalne« – temeljna oblika spoznavanja: nobenega pojava ni mogoče spoznati v pravem pomenu besede, če ga ne primerjamo z drugimi, prek takšnega primerjanja ga uvrščamo v ustrezne kontekste, pojavne vrste, sistemske povezave, strukture ali po starem »bistva«. Takšno pojmovno poenotenje, ki je hkrati razlikovanje, je cilj spoznavanja, zato je njegova neogibna podlaga prav primerjalna metoda.

Tako kot za vsako filozofsko ali znanstveno metodo velja tudi za primerjalno metodo v literarni zgodovini, da dobi metodološko vrednost šele s tem, ko so natančno določeni njen predmet, cilji, pogoji uporabe in postopki, s katerimi jo izvedemo. S tega stališča je mogoče za primerjalno metodo navesti nekaj temeljnih vidikov in pravil, ki so vredni upoštevanja tudi v literarnozgodovinskih raziskavah.

Kar zadeva predmet, ki pride v poštev za literarnozgodovinske primerjave, je kot hipotezo mogoče dopustiti načelo, da se da v literaturi primerjati vse z vsem. Takšno stališče bi bilo logična posledica epistemološkega agnosticizma, v končni skrajnosti bi pripeljalo do spoznavnega anarhizma, ki onemogoča vsakršno spoznanje, predvsem znanstveno. Dejansko so za literarnozgodovinsko primerjanje ustrezni samo tisti literarni pojavi (besedila, avtorski opusi, literarne vrste ali zvrsti, smeri in obdobja, posamezne nacionalne književnosti in večje skupine takih književnosti), med katerimi je dovolj stičnih točk, skupnih elementov, podobnosti ali vzporednosti, da se na tej podlagi primerjanje lahko izkaže za plodno in smiselno, po svojem spoznavnem pomenu upravičeno ali legitimno. Kadar je

podobnost dveh ali več literarnih pojavov prevelika, tako da jih skoraj izenačuje, ali pa narobe, ko je tako majhna, da med njimi ni možnih povezav, bi bilo primerjanje nesmiselno. Ciglerjeve povesti *Sreča v nesreči* ni mogoče primerjati s Smoletovo *Antigono*, kaj takega bi bilo ne samo nemogoče, ampak že kar absurdno, med obema ni ničesar skupnega, razlikujeta se motivno in tematsko, po vrsti ali zvrsti, po smeri in obdobju, po svojem mestu v literarnem razvoju – edina stična točka med obojima je ta, da pripadata slovenski nacionalni literaturi, to pa še ni zadosten razlog za literarnozgodovinsko primerjanje. Pač pa se zdi mogoča primerjava med Ciglerjevo povestjo in Cankarjevim romanom *Na klancu*, ki bi sicer lahko veljal za daljšo povest. Oba teksta sta formalno primer daljše prozne pripovedi, morda z rahlo podobnostjo v ciklični zgradbi dogajanja, toda v vsem drugem, motivno in tematsko, sta vsaj na prvi pogled popolnoma različna. Kljub temu ju povezuje opazna stična točka, ki omogoča uporabo primerjalne metode, primerljivost je v tem, da obe besedili pripovedujeta o usodi slovenske delavsko-proletarske družine, o očetu, materi in odraslih otrocih, v konkretnem okolju in času, v razvidnih socialnih in moralnih razmerjih. Ob podobnosti se tem bolj razkriva različnost, ki je za razumevanje tako Ciglerjeve povesti kot Cankarjevega romana pomembnejša od podobnosti. Razlike se ponujajo že v razpletu usod obeh družin in njihovih članov, prek tega pa v vrednostnih podlagah »sreče« in »nesreče« enih in drugih. Ta različnost usmerja analizo in interpretacijo ne samo k širšim literarnoestetskim, ampak predvsem duhovnozgodovinskim in sociohistoričnim sklopom, ki so odločilni za razumevanje, razlaganje in vrednotenje tako Ciglerja kot Cankarja, s tem pa tudi literarnega razvoja več kot pol stoletja slovenske literature.

Podobnih slovenskih primerov primerjanja je na pretek, bodisi takih, ki ostajajo znotraj nacionalne literature, bodisi da segajo iz nje v tuje književnosti. Med enimi in drugimi je spet mogoče razločevati te, ki so primer dejanskih stikov (rapports de fait), ko se literarni pojavi, ki jih primerjamo, povezujejo med sabo genetsko-kavzalno, in pa tiste, ko je podlaga primerjanja tipološko-strukturalna in ko stopajo literarni pojavi v medsebojne zveze zgolj po podobnosti, vzporednosti in analogiji. Najpreprostejša oblika genetsko-kavzalnega primerjanja nastaja, ko posamezno besedilo nekega avtorja primerjamo z drugimi njegovimi besedili in ga večidel postavljamo v celoto avtorjevega opusa – ko neko Prešernovo, Župančičevo ali Kosovelovo pesem ali skupino pesmi primerjamo z avtorjevimi predhodnimi ali poznejšimi besedili, na primer Prešernov *Sonetni venec* z njegovimi *Ljubeznjenimi soneti*. Z enako metodologijo primerjamo med sabo zaporedna literarna obdobja, povezana v genetsko-kavzalno verigo epigonskega sledenja ali še pogosteje odbojnosti in nasprotja, na primer med »formalistično« šolo in poezijo moderne ali pa med ekspresionizmom dvajsetih in socialnim realizmom tridesetih let; podobna razmerja obstajajo v razvoju neke vrste ali zvrsti, na primer slovenske sonetistike ali romanopisja, ko moramo neko besedilo primerjati s predhodnimi členi iste vrste, če naj razumemo njegov pravi pomen – na primer Cankarjeve romane s prejšnjim romanopisjem na Slovenskem ali pa sonetne vence Borisa A. Novaka, Janeza Menarta ali Mateja Bora z

Balantičevim, predvsem pa s Prešernovim. Na takšnih genetsko-kavzalnih primerjavah temelji večji del slovenske literarne zgodovine. Mednje sodijo tudi tiste primerjave, ki morda niso čisto genetsko-kavzalne, vendar se zaradi razvojne bližine vsaj hipotetično zdijo blizu »rappports de fait« – na tem sloni primerjanje Prešernove ljubezenske poezije z Jenkovo ali pa Tavčarjevih vaških zgodb s Kersnikovimi.

Ob tem osnovnem primerjalnem vzorcu so v slovenski literarni zgodovini mogoče še drugačne primerjave, ki jih ne moremo zvesti na genetsko-kavzalne zveze, ampak jih lahko povežemo z uporabo tipološko-strukturalnega modela. Takšna je primerjava Ciglerjeve povesti s Cankarjevim romanom, toda s pomočjo primerjalne metode so primerljiva še bolj raznovrstna, časovno in zvrstno-smerno zelo oddaljena dela. Takšni besedili sta Prešernov *Krst pri Savici* in Cankarjevi *Hlapci*, dvoje del, katerih različenost se zdi izjemno velika tako vsebinsko kot formalno. Vendar obstaja med Prešernovo »povestjo v verzih« in Cankarjevo dramo skrivna podobnost motivov in tem, kar je zadosten razlog za njuno primerjanje. V obeh je središče dogajanja zlom junaka, ki se odpove izhodiščni javni, politični in socialni vlogi, oziroma življenjski orientaciji, obakrat na željo ženske, pri Prešernu ljubljene dekleta, pri Cankarju trpeče matere. S tem se odpre tudi vprašanje o različnosti obeh odpovedi, to pa vodi v razumevanje in razlago odločilnih, ne samo psiholoških in psihoanalitskih, ampak sociohistoričnih in duhovnozgodovinskih podlag tako Prešernove poezije kot Cankarjeve dramatike.

Mnoge teh primerjav terjajo premik iz zgolj znotrajslovenskega konteksta k besedilom tujih književnosti, pri tem pa ni nujno, da bi šlo za dejanske stike, vplive ali medbesedilne navezave. Prav tako ali še plodnejše so tipološko-strukturalne primerjave domačih in tujih besedil. Na ravni nacionalne literature je mogoče učinkovito primerjati Jurčičevo *Lepo Vido* in Kersnikovo *Jaro gospodo*, ki sta si blizu po času nastanka, literarni smeri in obdobju, morda sta celo v nedokazljivi genetsko-kavzalni zvezi. Notranje ju povezuje motiv zakonoloma – primerjava na tej ravni lahko odkrije vsaj nekaj potez tipično slovenskega obravnavanja takšne motivike; tipično slovenskega seveda za čas, socialne razmere in moralne norme, iz katerih sta nastali obe pripovedi. Primerjava postane zanimivejša, ko se podaljša k obema evropsko reprezentativnima romanoma tega časa o družinsko-zakonskih usodah s tragičnim razpletom, k Flaubertovi *Gospe Bovary* in Tolstojevi *Ani Karenini*, ki ju je vsaj Kersnik spoznal že pred nastankom svojega romana. Kot za vse takšne primerjave tudi pri tej ni odločilen morebitni dejanski stik, pač pa prepoznavanje razlik v razumevanju ljubezni, zakona in družine, ki obstajajo med slovenskima avtorjema v primerjavi s Flaubertom in Tolstojem, pa tudi med *Gospo Bovary* in *Ano Karenino*. Te razlike ne zadevajo samo različnosti pisateljskih osebnosti, ampak prek teh merijo na različnost francoskega in ruskega realizma, pa še slovenskega polrealizma proti koncu 19. stoletja. Primerjava se podaljšuje v različnost sočasnega duhovnega horizonta treh evropskih kultur v času pozitivizma in poznega liberalizma, s tem pa v razlago treh različnih odzivov na »duha« časa.

Primeri opozarjajo na možnost primerjanja slovenskih besedil z evropskimi ali celo zunajevropskimi tudi takrat, ko med njimi ni mogoče s popolno gotovostjo izkazati dejanskih stikov v obliki vplivov ali medbesedilnih nanosov. Pogosto je celo tako, da dosega primerjalna metoda ustrežnejše rezultate takrat, ko zanjo ni najti zadostnega razloga v genetsko-kavzalnih zvezah. Med *Krstom pri Savici* in *Jevgenijem Onjeginom* ni bilo nobene vplivne povezave, vendar je primerjava obeh besedil opravičljiva ne samo zato, ker gre za dvoje romantičnih pesnitev, nastalih v istem času. Odločilno je dejstvo, da se dvojici Črtomir – Bogomila in Onjegin – Tatjana postavljata sicer v diametralno nasproten motivno-tematski položaj, na ozadju te razlike pa lahko prepoznamo končni razplet s podobnim, pa vendar različno motiviranim slovesom in odpovedjo. S tem se razkrivajo podobnosti in različnosti, ki niso samo osebne, ampak zadevajo različnost in hkratno sorodnost ruske in slovenske kulture v romantičnem obdobju, morda pa tudi dolgoročno. Takšna uporaba primerjalne metode kaže na to, da metodično urejeno primerjanje vodi k spoznavanju podobnosti in razlik, ki niso naključne in prigradne, ampak reprezentativne, vsekakor pa takšne, da jih ni mogoče odkriti samo z analizo in interpretacijo posameznih besedil samih na sebi, potreben je primerjalnozgodovinski kontekst.

Teh nekaj primerov, ki sodijo v območje nacionalne literature, opozarja, da so v uporabi primerjalne metode za spoznavno vrednost literarnozgodovinskega primerjanja bolj kot podobnosti pomembne razlike, ki jih z njegovo pomočjo odkrivamo – v primerjavi Ciglerja s Cankarjem je motivno-tematska sorodnost samo izhodišče analizi in interpretaciji, ki se usmerja k različnosti obeh del, pa ne samo estetski in formalni, temveč tudi psihološki, moralni, socialni in ideološki. Pri tem sta za primerjalno metodo analiza in interpretacija primerjanih besedil osrednjega pomena, brez tega bi se iskanje podobnosti in razlik omejevalo na empirično zapisovanje gradiva, z analizo in interpretacijo je potrebno dejstva dvigniti na raven primerjalne metodologije, ki šele da primerjanju znanstven pomen.

Iz opisanih primerov je za uporabo primerjalne metode v literarni zgodovini mogoče izpeljati kot posebno pravilo nujnost, da v besedilih, avtorskih opusih, književnih sklopih in celotah, vse do celotnih nacionalnih literatur, ki jih primerjamo med sabo, predmet primerjave ne morejo biti samo posamezni elementi, ki so jim skupni ali se po njih razlikujejo, primerjati moramo celote, strukture, komplekse, v katere so vključeni posamezni elementi. To pomeni, da je potrebno zmeraj interpretirati širše motivno-tematske sestave, prek teh pa duhovnozgodovinske strukture, ki dajejo nekemu elementu v različnih besedilih poseben, drugačen in s tem izviren pomen. To velja za katerikoli motiv, ki se ponavlja v pesmih različnih avtorjev, smeri in obdobjih: labod je bil slovenskim pesnikom priljubljen motiv od Prešerna naprej, med drugim Ketteju, Župančiču ali Kosovelu, ob številnih labodih v evropski poeziji starejših in novejših dob. Motiv laboda omogoča primerjanje teh besedil, vendar je beleženje, kdaj in kje se pojavi, lahko samo izhodišče v primerjavo, glavno je interpretacija teme, ki podeli motivu smisel, s tem se odpre razumevanje

duhovnega horizonta, ki ima pri Prešernu drugačen pomen kot pri Župančiču, Baudelairu ali Mallarméju. Še bolj se nujnost primerjalnega interpretiranja pokaže ob delih, ki jih povezuje ne en sam motiv, ampak stalen sklop številnih motivnih sestavin, tako da se zdijo variacija na isto predlogo. Da bi dognali izvornost Smoletove *Antigone*, jo je potrebno primerjati s Sofoklovo in Anouilhovo – s prvo jo povezuje gotova genetsko-kavzalna zveza, z drugo je takšna zveza manj gotova. Skupen motivni sklop v treh Antigonah je zadosten razlog za uporabo primerjalne metode, analizo motivne podobnosti je nujno nadgraditi z razlago duhovnega konteksta, v katerega je položen, ta pa je pri slovenskem dramatiku bistveno drugačen od tistega pri antičnem in francoskem. Različen je ne samo v podrobnostih zgodbenega poteka, ampak predvsem po svojem duhovnem, metafizičnem in vrednostnem smislu. Ta se pri Sofoklu nedvomno povezuje s krizo grške religije, morale in polisa v 5. stoletju pr. Kr., medtem ko sta si duhovna horizonta Smoletove in Anouilhove drame sicer sorodna, vendar z mnogimi, na prvi pogled opaznimi razlikami, katerih pomen pa ni samoumeven. Naloga primerjalne interpretacije je ravno ta, da razloži različnost obeh Antigon – s Sofoklovo kot njunim skupnim ozadjem – iz slovenske duhovno-literarne tradicije oziroma iz tradicije, ki določa francosko literaturo že nekaj stoletij in tudi še sredi 20. stoletja.

To seveda ni mogoče drugače, kot da se primerjalna metoda, če naj sledi zahtevnim spoznavnim merilom, opira na tiste znanstvene in filozofske metode, s katerimi lahko konkretizira svoje primerjalnozgodovinske analize in interpretacije. Ob primerjanju Prešerna in Puškina, Ciglerja in Cankarja, Smoleta in Anouilha je očitno, da zmeraj drugačne tematizacije podobnih motivov, zgodbenih sestavov in zvrstnih form ni mogoče razložiti brez uporabe duhovnozgodovinske, sociološke in fenomenološke metode, ne nazadnje psihoanalitske; ta bi v primerjavi *Krsta pri Savici* in *Hlapcev* prišla v poštev bodisi v Freudovi ali Lacanovi varianti. Ti in drugi primeri so poleg tega zadostna podlaga za splošno pravilo, da se primerjalnozgodovinsko raziskovanje literarnih pojavov ne more omejiti na t. i. dejanske stike med besedili (*rappports de fait*), ki so povezana genetsko-kavzalno, tj. na vplive, medbesedilno vzporejanje in podobno. Takšne povezave so pogosto samo domnevne, hipotetične ali verjetne, ne pa zares dokazljive. V primerih, ko so popolnoma razvidne – kot med Beaumarchaisovo in Linhartovo komedijo, med Zolajevo novelo in Grumovo dramo – so seveda dobrodošlo izhodišče v primerjalno raziskovanje, vendar se to tudi ob dokazanih genetsko-kavzalnih zvezah ne more zadovoljiti z dokazovanjem in opisovanjem sprejetega elementa, preiti mora v interpretiranje razlik med Linhartom in Beaumarchaisom, Zolajem in Grumom. Od tod sledi logičen sklep, da so popolnoma razvidne in dokazljive medliterarne zveze samo posebna, morda niti ne najpomembnejša vrsta primerjanja in ne glavni predmet primerjalnozgodovinske vede; vsekakor ne pokrivajo celotnega področja njene metodologije. Ta mora zaobseči vse možnosti literarnozgodovinskega primerjanja – dejanske ali samo hipotetične zveze in ne nazadnje tiste, ki se znanstveno izoblikujejo v raziskovalčevih miselnih operacijah, te jih oblikujejo s svojim pojmovno-logičnim aparatom ne glede na dejanske medliterarne stike,

utemeljujejo jih na medliterarnih podobnostih in razlikah, ki jih je mogoče razumeti in razlagati tipološko-strukturalno.

S tem se pojasnjuje, kakšen je spoznavni cilj, ki naj ga literarna zgodovina dosega z uporabo primerjalne metode. Ta cilj ni samo iskanje, registriranje in opisovanje vseh mogočih odvisnosti med literarnimi pojavi. Prek tega mora literarnozgodovinsko primerjanje preiti v spoznavanje občosti, literarnoestetskih, duhovnozgodovinskih in drugih kontekstov, struktur in sistemov, ki določajo pomen primerjane podobnosti ali različnosti. Med Ciglerjevo povestjo in Cankarjevim romanom jih je cela vrsta – od poteka dogajanja, postavitve oseb in vrednostnih razmerij do tipa pripovedovalca in pripovedne tehnike. Podobnosti in različnosti je mogoče razumeti in razlagati na ozadju literarnorazvojnih, sociohistoričnih, predvsem pa duhovnozgodovinskih kontekstov, iz katerih nastajata *Sreča v nesreči* in *Na klancu*. Pri tem ni najpomembnejša pojmovna kategorizacija, ki jo uporabljamo za njihovo razumevanje – razsvetljenstvo in janzenizem za Ciglerja, »moderna« in nova romantika za Cankarja, temveč duhovnozgodovinski status, ki se skriva za temi pojmi. To pa pomeni, da spoznavni cilji literarnozgodovinskega primerjanja niso nekaj partikularnega, ampak tisto, kar presega empirične danosti, jih vključuje v višje enote in je torej substancialno.

Zadnje vprašanje, ki se odpira premisleku o primerjalnozgodovinski metodi, je vprašanje o tem, za kateri tip literarne zgodovine v najširšem pomenu tega pojma je primerjalna metoda primerna in celo obvezna. Iz dejstva, da je sleherno spoznavanje po svojem bistvu že tudi primerjanje, sledi ugotovitev, da je primerjalna metoda nujna podlaga vseh možnih tipov literarne zgodovine, predvsem pa obeh, ki sta se razvila od začetka 19. stoletja v evropskem kulturnem prostoru. To sta nacionalna literarna zgodovina in pa primerjalna zgodovina evropskih in zunajevropskih književnosti, ki jih praviloma združujemo v pojem svetovne literature – na kratko primerjalna književnost. Iz temeljnih del slovenske literarne zgodovine je razvidno, da je tudi v nji primerjanje, kot ga omogoča primerjalna metoda, glavna oblika spoznavanja, njena posebnost je samo ta, da omejuje primerjanje na izvirno slovenska, tj. v slovenskem jeziku ali od slovenskih avtorjev v drugih jezikih napisana dela. Ta zgodovina je od vsega začetka prihajala do svojih spoznanj pa tudi vrednotenj tako, da je primerjala reformacijo s protireformacijo, Janeza Svetokriškega z Rogerijem ali Basarjem, Vodnika z Devom, Prešerna s Koseskim ali Jenkom, Kersnika s Tavčarjem, Jurčičevo *Veroniko Deseniško* z Župančičevo in Kreftovo – se pravi dela, ki so med sabo večidel tudi dejansko, genetsko, kavzalno povezana. Z enako pravico je znotraj slovenske literarne zgodovine mogoče primerjati besedila, ki to niso, kar velja tako za primerjanje *Krsta pri Savici* in *Hlapcev* kot za *Srečo v nesreči* in *Na klancu*, pa tudi za Jurčičevo *Lepo Vido* in Kersnikovo *Jaro gospodo* ali pa za Jurčičevo povest *Lepa Vida* in Šeligovo dramo z enakim naslovom.

Ob tem pa obstaja v slovenski literarni zgodovini še druga stran. Iz njene doslej splošno uveljavljene prakse je potrebno sklepati, da njene raziskave, predmeti in postopki vendarle niso popolnoma ločeni od primerjalne zgodovine evropskih in drugih literatur. Trubarja je potrebno

primerjati z Lutrom, Janeza Svetokriškega z Abrahamom a Santa Clara, Deva s Hanckejem, Vodnika z Gleimom in Gellertom, Prešerna s Horacom, Petrarko, Tassom, Byronom, Mickiewiczem ali Puškinom, Ciglerja s Krištofom Schmidom, Jenka s Heinejem, Tavčarja z Auerbachom in Stormom, Kersnika s Turgenjevom, Cankarja z Ibsenom, Dostojevskim in Jacobsenom, Župančiča z Verlainom in Verhaerenom, Murna s Koljcovom, Antona Vodnika z Rilkejem, Smoleta z Anouilhom, Lojzeta Kovačiča z Joyceom, Vitomila Zupana s Henryjem Millerjem ali Šeliga z Robbe-Grilletom – vrsta primerjav, za razumevanje in razlaganje teh pesnikov in pisateljev nujnih, je dejansko neomejena. V slehernem primeru je njihov pomen ta, da ob tujih avtorji postane vidna posebnost slovenskih in se s tem pokaže njihova slovenska »izvirnost«.

Od tod se vsiljuje vprašanje, ali takšno primerjanje sploh še sodi v območje nacionalne literarne zgodovine ali pa že prestopa v primerjalno zgodovino najširšega, evropskega in zunajevropskega literarnega razvoja. To pa zato, ker se primerjave slovenske literature s tujimi – če naj bodo zares literarnozgodovinsko metodične in znanstveno naravnane – ne morejo omejiti samo na navajanje vplivov, virov in vzporednic med besedili. Sleherna povezava slovenskih avtorjev z neslovenskimi in z drugimi literaturami terja analizo in interpretacijo ne samo slovenskega deleža kot člana v primerjavi, ampak tudi tujega, s katerim ga primerjamo, to pa v celotnem literarnorazvojnem in duhovnozgodovinskem kontekstu obeh. Finžgarjev duhovni horizont je nujno primerjati s Sienkiewiczem, ki je seveda horizont poljske kulture, podobno Prežihovega z Zolajevim ali Kranjčevega s Hamsunovim. To pa pomeni, da takšno primerjanje nujno zapušča območje nacionalne literarne zgodovine in prehaja v primerjalno zgodovino evropskih literatur, po potrebi tudi zunajevropskih. S tem se slovenska literarna zgodovina podaljšuje v primerjalno književnost, ta je njena predmetna in metodološka razširitev, podaljšava in posplošitev. Vendar bi bila upravičena tudi nasprotna trditev, da je nacionalna literarna zgodovina zožitev primerjalne literarne zgodovine v nacionalno.

Primerjalna literarna zgodovina je ne samo po imenu, ampak tudi po svoji predmetni podlagi pravo, neomejeno in legitimno območje primerjanja in uporabnosti primerjalne metode. V območju evropskih ali zunajevropskih književnosti ter svetovne literature kot njihove hipotetične celote je mogoče primerjati tako pojave, ki so med sabo v izpričani ali vsaj verjetni dejanski zvezi, kot tudi tiste, ki so med sabo genetsko in kavzalno popolnoma ločeni, primerljivi pa iz tipološko-strukturalne perspektive, če obstaja za to zadosten motivno-tematski ali formalno-estetski razlog. Primerjati je mogoče *Mahabharato* in *Iliado*, *Ramajano* in *Odisejo*, *Gilgameša* z *Iliado* ali *Beowulfom*, *Digenisa Akritasa* s *Pesmijo o Rolandu*, *Šahname* z biblijsko *Staro zavezo* pa tudi kitajske igre s Shakespearovimi »historijami«, kitajske romane z evropskimi, slovensko književnost s češko ali litavsko, srednjeevropsko književnost kot posebno literarno »regijo« z zahodnoevropsko ali nordijsko, ne nazadnje evropsko literaturo kot celoto z angloameriško. Te in druge primerjave so ne samo mogoče in metodološko – če ustrezajo pogojem za uporabo primerjalne metode – popolnoma legitimne, ampak za raziskovanje posameznih nacionalnih

književnosti, njihovih posebnosti, izvirnosti in enkratnega mesta v svetovni literaturi celo neogibne. S tem se potrjuje, da je primerjalna literarna zgodovina dejanska razširitev in dopolnitev nacionalnih literarnih zgodovin, podobno kot so te redukcija primerjalne književnosti na nacionalni literarni prostor in zgodovinskost. Oboje pa je logična posledica uporabe primerjalne metode v literarnozgodovinski vedi.

■ THE COMPARATIVE METHOD IN LITERARY HISTORY

The article builds on Leibniz's definition of comparison as a form of cognition and, accordingly, makes a distinction between a pre-theoretic function of comparison in everyday life and the comparative method, which becomes a foundation of all cognitive operations in philosophy and the sciences, including literary history. Here, its subject is the correlation between literary phenomena that enable us to determine their conceptual uniformity on the basis of similarities, as well as make distinctions on the basis of their differences. In gaining knowledge on literature and its historicity, discerning the differences is more important: they enable us to determine the particularities, uniqueness and originality of literary works, authors and their opuses. Such comparative correlations need to include, not only correlations of genesis and causality in the form of influences and intertextuality, but above all, topological and structural correlations which permit various levels of literary research: within a limited national context, as well as within world history. In doing so, the comparative method needs to be complemented by other philosophic and scientific methods – from those of *Geistesgeschichte* to phenomenological and sociological methods – in order to avoid a mere description of literary similarities and differences, and to be able to analyse and interpret them according to their motifs and themes, as well as their formal and aesthetic conceptions. Since comparison is the most general basis of acquiring knowledge about literary history, it has a central role within national literary history, as well as within the comparative history of world literature.

Maj 2004

MODALNOST – LITERARNA VEDA IN KOGNITIVIZEM (ORIS)¹

Włodzimierz Bolecki

Inštitut za literarne raziskave (IBL), Varšava

Modalnost je razmerje subjekta do izjave in izjave do resničnosti, kaže pa se v jeziku, izjavi, besedilu in kulturi. Modalnost v zadnjem času postaja relevantna koncepcija mnogih disciplin humanistike. Razprava nakazuje področja, na katerih bi se s problematiko modalnosti besedila lahko ukvarjala literarna veda.

Modality – literary criticism and cognitivism (an outline). Modality is the relationship of the subject to the utterance and of the utterance to reality, and is revealed in language, utterance, text and culture. Recently, modality is becoming a relevant conception of many branches of the humanities. The article outlines the fields of literary criticism that could study the problems of text modality.

Izraz 'modalnost' v znanstveni literaturi v glavnem nastopa v dveh temeljnih pomenih: v logično-filozofskem in jezikoslovnem.

1. V filozofskih delih izhaja termin iz Platonove refleksije o dveh vrstah spoznavanja: zanesljivega, ki implicira znanje, zgrajeno iz nujnih sodb, in verjetnega, ki pa namesto znanja implicira le domneve, zgrajene iz verjetnostnih sodb. Platonovo misel je kodificiral Aristotel; s t. i. silogistiko je utemeljil modalne logike, te pa so se razvijale vse do danes. V njih gre za klasifikacijo stavkov glede na stopnjo kategoričnosti izražanja tistega, kar ti stavki trdijo – logiki jih določajo kot asertorične, apodiktične in problematične stavke. V novoveški filozofiji so probleme modalnosti povezovali z ontologijo (Leibniz), epistemologijo (Kant), s formalno logiko (Frege) in z večvrednostno oziroma polivalentno logiko (Łukasiewicz). Razglabljanja o modalnosti danes potemtakem zajemajo več disciplin, npr. filozo-

¹ Razširjena različica tega članka je izšla v zborniku *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, ur. W. Bolecki, R. Nycz. Varšava: IBL, 2002.

fijo, logično semantiko, občo teorijo vednosti (problemi reference, resnice, pomena, determinizma), pa tudi literarno teorijo – npr. teorijo fikcije.

V šestdesetih letih 20. stoletja so nekateri teoretiki – pod vplivom branja Proppove razprave *Morfologija pravljice* – iskali možnosti za izdelavo generativnega modela teksta (fabule, naracije) in predlagali, da bi za podlago nove teorije pripovedi prevzeli tudi kategorije modalne logike. Konceptije generativistov (mdr. C. Bremonda in A. J. Greimasa) je razvil češki naratolog L. Doležel, in prav on je morda najizraziteje formuliral nasprotje med modalnostjo, kakor jo razumejo modalne logike, in modalnostjo izjavljanja v jezikoslovju – slednjo je označil za »antropološko«. Po Doleželu je pomen modalne logike za teorijo pripovedi v tem, da se modalni sistemi (oprta na modalizatorje, kakršni so poziv, ukaz ali obveza) povezujejo s človekovim vedenjem, kajti vse modalne sisteme je mogoče pojmovati kot omejitve, ki jim je podrejeno človekovo delovanje.¹

2. Modalnost sodi prav tako v standardno lingvistično nomenklaturu; v jezikoslovnih delih označuje subjektivno razmerje govorca do vsebine svoje izjave (npr. negotovost, dvom, dopuščanje). V jezikoslovni perspektivi nastopa modalnost kot tisti del sporazumevalnega procesa, na katerem se oblikuje izraz čustev in stališč govorcev. Shematično je mogoče reči, da preučevanje modalnosti zadeva razmerje vsebine izjave do resničnosti in razmerje govorečega subjekta do predmeta izjave. Raziskave modalnosti danes tvorijo precej razvito področje občega, zgodovinskega in primerjalnega jezikoslovja. V zadnjih desetletjih je za raziskave modalnosti glavna spodbuda prišla od razvoja kognitivnega jezikoslovja. V luči te smeri se je izkazalo, da modalizacija – kot jezikovni izid mentalnih postopkov govorečih subjektov – in jezikovna dejavnost teh subjektov pri ustvarjanju podob sveta nista več obrobna vidika jezika, temveč njegovo bistvo.

Širši kontekst za lingvistično problematiko modalnosti, npr. v psihologiji in antropologiji, pomenijo raziskave, v katerih je poudarek na spoznavno-čustveni dejavnosti človeka pri ustvarjanju podob sveta. V tem primeru gre za jezikovne načine kategoriziranja resničnosti, za konstrukcije podobe lastnega jaza, modele razmerij med posameznikom in svetom oziroma – konec koncev – med svetovi raznih posameznikov in raznih kultur. Zgodovinskih kontekstov takšnega razumevanja jezika je bilo precej (mdr. Vigotski, M. Mead, E. Sapir), mednje pa je mogoče šteti tudi Austinovo filozofijo govornih dejanj in Bahtinovo koncepcijo dialoščnosti. V tem smislu je bil Bahtin predkognitivist, ne pa postmodernist (kot se včasih piše o njem) – a to je že druga zgodba.²

Precej teoretskih predpostavk kognitivizma se bliža zgodovinski poetiki, posebej njenim koncepcijam poetičnosti, jezika kot gradiva literature in specifičnosti umetniškega jezika oziroma literarne komunikacije. Poetiki so še posebej blizu naslednja prepričanja kognitivistov:

a) pri ustvarjanju družbenih podob (kategorizacij) resničnosti, o kateri govori jezikovna izjava, igra glavno vlogo jezik;

b) spoznavanje resničnosti je proces, ki se odvija v aktu izjave (ustne ali pisne);

c) subjekt kulture ne usvaja pasivno, temveč jo soustvarja z govornim dejanjem.

V luči premis kognitivizma jezik subjekta ne omejuje, temveč ga tvori; jezik v aktu izjavljanja torej omogoča stvaritev oziroma eskpresijo subjektivnosti. V semantični perspektivi izjava ne velja za reprezentacijo, ampak za prezentacijo resničnosti, kognitivni okviri zanjo pa so narativne forme ali diskurzivne jezikovne konstrukcije z značajem zgodbe.

Čeprav se razna področja humanističnih ved te problematike lotevajo z različno terminologijo, pa – ne glede na disciplino – na njen najpomembnejši element opozarja že sama oznaka »stališče subjekta«.³

Modalnost kot problem zgodovinske poetike

Modalnost je v literarnih delih mogoče proučevati na več ravnih izjave.⁴ Sestavljajo jo predvsem konvencionalizirane modalnosti žanrov (satira, komedija, tragedija), njihovih poimenovanj (gre za nazive žanrov, ki določajo modalnost besedila), tematik (vojna, religija, ljubezen, država itn.), a tudi morfoloških elementov dela, kot so npr. naslov, incipit, poanta, kompozicijski okvir, stilizacija, leksikalne oblike z ekspresivno vlogo, nakloni ali vsakršne kršitve norm izjave. Na najosnovnejši ravni literarnega dela je modalnost eden od mnogih pojavov slovnično-slogovne zgradbe besedila. Predmet lingvističnega opisa so ndr. nakloni, formalni in neformalni modalizatorji in modalnosti t. i. osebnih izjav. Modalnost je potemtakem množica razlik, ki označujejo govorčevno razmerje do dejstev, o katerih govori.⁵ Nakloni v jezikovnem sistemu niso nič drugega kot opozicije, tudi med sabo (vprašanje – pogoj – gotovost – verjetnost – želja – namera – nujnost – oznanilo itn.). Sleherno navajanje takšnih stavkov v odvisnem govoru je znak za njihovo interpretacijo, temelječo na tem, da se stavkom pripiše določeno modalno stališče. Glavni kriterij za raziskavo modalnosti je torej razločevanje tipov stališč govorečega subjekta, katerih sestavine so modalizatorji, bodisi jezikovni (skladenjski, leksikalni) ali zunajjezikovni.

Če hočemo, da modalnost postane predmet literarne vede (poetike in literarne zgodovine), moramo pokazati, da jezikovne modalnosti v poetiki literarnih del izpolnjujejo bistveno pomensko vlogo in da niso zgolj naključne sestavine besedila, ki bi izhajale iz posameznih subjektivnih reakcij ali iz ponotranjenih govornih ritualov.

Zdi se mi vredno nakazati področja, na katerih bi problematika modalnosti besedila lahko postala izhodišče za literarno zgodovino. Prvo izmed njih je modalnost kot element pisateljevega stila, kajti modalne kategorije so – ne glede na raven komunikacije – značilni elementi besedilnega predstavljanja resničnosti s perspektive govorečega subjekta. Modalnost je namreč posebej zaznamovana v vseh prvoosebni izjavah, denimo v avtobiografskih (in ustreznih pripovednih zvrsteh), ali v tipih diskurzov, kot so komentarji, izpovedi, poročila, pisma, spomini, dnevniki itn. Modalne oblike podajajo nesistematizirane informacije o govorečem subjektu, s tem pa literarnemu znanstveniku omogočajo natančnejšo rabo

kategorije »avtorskega stališča« – v razmerju izjave do resničnosti in do tujih izjav.⁶

Drugo področje, na katerem imajo modalne kategorije ključno vlogo, so interpersonalna razmerja v literarnih besedilih, saj se vse izjave literarnih oseb o drugih osebah in pripovedovalčeve izjave o njih vedno uresničujejo prek izbir določenih modalnosti. S parafrazo naslova študije A. Okopień-Sławińskiej bi bilo mogoče reči, da opis teh razmerij odgovarja na vprašanje: »Kako modalne oblike igrajo v gledališču govora«.⁷ Podobno kot osebni zaimki tudi modalnosti ne samo informirajo o načinu prezentacije sveta s perspektive govorečega subjekta, temveč morejo izpolnjevati tudi semantične vloge, ki so v nasprotju z gramatičnimi. Vprašanja so tako lahko ukazi, ukazi pa vprašanja, pogojni naklon zakrinkana oblika izrekanja gotovosti, gotovost pa prikriti dvom, medtem ko je neposredna ekspresija lahko le rutinska konvencija.

Obstoj tretjega področja modalnosti kot predmeta literarne vede pa ni že vnaprej dan, odvisen je namreč od tega, ali je jezikovnim modalnim kategorijam mogoče najti vzporednice na področju, ki ga – spričo pomanjkanja boljšega izraza – delovno imenujem »kulturne modalnosti«. Po Okopień-Sławiński se izjava (razumljena v nasprotju s stavkom v slovnem pomenu) poraja prav zaradi modalnosti, saj je pragmatični pomen izjave njen neločljivi element. Sestavine pragmatičnega pomena so razne modalnosti, ki v »jeziku niso navzoče«.⁸ Poleg lingvističnih modalnosti, vpisanih v konstrukcijo jezika, obstajajo namreč tudi modalnosti, ki izvirajo iz komunikacijskih kontekstov sleherne izjave. Glavne jezikovne modalnosti (gotovost, volja, nujnost, dovoljenje) bi bilo skupaj z ostalimi modalnostmi mogoče obravnavati ne samo kot zaznamovalce jezikovnih stališč, ki jih imajo govoreči subjekti v literarnih delih, temveč tudi kot *širšo množico miselnih stališč ali okvirov, ki pogojuje obstoj jezikovnih stališč* in karakterizira posamezne zgodovinske stopnje oziroma družbene okoliščine neke kulture – na primer zgodovinska obdobja, dobe, dogodke, filozofske šole, politične ideje in središča, literarne šole ali umetnostne smeri. Modalnosti so kulturna dejstva, ker v kulturi tvorijo gost – čeprav navadno neviden – sistem emocij, stališč in vrednot, ki krmili prepričanja in izjave na mnogoterih poljih človekove dejavnosti. Če že imamo dela o zgodovini strahu ali dolgčasa v evropski kulturi, čemu si ne bi mogli zamisliti še del o modalnosti kot kulturnih oblikah?⁹ Umetnost in literatura ohranjata semiotično in funkcijsko posebnost, a se udeležujeta proizvodnje takšnih oblik, bodisi z novimi modalnostmi bodisi s prevrednotenjem obstoječih. Kulturne modalnosti ne obstajajo same od sebe, saj so povezane z zgodovinsko spremenljivimi dejstvi, civilizacijskimi pojavi ali življenjskim tokom. Modalna kategorija »gotovosti« se je na primer v srednjem veku in razsvetljenstvu nanašala na povsem drugačne zadeve kakor v 20. stol., isto bi lahko rekli o ostalih modalnostih in njihovih različicah. Jasno je, da je modalnosti in modalizatorjev v dani kulturi bistveno več kakor naklonov v jezikovnem sistemu.¹⁰ Vsaka kultura proizvaja svoje lastne modalnosti, ki jih lahko odkrivamo šele po primerjalnih raziskavah, poleg tega pa tudi drugače modalizira še jezikovne izjave ter vsakršne vedenjske tekste. Opis njihovih uresničitev in sovisnosti zahteva

od literarnih zgodovinarjev uvedbo novih metodologij in odkrivanje novih virov.¹¹

Eden od najbolj spornih problemov so t. i. emocionalne izjave in osebni občutki, ki jih večina jezikoslovcev izvzema s področja modalnih pojavov jezikovnega sistema. Za literarnega zgodovinarja pa komuniciranje emocij in osebnih občutkov sodi k neformalnim modalizatorjem ter k besedilnim in kulturnim modalnostim. Od pozitivnih modalnosti bi lahko mednje uvrstili npr. veselje, navdušenje, zadovoljstvo, presenečenje, zamišljenost, občudovanje, ljubezen (do domovine). Od negativnih pa so to: nezadovoljstvo, razočaranje, razdraženost, nemir, otožnost, žalovanje, obup, jeza, razburjenje, prezir, gnev, zavist.¹² Očitno je sicer, da so tovrstni občutki izraženi v literarnih besedilih in da so predmet interpretacije, vendar pa jih ne štejemo za modalizatorje, značilne za izjave v posameznih fazah literarnozgodovinskega procesa. Nasprotno pa občutja, ki jih ne obravnavamo kot zgolj kratkotrajne, izmuzljive emocije posameznih oseb, temveč kot ponovljive in – kar je še pomembneje – konvencionalizirane modalizatorje izjav, pomenijo zelo pomembne antropološke določevalce kulture nasploh; splošna kultura oblikuje literarno kulturo in je z njo sama oblikovana. Izvor takšnih modalnosti – izrazito so opredelile značaj literature in drugih vrst slovstva – so bili konkretni zgodovinski dogodki. Primer zanje so razne vrste 'žalostink', 'trenov' ali 'jeremiad'.¹³ Vprašanja, ki si jih lahko zastavi literarni zgodovinar, se tičejo ne samo tipov kulturnih modalnosti v zgodovinskih situacijah, ki so analogne, temveč tudi in predvsem različnih žanrskih in tematskih uresničitev kot pokazateljev enakih ali kontrastnih modalnosti. Po drugi strani pa modalnosti pomembnih tekstov kulture vplivajo na modalnost ideologij ali miselnost, vpisano v programe političnih strank. Zanimiv primer so pesmi, ki opravljajo vlogo narodnih himen. Naj pripomnim, da bi bila s tega vidika še posebej zanimiva modalnost himne združene Evrope – *Ode radosti*.

Determinante konkretnih modalnosti je mogoče iskati tudi v takšnih pojavih, kot so idejne podlage posameznih tokov, estetik, šol ali literarnih skupin. Zadostuje že, če v daljših odsekih literarnozgodovinskega procesa primerjamo naslove/teme literarnih in likovnih del, ki poimenujejo modalnosti, npr. strah, krik, bojazen, pričakovanje, slovo, dvom, obžalovanje ali negotovost, pa se dokopljemo do značilnih razlik med obdobji, smermi ali fazami. V ta namen bi lahko primerjali modalnosti faz poljskega modernizma, npr. mladopoljsko (z njeno duševno pokrajino, *Gemütszustand*, *Stimmung*, razpoloženskostjo), avantgardno (z ekspresijo navdušenja nad civilizacijo) ali tisto po letu 1956, postaliniistično (s tipično ironijo, nedorečenostjo itn.).¹⁴ V vseh nacionalnih literaturah bi lahko našli podobne primere.

* * *

Modalnost je v medkulturnih in medjezikovnih prevodih osnovni pogoj za razumevanje, in to še pred formuliranjem kakršne koli vsebine: najprej prepoznamo modalnost, šele potem sporočeno informacijo. V svojem zgodnjem delu o filozofiji jezika je Bahtin – ne da bi pravzaprav uporab-

ljal kategorijo modalnosti – zapisal: »V resničnosti nikdar ne izgovorimo ali slišimo besede, temveč resnico ali laž, tisto, kar je dobro ali slabo, pomembno ali nepomembno, prijetno ali neprijetno itn. *Beseda je vedno napolnjena z ideološko ali življenjsko vsebino in pomenom.*«¹⁵ V takih primerih postaja modalnost pomembnejša od informacije, včasih iz komunikatov celo uspešno izpodrine stvarno informacijo. Če dekonstruiramo politične, idejne, umetniške ali literarne polemike, v njih namesto izmenjave stvarnih argumentov odkrijemo soočenje modalnosti ali celo njihovih retoričnih tehnik. Rekonstrukcija komunikacijskih oziroma (po Okopień-Sławiński) »pragmatičnih« modalnosti bi literarnemu zgodovinarju omogočila raziskavo povezav jezikovnih modalnosti s pojavi, ki sodijo na področje kulturne zgodovine in zgodovine mentalitet (in obratno), ne da bi se bilo treba odpovedati opisu jezikovnih lastnosti besedil in drugim literarnovednim orodjem.

Pravi problem literarnovednega raziskovanja modalnosti se pokaže v trenutku, ko predmet analiz postane t. i. modalnost celotnega literarnega dela, ki bi jo bilo treba uskladiti z avtorjem kot njegovim subjektom. Jezikoslovci obravnavajo takšno modalnost kot sestavino t. i. pisateljeve intence. Temu navkljub menim, da sta intenca in modalnost dve popolnoma različni temi. Avtorjeva intenca je bodisi zunajbesedilna kategorija, rekonstruirana npr. iz avtorjevih izjav, bodisi interpretacijska hipoteza, ki je posledica razčlenbe sestavin »pragmatičnega pomena«. Modalnost v lingvističnem pomenu pa je kategorija besedila in sodi med empirične elemente njegove poetike. Označevanje jezikovne modalnosti se opira na predpostavko o obstoju empiričnega subjekta izjave. S pomočjo Austine terminologije bi lahko rekli, da k pogojem posrečenosti modalnosti v jeziku in izjavi sodi navzočnost govorečega subjekta. Modalnost s te perspektive namreč ni nič drugega kot signal za obstoj subjekta (prav zato je Austina kritiziral Derrida in v govornih dejanjih izsledil dokaze za »metafiziko prezenca«).¹⁶ Modalnost posameznih stavkov, opisana v lingvističnih kategorijah, pa s prenosom na modalnost (literarnega) besedila postaja problematična tudi zato, ker tu lahko označuje samo *konvencijo* ali pa nastopa kot interpretacija semantike, ne more pa biti vsota ali logični zmnožek modalnosti nižjih ravni izjav. Z drugimi besedami, če lahko govorimo o jezikovnih modalnostih v literarnem delu, pa ne moremo z istimi kategorijami govoriti še o modalnosti celega dela. Tega ne moremo, a to v resnici vseskozi počnemo. Gre za peto od napovedanih vprašanj; potem ko ga bom predstavil, se bom vrnil k četrtemu.

Peto področje, na katerem bi modalne kategorije morale biti zanimive za literarno vedo, je recepcija. Na to je literarne zgodovinarje že pred leti opozarjal Sławiński.¹⁷ Modalne kategorije so za literarne kritike in zgodovinarje standardne interpretacijske formule. Danes sicer ne izvirajo iz nepoznavanja tega, da avtor ni istoveten z izjavljajočimi subjekti v literarnem delu, so pa značilne interpretacijske in konverzacijske konvencije, ki – s tem ko besedilu ali avtorju prisojajo določene modalnosti – literarno komunikacijo neizogibno personificirajo. Stavki, kakršne je moč najti v sleherni recenziji, npr. »pisatelj pravi«, »delo je ostra obsodba«, »avtor sugerira«, »pisatelj se navdušuje«, »avtor nas skuša prepričati«,

»pisatelj od bralca zahteva«, »osebni ton pisatelja«, »pesnik ne upa« ipd., so namreč »modalni okviri« (termin A. Wierzbicke), pripisani besedilom ali njihovim avtorskim subjektom. Modaliziranje besedil priča najprej o tem, da so teksti sprejeti kot komunikati, prek katerih se vselej izpovedujejo njihovi tvorci. Zato je v tem primeru norma osebnost, zaznana v besedilu. Modalizacija besedil, ki poteka med branjem, je obenem signal za mejo med deli in »predmeti« (kar pomeni, da bi bilo mogoče nekatera besedila obravnavati kot predmete).¹⁸ Takšna meja je dokaj izrazita v zgodovini umetnosti, kjer so dela obravnavana v kategorijah umetnikove ekspresije, včasih pa celo fizično izenačena z avtorjem (npr. v raznih vrstah body arta). Po drugi strani zgodovino umetnosti sestavljajo tudi povsem dobesedno razumljeni umetniški predmeti, ki jih nihče ne interpretira v modalnih kategorijah. Primer za to bi lahko bila umetna obrt.

V literaturi je meja med umetniškim delom in predmetom bolj zapletena. K delom oziroma besedilom se da šteti tiste izjave, ki imajo razpoznavno, ne pa nujno tudi očitno modalnost, k predmetom pa takšne sekvence informacije, ki nimajo modalnosti, s tem pa tudi ne personalnosti, npr. železniški vozni red, navodila za uporabo likalnika, podatke o sestavinah gorčice ipd. Ti imajo pragmatično vlogo, a nikakršne modalnosti (zato se danes v oglaševanju uporablja vedno več podob oseb!). Literatura pa takšne verbalne predmete zmore modalizirati, jih spremeniti v tekste, torej v izjave.

Modalizacija je – če parafraziram znano kategorijo – nekakšna »apriorna forma« recepcije literarnega dela. Čeprav vemo za komplicirano strukturo teksta, nam o njem ne uspe smiselno govoriti, ne da bi ga personalizirali, ne moremo se odpovedati nagibu, da bi hipotetičnim subjektom (avtorju, pisatelju) besedil pripisovali določene modalnosti.

Najizrazitejši primer za potrebo po modalizaciji »subjekta dela« je koncepcija, ki besedilo obravnava kot zapis avtorjevega »glasu«. Komplementarna je drugi koncepciji, po kateri v besedilih obstaja avtorjev »podpis« (ali »signatura«, kot predlaga Derrida) oziroma njegova »sled«. Ne glede na svoji teoretski (ali bolje, metaforični) formulaciji sta obe kategoriji, »glas« in »podpis«, poskusa, kako izraziti problem modalnosti literarne izjave. Prva od njiju, t.i. hipoteza avtorjevega »glasu«, nastopa v besedilu izmenično z dvema kategorijama, s t.i. »tonom« ali »registrom«. Raba omenjenih akustičnih kategorij za pisna besedila ni nič drugega kot oksimoron oziroma metafora. Če pa jih vendarle skušamo prevesti v lingvistične kategorije, se izkaže, da sta termina »ton« in »register« kategoriji modalnosti še najbližje.¹⁹ V literarni kritiki sta metafori »glasu« ali »tona« obstajali že dolgo – v 20. stol. ju lahko izpeljemo tako iz antične tradicije kakor tudi iz metafor, značilnih za modernistično slovstvo. Metafora »glasu« se že nekaj desetletij vztrajno pojavlja v raznih razpravah, ki se ukvarjajo s poskusom imenovanja subjektivnosti subjekta, vpišanega v besedilo. Navdihujejo se tako s filozofijo (v glavnem s Heideggerjem, Derridajem in Deleuzom) kakor tudi z literarno teorijo (Kristeva, Barthes). Pred nekaj leti sta Donald Wesling in Tadeusz Sławek v knjigi *Literary Voice* celo predlagala, da bi raziskovanje »avtorjevega glasu« postalo posebna disciplina literarne vede.²⁰ Njun literarnoteoretski patron

je Bahtin in njegova teorija dialoga, ki jo imata – ne prvič – za glavni izvir postmodernistične filozofije »glasu«. Toda Bahtinova koncepcija zahteva previdnost, saj so njegove kategorije, kakršne so »glas«, »beseda«, »dialog«, »polifonija«, »homofonija« itn., samo metafore (sic!) in so vedno aksiološke. Njihovi prevodi v razne scientistične in filozofske žargone (post)modernosti so vodile k izničenju stilne posebnosti velikega misleca;²¹ v francoski in anglosaški recepciji Bahtina so na primer spodkopali korenine omenjenih kategorij, tj. njihovo radikalno subjektivnost.²²

Najbližji kontekst problematike modalnosti potemtakem vendarle ni Bahtinova teorija dialoga, temveč njegova teorija govornih žanrov. Temeljna Bahtinova teza zveni takole: govorimo izključno prek rabe določenih govornih žanrov,²³ brez njih bi komunikacija ne bila mogoča. V komentarju Bahtinovih razčlemb Okopień-Sławińska precizira: »Govorni žanri so konvencionalizirani načini za ubesediljenje intence« subjekta.²⁴ Bahtinovo razmerje do problemov modalnosti v prej omenjenem razumevanju je bilo ambivalentno. Po eni strani si govorni žanri po Bahtinu podrejajo govoreči subjekt, kar pomeni, da se jezikovna volja govorca uresničuje predvsem z *izbiro* določenega govornega žanra. Po drugi strani pa izjava po Bahtinu izraža aktivno stališče govoreče osebe oziroma odnos govorca do drugega človeka. Govorni žanri zato zahtevajo ustrezen ton, kar pomeni, da v njihovo strukturo vstopa tudi določena ekspresivna intonacija. Kljub temu Bahtin ni dodelal opisa relacij med govornimi žanri, subjektovo intenco in ekspresivno intonacijo oziroma modalnostjo.

* * *

Zdaj se je treba vrniti k teoriji izjave in k najtežjemu teoretskemu problemu oziroma vprašanju: ali je mogoče predstaviti modalnost literarnega dela, razumljeno kot odnos »subjekta dela« do njegove vsebine?

Mejo, ki literarna besedila deli od neliterarnih, v javnem prostoru označujeta družbeni uzus in modalno stališče dejanskega avtorja. Za neliterarne tekste bi torej priznali taka besedila oziroma izjave, v katerih subjekt dela – na podlagi komunikacijskega dogovora – velja za bitje, ki je identično z dejanskim subjektom. To pomeni, da dejanski subjekt odloča o modalnosti svoje izjave. Drugače je z literarnimi teksti, saj je njihova lastnost ravno nemožnost določitve modalnosti – na tem sloni »gledališče govora«, ki ga opisuje A. Okopień-Sławińska. V tem smislu je odsotnost modalnosti celega dela ontološko neodločljivi element, ta pa omogoča t. i. semantično odprtost literarnega teksta.

Ne glede na to je pripisovanje modalnosti literarnim tekstom glavni način njihovega obstoja v konkretnih recepcijskih aktih, kar sem že dokazoval. Modalnost je ireduktibilni element vsakega branja dela, s tem pa tudi njegove historičnosti. Tvegam lahko trditev, da je modalnost ravno ena od njenih najpomembnejših sestavin. Problem dejanskih modalnosti empiričnega subjekta literarnega dela pa ni več problem poetike, temveč

kulture. Lahko bi rekli, da se neliterarna besedila pomikajo v kategorijo literarnih, če se njihova modalnost začenja dojemati kot problematična. In obratno, literarna besedila se selijo v kategorijo neliterarnih, če postane njihova modalnost enoznačna.

Kaj je potemtakem vzrok, da literarni znanstveniki, lingvisti, filozofi, psihologi in antropologi uporabljajo predstavo o tekstu, katere razpoznavna lastnost je osebna izpoved, obdarjena s takšno ali drugačno modalnostjo (na ravni subjekta dela)? Moj odgovor, še najbolj tvegan v vsem pričujočem izvajanju, je takšen. To se dogaja zato, ker se je vse od antike naprej teorija literarnega dela in verbalnih tekstov nasploh opirala na model pripovednega monologa, katerega strukturni element je neki izjavljajoči »jaz«; subjekt je kot povzročitelj prek govornega dejanja povezan s svojo lastno izjavo. Toda poskušajmo si predstavljati položaj, v katerem je model za literarno delo dramski tekst, torej edina literarna vrsta, ki zanemarja vprašanje o zvezi subjekta celega dela z izjavami junakov. V tem primeru bi morala biti naša razglabljanja o tekstu popolnoma drugačna, saj bi bilo vse kategorije literarnega besedila (naracijo, fabulo, stil, morfologijo in modalnost) treba opisati drugače. Dejstvo, da ima naša jezikovna dejavnost narativen (linearen) značaj, zato spreminja kategorijo naracije v glavno orodje za raziskavo verbalnih kulturnih proizvodov in načinov njihove rabe v vseh sferah komunikacije. To pojasnjuje priljubljenost in rastočo univerzalnost (interdisciplinarnost) omenjene kategorije v raznih disciplinah sodobne humanistike. V sodobni psihologiji, v kateri so literarnovedne kategorije postale učinkovito komunikacijsko orodje, je na primer pripoved obravnavana kot temeljen način razumevanja sveta. Za psihologe je pripoved ključ do podob sveta, ki so jih ustvarili ljudje, in do njihovega razumevanja, kakor tudi do interpretacije družbenega vedenja ljudi, njihove identitete, espresije izkušenj, konstruiranja avtobiografij, razmerij z drugimi ljudmi itn. Zanimanje za subjektivnost in subjektivnost človeka ter kognitivistična, narativna koncepcija dinamične interakcije med jezikom, subjektom in svetom so podlaga za vprašanje o modalnosti, ki je v teh interakcijah rabljena.

V umetniški sferi bi bila tako široko razumljena kategorija pripovedi vendarle le vitrih. Sodobna umetnost (tudi literatura) že okoli sto let skuša pretrgati z narativnostjo kot modelom umetnostnega besedila. Prijem tipično dramskega ukinjanja modalnosti je bil namreč ena od tistih modalnih gest, s katerimi se je v literaturi in umetnosti začela modernost.²⁵ To pa modalnost kaže kot enega izmed najbolj intrigantnih problemov sodobne humanistike.

Čprav ta članek načrtuje preučevanje modalnosti na področjih, ki zanimajo literarne znanstvenike, omenjena problematika ukvarjanje s književnostjo daleč presega. Povedano čisto na kratko: jezikovna modalnost postaja glavni problem medčloveške komunikacije vselej, ko gre za verbalno komunikacijo. Po eni strani raziskovanje vloge modalnosti v kulturi lahko odpre nova področja zgodovinskih raziskav – v vseh disciplinah, v

katerih so predmet zgodovinske oblike, vloge in učinki besedil. S tega gledišča se preučevanje modalnosti vključuje v hermenevtični projekt analize jezikovnih »horizontov« razumevanja zgodovinskih pričevanj, o katerih je – z drugačno terminologijo – pisal Gadamer.²⁶ Po drugi strani imajo lahko te raziskave neprecenljivo praktično vrednost, posebej na dveh področjih. Prvo zadeva vprašanja, povezana s poznavanjem razlik med različnimi kulturami, zgodovinskimi formacijami, sistemi komunikacije, ekspresije, navad itn. Kjerkoli v igro stopa problem pojasnjevanja kulturnih vzrokov za nerazumevanje kot pogoj za razumevanje drugačnosti kultur, skupaj s tem pa še problem dialoga raznih oblik mediacije in prevodov med kulturami (tudi lingvističnih, literarnih itn.), mora vprašanje modalnosti zavzeti osrednje mesto. Modalnost je namreč eden izmed osnovnih kazalcev antropološke razsežnosti kulture – z njim imamo opraviti prek jezika, tekstov in vseh tipov izjav. Tovrstna vprašanja ne smejo biti metodološki (in hermenevtični) problemi samo za jezikoslovce, literarne znanstvenike, translatoologe ali zgodovinarje, temveč morajo postati praktični predmet v poklicnem šolanju diplomatov, poslovnežev, uradnikov itn., z eno besedo vseh tistih, ki se pri svojem delu srečujejo z drugimi sistemi pomenov, različnimi od tistih, značilnih za njihovo domovino, regijo, celino, središče ali celo ustanovo. Veda o značilnih modalnostih kultur, o načinih njihovega izražanja, o temeljnih razlikah med modalnostmi raznih civilizacij lahko služi boljšemu razumevanju Drugih – v vseh pomenih te kategorije.

Drugo področje, kjer pride do izraza praktični pomen modalnosti, so pravna vprašanja, h katerim spada razsojanje o verbalnih izjavah ali namerah, pripisanih raznim oblikam neverbalne komunikacije, npr. slikam, fotografijam, umetniškimi delom itn. Sodobno pravo se vse pogosteje ukvarja z ugotavljanjem, ali določena izjava (posnetek, slika) krši osebne pravice drugih ljudi, kakšne so bile namere subjektov izjave, kaj pomeni določena formulacija ipd. Celotna pravna sfera se opira na običajno znanje o jeziku, kakršnega pač imajo pravniki – sodniki, tožilci, odvetniki in strani v procesu. Izraz »običajen« rabim kot evfemizem, ki zastira specialistom očitno dejstvo, da se pravo v tovrstnih zadevah ne opira na vednosti s področja sodobne lingvistike, teorije izjave ali komunikacije. Razširitev preučevanja modalnosti tudi na to sfero bi lahko vodilo k spoznanju, kako velik pomen za javnost ima veda o raznih sestavinah pomena izjave v našem življenju.

Če parafraziram naslov znane knjige Lakoffa in Johnsona, lahko za-
pišem, da v našem življenju igrajo veliko vlogo ne samo metafore,²⁷ temveč
tudi ali celo predvsem – modalnosti. Prav te so najbolj elementarno, vsak-
danje pričevanje o naši, človeški komunikaciji.

Iz poljščine prevedel Marko Juvan

OPOMBE

¹ L. Doležel: *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto, 1978; Isti: »Narrative Modalities«, v: Trevor Eaton, ur.: *Essays in Literary Semantics*, Heidelberg: Groos, 1978, str. 93–102.

² Gl. mdr. K. Clark, M. Holquist: *Mikhail Bakhtin*, Cambridge: Harvard University Press, 1984; Don Bialostocky: »Dialogic Criticism«, v: G. D. Atkins in L. Morrow, ur.: *Contemporary Literary Theory*, Amherst: The University of Massachusetts Press, 1989; *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*, ur. G. S. Morson, C. Emerson, Evanston: Northwestern University Press, 1989; D. Ullicka: »Niekóre problemy poetyki Bachtina«, *Teksty drugie* 2001, št. 6. Prim. tudi *Narracja jako sposób rozumienia świata*, ur. J. Trzebiński, Gdansk, 2002.

³ Primer dveh popolnoma drugačnih rab kategorije modalnosti zunaj lingvistikosti sta dve knjigi: J. Quigley: *The Grammar of Autobiography: A Developmental Account*, Mahwah, NJ: Erlbaum, 2000; J. F. Durey: *Realism and Narrative Modality: The Hero and Heroine in Eliot, Tolstoy and Flaubert*, Tübingen: Narr, 1993.

⁴ Na Poljskem so se s to problematiko ukvarjali jezikoslovci, npr. E. Jędrzejko, E. Sławkowa, T. Skubalanka, I. Bellert, in literarni teoretiki: M. R. Mayenowa: *Poetyka teoretyczna: Zagadnienia języka*, Warszawa idr., 1974, predvsem pa A. Okopień-Sławińska: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria)*, druga izd., Kraków idr.: Ossolineum, 1988, (prva izd., 1984), I. del, razdelek I pod naslovom »O postaciach znaczenia wypowiedzi (1976)«, str. 11–54 (o pragmatičnem pomenu, str. 40–52). Dober primer popolnoma drugačnega pojmovanja te problematike je Tzvetan Todorov (*Poetyka*, prev. S. Cichowicz, Varšava: Wydawnictwo Wiedza powszechna, 1984, str. 145 [*Poétique*, Pariz: Seuil, 1968]), ki modalnost speljuje na stopnjo natančnosti, s katero izjava priklicuje svojo referenco. Todorov se sklicuje na antično razlikovanje med *mimesis* (pripovedovanje o besedah) in *diegesis* (pripovedovanje o dogodkih) in trdi, da se modalnost tiče izključno stopnje zvestobe navedb v prvi kategoriji, ne zadeva pa druge kategorije (češ da pripoved o neverbalnih dogodkih nima modalnih različic, ker da reči na sebi nimajo napisanih svojih imen). Premisa Todorova je zame celo v jezikoslovnem smislu preozka in neprimerna za poetiko in literarno vedo – zakaj je tako, bom utemeljil v nadaljevanju.

⁵ Gl. M. Nowotna: *Le Sujet et son identité dans le discours littéraire polonais contemporain: Analyse sémio-linguistique*, Kraków – Paris: Inst. d'Etudes Slaves, 1993. Avtorica v svoje interpretacije uvaja oznako »pomenljiva razlika«.

⁶ Na ta način opis modalnosti pripovedi uporablja R. Fowler. Gl. R. Fowler: *The Language of George Orwell*, Basingstoke – London: Macmillan, 1995; prim. isti: *Language in the News: Discourse and Ideology in the Press*, London idr.: Routledge, 1991. Po Fowlerju je Orwellov način rabe modalnih kategorij informacija o skriti pisateljevi aksiologiji.

⁷ A. Okopień-Sławińska: »Jak formy gramatyczne grają w teatrze mowy?« v: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, nav. d., str. 73–99.

⁸ Nav. d., str. 42–45.

⁹ E. Sapir npr. trdi, da je celo dihanje lahko regulirano s kulturnimi vzorci in lahko postane sestavina družbenega vedenja, ki ni nujno dostopen običajnemu opazovanju. E. Sapir: *Culture, Language, And Personality*, Berkely: University of California Press, 1949 (poljski prevod 1978).

¹⁰ B. L. Whorf npr. za jezik hopi ugotavlja, da je mogoče v njem ločiti več sistemskih modalnosti kakor v indoevropskih jezikih – denimo povedno, citatno, preperečujočo, potencialno, neodločno, svetovalno, dovoljujočo, nujnostno, neučinkovito. (B. L. Whorf: *Język, myśl, rzeczywistość*, prev. T. Hołowka, Varšava:

PIW, 1982, str. 173 [*Language, Thought and Reality*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1957].)

¹¹ Modalne kategorije so prisotne daleč »zunaj teksta in celo literature nasploh, kot fenomen besednega sporočanja; zdi se, da jih lahko opazimo tudi v raznih drugih pojavih naše civilizacije in sodobne kulture, kot sta kiparstvo (predmet, ki je predstavljen obenem kot obstoječ in neobstoječ) in film (mnogi liki antijunakov, liki, ki niso prepričani o svoji identiteti, so neodločeni dobesedno ali v prenesem pomenu itn.)«. Nowotna, nav. d., str. A.

¹² Gl. *Uczucia w języku i w tekście*, ur. I. Nowakowska-Kempna, A. Dąbrowska, J. Anusiewicz, Wrocław: Wydawn. Uniw. Wrocławskiego, 2000.

¹³ Poljski termin *żale* (preveden kot 'žalostinka') se v starejšem poljskem slovtvu nanaša na lirski dela, ki izražajo bolečino ob nesreči, tožbo nad usodo, tematika pa je religiozna ali domoljubna (npr. F. Karpiński, *Żale Sarmaty nad grobem Zygmunta Augusta*). Izraz je soroden poljskemu terminu *tren* (izpeljan je iz gr. *thrēnos*), ki označuje žanr elegične pesmi, v kateri je žalovanje nad smrtjo osebe združeno z obujanjem spominov na njena dela in s slavljenjem njenih lastnosti (vzorčni primer so *Treny* Jana Kochanowskega). (Op. prev.)

¹⁴ Gl. W. Bolecki: »Modernizm w literaturze polskiej XX wieku«, *Teksty Drugie* 2002, št. 4.

¹⁵ V. N. Vološinov: *Marksizm i filozofija jazyka: Osnovnye problemy sociologičeskogo metoda v nauke o jazyke*, Leningrad, 1929. [Citat iz poglavja »Jezik, govor in izjava«, ki ga avtor navaja v poljščini, je preverjen po francoskem prevodu (Pariz, 1977) in preveden po: M. Bahtin: *Marksizam i filozofija jezika*, Beograd: Nolit, 1980, str. 77. Poudarek je Bahtinov. Op. prev.]

¹⁶ J. Derrida: »Signature événement contexte«, v: *Marges de la philosophie*, Paris: Ed. de Minuit, str. 365 – 393. (Poljski prevod 1993).

¹⁷ J. Sławinski: »Uwagi o interpretacji (literaturoznawczej)« (1984), v: *Isti, Próby teoretycznoliterackie, Pisma wybrane*, Kraków, 2000, str. 56–57.

¹⁸ Podobno razlikovanje med »besedili« in »predmeti« uporablja tudi Van Dijk, a v drugačnem pomenu. Po njegovem je izjava, s kakršno imamo opravka v vsakdanjih pogovorih, parlamentarnih razpravah ali kvalifikacijskih razgovorih, navadno vrsta interakcije, ki uporabnike jezika zaposluje kot tvorce in prejemnike obenem. To je po Van Diju manj očitno pri besedilih, kakršna so pisma, novice, priročniki, pravni kodeksi ali znanstveni članki, ki da delujejo bolj kot *predmeti* oziroma proizvodi verbalnega vedenja kakor pa oblike interakcije. (T. A. Van Dijk, ur.: *Dyskurs jako struktura i proces*, prev. G. Grochowski, Varšava: Wydawnictwo naukowe PWN, 2001, str. 111 [»Researching Discourse«, v: *Isti*, ur.: *Discourse as a Structure and Process*, London idr.: Sage, 1997].) Razlika, ki jo predlagam, nima nič skupnega z ontološko različnostjo med »deli« in »estetiskimi predmeti« pri R. Ingardnu.

¹⁹ Mayenova, nav. d., str. 35; D. Ulicka: *Granice literatury i pogranicza literaturoznawstwa: Fenomenologia R. Ingardena w świetle filozofii lingwistycznej*, Warszawa, 1999, str. 243–283.

²⁰ D. Wesling, T. Slawek: *Literary Voice: The Calling of Jonah*, New York: State Univ. of New York Press, 1995; prim. J. Derrida, *La voix et le phénomène: Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris: PUF, 1967. Gl. tudi tematsko številko *New Literary History*, vol. 32, poletje 2001, št. 3 (*Voice and Human Experience*), mdr. prispevke: M. Fludernik, »New Wine in Old Bottles: Voice, Focalization and New Writing«; B. Richardson, »Voice and Narration in Postmodern Drama«; M. Jahn, »The Cognitive Status of Textual Voice«.

²¹ O tem sem pred leti pisal v članku »Język. Polifonia. Karnawał« (1977), ponatisnjem v: W. Bolecki: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne*

szkice, Kraków: Wydawnictwo literackie, 1999. Natančno analizira ta problem D. Ulicka: *Niektóre problemy poetyki Bachtina*, nav. d.

²² Na Poljskem je na to opozarjal že J. Sławiński.

²³ M. Bahtin: »Problem govornih žanrov«, prev. H. Biffio, v: *Estetika in humanistične vede*, ur. A. Skaza, Ljubljana: SH, 1999, str. 229–282. [*Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva: Iskusstvo, 1979.]

²⁴ A. Okopień-Sławińska: »Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego«, v: *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, nav. d., str. 246, 245.

²⁵ Najbolj »vizualen« primer bi lahko bila Fontana R. Mutta (M. Duchampa), razstavljen v New Yorku leta 1916.

²⁶ H.–G. Gadamer: »Jezik/govorica kot horizont hermenevtične ontologije«, v: *Resnica in metoda*, prev. T. Virk, Ljubljana: LUD Literatura, 2001, str. 356–397.

²⁷ G. Lakoff, M. Johnson, *Methaphors We Live By*, Chicago: The University of Chicago Press, 1980 (poljski prevod 1988).

■ MODALITY – LITERARY CRITICISM AND COGNITIVISM (AN OUTLINE)

The author states that modality is not only a linguistic feature but is an essential, though historically changeable element of culture. Modality is the relationship of the subject to his/her own utterances and these utterances to reality. The notion of modality plays an important role in the humanities today (literary criticism, philosophy, sociology, psychology, anthropology, etc.) and it is also involved in practical problems of public life (politics, law, the media). Modality is the essence of all verbal and non-verbal forms of communication. The modality of language differs in fact from the text modality but both of them should be described as components of a broader phenomenon, i.e., they are characteristic of the cultural modality of the given epoch (e.g., certainty, doubt, reluctance, fear, etc.). In the author's opinion the ideas of cognitivism may provide the inspiration for such kind of studies.

Februar 2004

TRI ŠALAMUNOVE PARODIČNE SATIRE IN NJIHOV KONTEKST

Marjan Dolgan

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

Sredi šestdesetih let 20. stoletja so v zgodnji liriki Tomaža Šalamuna nastale tri pesmi, ob katerih je mogoče opazovati recepcijo parodije, predvsem pa satire v totalitarnem, komunističnem sistemu. Ta družbenopolitične satire v literaturi ni dovoljeval, zato je prvo pesem kriminaliziral in pesnika spravil v zapor, kar je edinstven primer v zgodovini slovenske literature. Druga satirična pesem je ostala v senci prve. Tretja pesem pa je parodično in satirično izrabila časnikarski umetnostnozgodovinski tekst, toda to pesnikovo dejanje je povzročilo samo časnikarjev užaljen javni odmev, vendar nobenih sankcij, kajti časnikar ni bil komunistični politični veljak.

Three parodic satires by Tomaž Šalamun. Three early poems by Tomaž Šalamun from the mid-1960s give us an opportunity to examine the reception of parody, and particularly satire in the totalitarian, communist regime. The regime did not allow socio-political satire in literature: it criminalized the first poem and imprisoned the poet, and that is an unprecedented case in the history of Slovenian literature. The second satirical poem remained in the shadow of the first one. The third poem used parodically and satirically a newspaper article on art history, but only brought about an offended public response by the journalist and no sanctions, because the journalist was not a notable communist politician.

Meje parodije in satire

Literarni teoretiki opredeljujejo parodijo kot literarni tekst, ki delno ali v celoti smeši kak drug tekst.¹ Vendar povezava obeh besedil ni nekaj samoumevnega, saj obstaja samo takrat, ko jo bralec zazna. Če je ne zazna, potem stoji zanj besedilo samo zase, medbesedilnosti ni, zato besedilo nima parodične narave. Profesionalni bralec (oseba, ki strokovno preučuje literaturo) pozna večje število besedil, zato lažje zazna, vendar tudi ta ne

vedno, kdaj je kakšno besedilo parodično. Ljubiteljski bralec (srednješolsko izobrazena oseba, ki bere literaturo, najraje trivialno, občasno in brez strokovnih ambicij) pa pozna samo manjše število šolsko kanoniziranih literarnih del, zato še redkeje zazna medbesedilnost. Takšen bralec ne bo parodičnemu besedilu nikoli podelil statusa parodije, če ne pozna parodiranega besedila. Zaradi neprepoznavanja mnoge parodije iz minulih obdobij ne funkcionirajo več kot takšne, kajti večina beročih premalo pozna takratno literarno produkcijo, da bi uzrli medbesedilne povezave. Na boljšem niso niti sodobni teksti, saj je tekoča književna produkcija že tolikšna, da ni nikogar, ki bi jo zanesljivo poznal v celoti in nadrobnostih. Skratka, intertekstualnost je relativna kategorija literarne recepcije, saj ne obstaja sama po sebi, temveč je popolnoma odvisna od bralčevega literarnega spomina in fonda prebranih tekstov, ki je v njem shranjen. Če je literarni spomin plitev in njegov besedilni fond majhen ali premalo natančen, potem so bralčeve možnosti za zaznavanje medbesedilnih pojavov omejene, kar posledično determinira njegovo recepcijo teksta.

Toda namen te razprave ni prvenstveno analiza parodije kot medbesedilnega pojava, ki omogoča profesionalnemu bralcu, da uživa ob primerjanju in klasificiranju različnih relacij literarnih besedil, temveč predvsem osvetlitev nekaterih neobičajnih primerov recepcij besedil, ki se navidezno zdijo čiste parodije. Te recepcije so takšne, da ob njih neprimerno bolj kot ob zgolj zaznani parodiji uživa tudi ljubiteljski bralec, ki sicer sam ne bi odkril medbesedilnosti niti ne vidi v tem početju nobene zanimivosti, ampak kvečjemu besedilno zasvojenost profesionalnega bralca. Neobičajna recepcija parodije se namreč zgodi, ko besedilo preneha biti samo predmet samozadostnega (med)besedilnega (po)uživanja, potekajočega znotraj književnosti, in »se podaljša« na področje onkraj literarne fikcije. Toda »podaljšanega« delovanja tekstu ne omogoča sama parodija, temveč z njo prepletena satira, ki posmehljivo kritizira realne osebe in družbenopolitične razmere zunaj književnosti. Zato postane prav ta »podaljšek« za ljubiteljskega bralca bolj zanimiv, ker te osebe in razmere navadno dobro pozna in zato prej zazna njihovo kritiko kot parodično razmerje med dvema besediloma znotraj književnosti. Zunaj nje namreč parodija izgubi večino svoje zanimivosti, pač pa jo v istem besedilu zaradi že omenjenih razlogov pridobi satira. Literarnemu besedilu, ki je splet parodije in satire, daje večjo mero odmevnosti med bralci, bolj intenzivno recepcijo, prav satira, ker je sposobna segati čez mejo književnosti, ne pa parodija, saj ta seže zgolj do roba književnosti. Čeprav sega satira čezenj, ima tudi ta svoje meje. Bralec, ki ne živi v družbenopolitičnem okolju, katerega smeši satira, niti ne pozna sodobnikov, v katere je satira uperjena, ne bo začutil družbenopolitične kritike oziroma smešenja posameznikov. Tako kakor »mora« bralec za prepoznavanje parodije poznati čim več literarnih del iz različnih literarnih obdobij, »mora« za prepoznavanje satire poznati aktualne oziroma zgodovinske družbenopolitične okoliščine in osebe, ki živijo oziroma so živele v njih, saj so te tarča satire. Če jih ne pozna, potem ne more zaznati satire, razen če ni v nekaterih primerih tako občečloveško zastavljena, da je njena ost nadčasovna. Razprava razčle-

njuje ob treh Šalamunovih pesmih prav prepleteno delovanje parodije in satire v določenem zgodovinskem okolju in obdobju.

Občilo in pesnikova inavguracija

Ko je slovenska literarno-kulturna revija *Perspektive* objavila v drugi polovici leta 1963 Tomažu Šalamunu (1941–) cikel štirih oštevilčenih pesmi – avtor ga ni poimenoval z nobenim posebnim, metaforičnim naslovom, zato mu je očitno dalo nevtralen, informativen naslov uredništvo² – je njegov vstop v slovensko literaturo presegel običajno debitantsko dejanje.

Šalamun se je namreč prvič pojavil v takratni literarno najbolj inovativni, publicistično prodorni in politično izpostavljeni slovenski literarni reviji.³ Ta ni svojih strani prepuščala ustvarjalcem, če ti niso bili pripadniki neformalne literarne, publicistične in filozofske skupine, ki se je zbirala okrog revije, če niso bili njeni simpatizerji ali če niso bili iz različnih razlogov zanimivi za skupino. V njej je nad različnimi idejnimi prizadevanji po preseganju zastarelega marksizma dominiral eksistencializem Jeana-Paula Sartra.⁴ Predvsem je postal privlačen njegov postulat o posamezniku, ki naj izkoristi svojo svobodo tako, da ne sprejema danosti, temveč jo presega s svojimi dejanji; šele z njimi se »uresničuje« in postaja avtentičen človek. Aplikacija tega eksistencialističnega postulata v slovensko okolje se je pri nekaterih sodelavcih revije začela kazati predvsem v kritiki različnih družbenih pojavov. Takšna naravnost naj bi vsaj del skupine okrog revije, predvsem njen filozofsko-sociološko publicistični del, privedla, v skrajni konsekvenci, do spreminjanja političnega sistema. Toda ti cilji dela »kritične generacije«⁵ niso bili uresničljivi, ker ni živela v demokratičnem političnem sistemu, marveč v komunističnem totalitarnem sistemu.⁶ Dejstvo, da je nekaj vplivnih članov skupine imelo očete,⁷ ki so aktivno pomagali komunistom pri vzpostavitvi tega sistema, ni delovanja sinov nič olajševalo. To medgeneracijsko razmerje bi lahko postalo predmet psihoanalitičnega pretresa. Nekateri člani skupine je v radikalnost najbrž nezavedno vodil tudi kompleks otrok, ki jih pri razvijanju lastnih talentov »slavna« preteklost »slavnih« staršev na različne načine obremenjuje in žene tudi k ekstremnim oblikam javnega uveljavljanja. V našem primeru je bila stiska ambicioznih sinov še večja, kajti slava njihovih očetov ni izhajala iz dejanja, ki bi ga bilo mogoče kadarkoli obnoviti in preseči, temveč iz enkratne zgodovinske akcije, izpeljane v izjemnih zgodovinskih okoliščinah: očetje so z revolucijo spremenili politični sistem, vendar z zlorabo patriotičnih in nacionalno-obrambnih čustev, ki so gnala Slovence med drugo svetovno vojno v protiokupatorski boj. Zato je bil kakršenkoli podoben projekt v šestdesetih letih 20. stoletja zaradi spremenjenih razmer utopično dejanje. Noben komunistični sistem namreč ni dovoljeval družbenopolitičnih kritik na svoj račun, kaj šele kake bolj korenite posege. Občasno je sicer opravljal drobne, zunanje in predvsem demagoške »popravke«, toda tudi

do njih je imela pravico samo najožja oblastniška garnitura, nikakor pa ne drugi sloji niti kaka skupinica intelektualcev, zbranih okrog kake literarne revije. Sicer je bilo mogoče opaziti, da so bili omenjeni sinovi zaradi svojega rodovnika pri oblasti vsaj v začetku svojih karier bolj v čislih kakor tisti brez njega, vendar so bili zaradi svoje rastoče kritičnosti in sodelovanja pri dveh že ukinjenih revijah (*Beseda, Revija 57*) skrbno opazovani. Manevrski krog teh sinov je bil v primerjavi s tistimi, ki so ga imeli njihovi očetje, neznaten. Vsekakor pa je zgodovinsko dejanje očetov te sinove odbijalo in hkrati privlačevalo. Zaznali so kvarne posledice sistema, ki so ga pomagali ustoličiti očetje, zato so čutili, da bi ga bilo treba spremeniti, vendar sam sistem ni dopuščal razpravljanja o tem, kaj šele spreminjanja. Poleg tega bi moralo uveljavitveno dejanje sinov preseči očetovsko, sicer bi mlajši rod še naprej ostal v senci starejšega. V takšnih zapletenih medgeneracijskih razmerjih je bila očitno ostra družbenopolitična kritika edino primerno ogrevalno sredstvo za sinove, ki so, kot polnokrvni potomci svojih razboritih očetov, hoteli po njihovem zgledu »ustvarjati«² zgodovino.

Tudi književnost v reviji *Perspektive* kaže zanimive podobne vzporednice. Marsikateri tekst se je idejno približal eksistencializmu, vsi pa so se odmaknili od tako imenovanega »sentimentalnega humanizma«, s čimer je bil mišljen intimizem petdesetih letih prejšnjega stoletja. Vanj je osrednji tok slovenske literature, predvsem lirike, krenil v prvi polovici petdesetih let, po socialnem realizmu tridesetih let in njegovem podaljškju v socialistični realizem druge polovice štiridesetih let. Dejansko pa je bil intimizem znamenje globoke zagate, v kateri je slovenska literatura obtičala po razhodu jugoslovanske in slovenske komunistične oblasti s stalinistično Sovjetsko zvezo (1948) in posledično tudi s sovjetskim literarnim socialističnim realizmom. Ta ni bil več niti zanimiv niti politično zapovedan literarni zgled, vendar ni bilo za komunistično oblast, kakor se je jasno pokazalo ob gonji proti Edvardu Kocbeku zaradi njegove nove-listične zbirke *Strah in pogum* (1952), sprejemljivo niti zgledovanje literature pri francoskem personalizmu in eksistencializmu. To je posredno veljalo tudi za druge sočasne zahodnoevropske smeri. Pri kom naj se torej slovenska literatura zgleduje? Pri vzhodnih literaturah ne, že zaradi politične direktive, pa tudi sicer so vsi tamkajšnji vzori že obledeli; pri zahodnoevropskih in ameriških smereh tudi ne, ker so te veljale za »buržoazne«³ in »dekadentne«, torej ideološko problematične. Slovenska književnost se je znašla v slepi ulici: ni si več upala odločno in odkrito uvajati novih smeri po tujih vzorih, ker se je zbala novih političnih sankcij, zato se je samoobrambno, a izrazito regresivno, obrnila v intimizem (najbolj tipičen primer je zbirka *Pesmi štirih*, 1953). Ta površinski derivat (nove) romantike je idejno in oblikovno umirjeno upodabljal čustveni svet posameznika (njegovo »lepo dušo«⁴), ne da bi ga radikaliziral, kaj šele da bi se ostreje dotikal njegovih družbenopolitičnih relacij v sodobnem svetu. Po kolektivizmu socialističnega realizma je takšna vrnitev k blagim oblikam čustvenega individualizma delovala osvežilno, vendar samo kratek čas in samo pri tistem občinstvu, ki ni bilo razgledano po

zgodovini književnosti. Vsi drugi pa so hitro dojeli, da gre zgolj za pogrevanje tradicionalnega slovenskega literarnega sentimentalizma⁸ in vzorcev, ki so jih nekateri slovenski liriki zavestno presegli že med obema svetovnjima vojnoma. Zato so se kljub neugodnim razmeram redki književniki v drugi polovici petdesetih let 20. stoletja začeli odvracati od intimizma: Dane Zajc (1929–), Gregor Strniša (1930–1987) in Veno Taufer (1933–) v liriki, Dominik Smole (1929–1992) pa v prozi in predvsem dramatik. Ti avtorji so s pripovednikom Lojzeto Kovačičem (1928–2004) in dramatikom Primožem Kozakom (1929–1981) postali osrednja literarna imena revije *Perspektive* in v njej še bolj intenzivno nadaljevali svojo pot. Za oblastniške ideologe je posebno Zajčeva lirika veljala za problematično, saj ni bilo v njej nobenega optimizma, ki so si ga močno želeli (pričal naj bi o domnevni uspešnosti porevolucijskega obdobja), temveč je v njegovih pesmih prevladovala tematika razkroja, uničevanja, nasilja in smrti, ki je to liriko skoraj samodejno vodila v eksistencializem. Poleg tega je Zajc v pesmi *Jalova setev* (1957) izrekel spoznanje, da je žrtvovanje posameznikovega življenja za kolektivistične cilje, s čimer je bila mišljena revolucija, popoln nesmisel.⁹ Še bolj ostro, a hkrati estetsko suggestivno je, ne samo v večno aktualno razmerje med posameznikom in oblastjo, ampak tudi v brezno slovenske revolucije, državljanske vojne in povojne totalitarne oblasti kritično posvetila Smoletova *Antigona* (1960),¹⁰ ki jo je domiselna antična mitološka preobleka obvarovala ideoloških napadov. Drami *Afera* (1960)¹¹ in *Dialogi* (1962)¹² Primoža Kozaka pa je inspiriralo dvoje pomembnih dogodkov v novejši slovenski politični zgodovini: razcep vodstva revolucije, v katerem je brezobzirno prevladala trda frakcija, ki je obračunala z drugače mislečimi, in – po njeni zmagi – patološko uničevanje domnevnih nasprotnikov s stalinističnimi (»dachauskimi«) sodnimi procesi, ki naj bi vsakogar svarilno odvrnili od kritičnosti do nove oblasti.

V takšnih družbenopolitičnih in literarnih razmerah je del književnosti v *Perspektivah*, zlasti dramski teksti Marjana Rožanca (1930–1990) z motiviko najnižjih delavskih plasti, obnovil družbenokritično varianto realizma in jo obarval eksistencialistično. Ob njej se je začela oblastniška demagogija o družbenem napredku, ki da s svojim kolektivismom osrečuje delavski razred, spreminjati v laž. Drugi, večji del literature v reviji, ki se je mimo realizma usmerjal eksistencialistično, pa se je začel zgledovati, predsem oblikovno, pri različnih modernističnih tokovih zahodnoevropskih književnosti, ne da bi se oziral na mnenja domačih oblastniških ideologov. Tako so *Perspektive* začele odpravljati vedno bolj očitno provincialnost in zamudništvo slovenske književnosti, za katera je bil po drugi svetovni vojni kriv komunistični sistem. Vendar del krivde pripada tudi književnosti sami, predvsem levičarskim literatom, zlasti socialnim realistom, ki so pred drugo svetovno vojno ta sistem s svojimi deli nekritično propagirali in ga pomagali ustoličiti. Toda, da bo paradoks njihovega početja še večji: komunistična oblast ni niti teh literarnih ustvarjalcev za njihovo zaveznitvo nagradila z večjo ustvarjalno svobodo, kot so jo imeli v prejšnjem političnem sistemu, kar so naivno pričakovali, ampak

jih je celo kaznovala z odvzemom še tiste, ki so jo imeli v »zatiralskem« kapitalizmu, jih silila v pisanje propagandne literature ali pa je takšno od njih vztrajno pričakovala. Zaradi oblastniškega nasilja nad književnostjo po drugi svetovni vojni in njegovih skoraj polstoletnih kvarnih posledic, kakršnih dotlej slovenska književnost ni doživela, je mogoče reči, da gre za najbolj tragičen primer kolaborantstva slovenske literature z ideologijo in politiko (in sicer levičarsko) v celotni zgodovini slovenskega lepega slovstva.

Ker so si *Perspektive* od začetka svojega izhajanja prizadevale za visoko raven prispevkov, je bilo logično, da so se vedle do začetnikov – v primerjavi z drugimi revijami – bolj zadržano in selektivno. Odbirale so predvsem tiste tekste mladih avtorjev, ki so obetali drznejše ustvarjalne premike, kakršnih druge revije ne bi sprejele. Zato je uredniška praksa *Perspektiv* povzročala v literarnih in kulturnih krogih, ki so se navzeli demagoških idej komunistične oblasti o enakopravnosti državljanov, torej tudi literarnih ustvarjalcev, v domnevno nastajajoči »socialistični« družbi, negotovanje. Ti krogi so namreč pričakovali, da bodo *Perspektive* na široko odprle svoje strani različnim sodelavcem različnih generacij, toda ker se to ni zgodilo, so se začeli množiti očitki o ekskluzivnosti in grupštvu revije. Pri tem je večina nejevoljnežev spregledovala, da v *Perspektivah* ni šlo – kljub vtisu monolitnosti, ki so ga vzbujale navzven – za homogeno skupino, saj so se v njej pojavljali različni pogledi, pa tudi trenja in napetosti, zlasti med literarnimi ustvarjalci in sociološko-filozofsko usmerjenimi publicisti, pa tudi znotraj vsake teh dveh neformalnih podskupin.¹³

Ali je bil selektivni uredniški koncept revije res negativen, kakor so menili užaljeni, do svojih literarnih produktov ne dovolj samokritični sodobniki? Ko tehtamo uredniško prakso *Perspektiv* z vidika zgodovine celotne slovenske književnosti, je treba reči, da je bila pozitivna. *Perspektive* so namreč zavestno prelomile s prakso slovenskih literarnih revij po drugi svetovni vojni. Te se niso smele več nazorsko in literarnosmerno diferencirati, kakor so se že od svojih začetkov z almanahoma *Pisanice* (1779–81) in *Kranjska čbelica* (1830–34, 1848), v drugi polovici 19. stoletja in posebno v času med obema svetovnima vojnama z liberalistično revijo *Ljubljanski zvon* (1881–1941) in katoliško *Dom in svet* (1888–1944), ampak so morale zaradi pritiska komunistične oblasti objavljati prispevke različnih generacij in različnih literarnih umeritev. Dopusčeni sta bili – poleg obrobnih, pokrajinskih, a prav tako skrbno nadziranih glasil – dve osrednji reviji. Takoj po drugi svetovni vojni sta takšni postali *Novi svet* in *Mladinska revija*. Prva je bila namenjena starejši, druga pa mlajši generaciji, vendar ni nobena smela postati – tako kot pred drugo svetovno vojno – eksplicitno glasilo kake nazorske skupine ali literarne smeri. Kolikor je pozneje do zarodkov literarnih in posredno tudi kulturnopolitičnih programov v »odrasli« reviji *Sodobnost*, zlasti pa v »mladinskih« revijah *Beseda* in *Revija 57* sploh prišlo, so jih morale prikrihati.¹⁴ Takšno niveliziranje literarnih generacij, skupin in usmeritev pa ni plodno, še posebno ne, če ga primerjamo z literarno produkcijo, ki se

dogaja v demokratičnem, pluralistično diferenciranem političnem sistemu. V njem navzoče revije distribuirajo bralcem različno usmerjeno tekočo literarno produkcijo in družbenokritično publicistiko, ne da bi se politična oblast zaradi njiju čutila neposredno ogrožena, zato ju tudi ne sankcionira. Toda ob *Perspektivah* se niso čutili prizadeti samo literarno-kulturni krogi, ampak vedno bolj tudi komunistična oblast. Pred njenimi očmi se je namreč utrjevala vedno bolj samozavestna revija, kar jo je v javnosti literarno, kulturno in politično izpostavljalo in ji dajalo profiliranost, kakršne druge sorodne slovenske revije niso premogle. Te si po posegih in ukinitvah revij po drugi svetovni vojni niso upale tvegati in izzivati komunistične oblasti. Kljub temu so si vse revije polagoma ustvarile svoja »gravitacijska polja« z jedrom osrednjih sodelavcev, zbranih okrog urednikov, ki so dajali vsaki reviji glavni ton. Toda zaradi strahu pred očitki o »zaprtosti«, snovanju zarotniške, protioblastniške skupine in uvajanju oblasti nezaželenih idej, skratka, pred očitki o vsem, kar bi sprožilo sankcije, so se revije odpovedovale deklariranim literarnim in ideološkim usmeritvam in delale – v primerjavi s *Perspektivami* – neprimerno večje kompromise. Zato so tudi bolj širokosrčno objavljale tekste avtorjev različnih generacij in različnih, vendar ne ekstremno izostrenih literarnih usmeritev ter bile pri začetnikih bolj popustljive. Takšno urednikovanje je ustvarjalo vtis demokratičnosti in navidezno onemogočalo nasprotja med ustvarjalci različnih literarnih usmeritev, saj je vzbujalo občutek, da imajo vsi avtorji enake možnosti publiciranja v eni reviji. Dejansko pa je takšno združevanje avtorjev različnih generacij in literarnih usmeritev vse blokiralo. Ena sama revija namreč ne more kontinuirano objavljati celotne produkcije heterogenih ustvarjalcev, različnih generacij in pripadnikov različnih poetik, saj začne takšen uredniški koncept med njimi slej ko prej porajati napetosti, nezadovoljstvo, zamere in odhode sodelavcev. Poleg tega je vsako uredništvo vedno nekaterim literarnim usmeritvam bolj naklonjeno kot drugim. Dolgoročno gledano je generacijska, skupinska in literarnosmerna raznolikost v eni sami reviji neuresničljiva iluzija, ki vztrajno krha profil revije in jo duši. *Perspektive* so se tega zavedle, zato so se odmaknile od navidezno demokratičnega koncepta, ki ga je vsiljevala komunistična oblast. Z njenega vidika je bilo ravnanje *Perspektiv* nesprejemljivo, z vidika razvoja slovenske književnosti pa plodno. Pospeševalo je namreč produktivnost literarne in publicistične skupine, ki je svoja dela z lastno revijo hitreje distribuirala k literarnemu občinstvu, predvsem pa delovala v skladu s svojimi nazori, ne da bi jo ovirala notranja blokada, ki je oteževala delovanje drugih sočasnih revij. Torej, literarna skupina, ki premore svojo revijo, lahko bolje uresničuje svoj literarni program in razvija svoje ustvarjalne talente. Ob vsaki literarni skupini in njeni reviji pa je treba upoštevati še en člen – občinstvo, na katero se revija obrača. Krog bralcev, ki spremlja literarne revije, ugotavlja med njimi razmerja, se opredeljuje do njihovih tekstov in idejnih usmeritev, išče med njimi razlike ter se spreminja v privržence in nasprotnike posameznih revij. Ta stalni proces vsake nacionalne književnosti je potekal na Slovenskem tudi v prvi polovici šestdesetih let 20.

stoletja. Ker se je literarna in publicistična produkcija *Perspektiv* močno razlikovala od produkcije drugih sočasnih revij, je postajala za bralce vedno bolj zanimiva, bodisi v smislu okrepljenega nasprotovanja bodisi rastočega pritrjevanja.

Omeniti pa je treba še eno pomembno dejstvo. *Perspektive* so imele svoj podaljšek, ki ga ni premogla nobena druga tedanja revija – eksperimentalno gledališče *Oder 57*. V začetku njegovega obstoja so na njem uprizorili nekaj tekstov tujih sodobnih dramatikov (npr. Eugèna Ionesca), potem pa samo še svoje, ki so bili bolj ali manj sočasno objavljeni v reviji.¹⁵ Tolikšne sinhronizacije med dramatikom in gledališčem dotlej slovenska literatura in kultura nista premogli. Zato gre za edinstven primer v zgodovini slovenske literature, zlasti pa dramatike, ko literarna skupina ni imela samo svoje revije, temveč tudi gledališče, v katerem je mogla uprizarjati dela svojih dramatikov sproti in v režijah, kakršne si je sama izbirala, torej brez zamudnih pogajanj in kompromisov s kako profesionalno gledališko institucijo in njeno usmeritvijo. Ambicije perspektivovcev pa se niso ustavile pri gledališču, ampak so segle tudi v film.¹⁶ Poudariti je treba, da ni imela ne prej in ne pozneje nobena slovenska literarna in kulturnopolitična skupina več na voljo toliko občil hkrati (tiskano glasilo, gledališče in film) kakor perspektivovci. Zlasti domiselno je vodila revijo in gledališče ter po mnenju večine kritikov in literarnih zgodovinarjev v njiju posredovala občinstvu nekaj izjemnih dosežkov slovenske književnosti 20. stoletja.

Perspektive so se torej zavestno oddaljile od slovenske literarnorevialne mimikrije po drugi svetovni vojni, ki jo je revijam vsilila komunistična oblast, in si s tem nakopale pri konkurenčni periodiki zamere. Ogorčeni nasprotniki so začeli očitati *Perspektivam* zaradi njihove kritičnosti in polemičnosti, ki sta bili večji kot v katerikoli drugi sočasni publikaciji in sta segali od literature, kulture, družbe do politike, »sektaštvo« in celo »dvorno opozicijo«. Tudi komunistična oblast je vedno bolj pozorno spremljala revijo, ker se je zbala, da se utegne iz njenega intelektualnega potenciala razviti skupina nasprotnikov, ki bo začela razkrajati ideološke temelje njenega političnega sistema in ga zamajala. Oblast namreč ni pozabila, da se je pred drugo svetovno vojno njena stranka, komunistična partija (ki je bila prepovedana, ker je ogrožala takratni politični sistem), infiltrirala v javnost tudi skozi literarne revije. Spretno je namreč izrabila naivnost liberalno in levičarsko usmerjenih literarnih revij *Ljubljanski zvon* in *Sodobnost* ter naredila iz njiju svoji propagandni trobili, v katerih so komunistični ideologi (i)legalno objavljali svoje članke in si še s pomočjo propagandno usmerjene književnosti socialnih realistov pridobivali privrženca svojih prevratniških idej. Prav ta izkušnja je nedvomno še dodatno narekovala komunistični oblasti po drugi svetovni vojni budno nadziranje revialnega tiska, kar je trajalo do njenega konca leta 1990.

Vsak totalitarni sistem sicer na vse mogoče načine skrbi, da bi čimbolj utrdil svojo oblast, vendar se včasih zgodi, da kakšna njegova odločitev doseže ravno nasproten učinek. Ko je leta 1960 skupini, katere jedro je

imelo za seboj že dve ukinjeni literarni reviji, *Besedo* in *Revijo 57*, dovolil in omogočil nastanek revije *Perspektive*, se je očitno za to odločitvijo skrivala oblastniška preračunljivost: pridobiti simpatije skupine intelektualcev, s tem omiliti njihov protioblastniški gnev zaradi ukinjenih revij in hkrati ustvariti v javnosti vtis političnega sistema, ki naj ne bi oviral svobodnega umetniškega ustvarjanja in intelektualnega publiciranja, kakor so to počeli komunistični sistemi v vzhodnoevropskih državah, ampak naj bi ga celo spodbujal. Toda z vsako novo številko *Perspektiv* je postajalo bolj očitno, jeseni leta 1963 pa ni bilo nobenega dvoma več, da se načrt z revijo ne bo izšel tako, kakor si je oblast zamislila, ko jo je dovolila. Takšne so bile glavne značilnosti slovenskih literarnih in kulturnopolitičnih razmer, v katere je vstopil s svojo liriko Tomaž Šalamun. Zato je občilo, v katerem je izšel njegov cikel-prvenec, temu že vnaprej dajalo težo nevsakdanjega, posebnega in izzivalnega literarnega dejanja, vrednega pozornosti. In res: branje Šalamunovega cikla potrjuje pričakovanja. V njem je najprej opazna oblikovna plat pesmi, v katerih se kratke, odsekane in rezke sintaktične enote, razmejene z interpunkcijo, razvrščajo v paralelistično zgradbo. To napolnjuje mračna metaforika, kar vse kaže na nedvoumno zgledovanje pri liriki Daneta Zajca. Šalamunov lirski subjekt že na samem začetku prvega verza izpove svojo »utrujenost«, ki je posledica »podobe« »plemena«, torej ljudstva, naroda ali družbe, katere del je. Hkrati napove svojo »izselitev«, kar je metafora za prelom z dosedanjim načinom življenja, ki je bilo očitno zgolj vegetiranje. Takšno idejno izhodišče pesmi se povsem vključuje v eksistencialistične nazore o nujnosti posameznikovega uresničevanja, ki naj se pokaže v dejavnosti, presegajoči vsakdanjo danost. In namere lirskega subjekta so prav takšne: ne bo prelomil samo s svojim okoljem, ampak tudi sam s sabo. Zato poseže v svojo intimno sfero, v erotiko. Bralec pričakuje, da bo nagovoril svojo ljubico kot idealno osebo, ki daje njegovemu življenju poseben smisel, zato hrepeni po njej, vendar se zgodi nekaj nepričakovanega. Naravnost ji pove, da ga ni nikoli čustveno osvojila in da si ona samo domišlja, da jo on ljubi, v resnici pa ohranja do nje distanco: »Tudi ti nisi/nikoli hodila po moji travi,/ da ne boš mislila./ Vedno samo po zidku.« Razbitje njene iluzije začini z ravnodušnim posmehom: »Kar daj, če se ti ljubi.«¹⁷ Takšno razmerje Šalamunovega lirskega subjekta do ljubice je v popolnem nasprotju s tradicionalnim modelom slovenske ljubezenske lirike. V njej namreč prevladuje, že od Prešerna naprej, enosmerno ljubezensko razmerje: moški neuspešno ljubi domnevno idealno žensko, ta pa se za oboževalca sploh ne zmeni, kaj šele da bi mu vračala čustva. Ravno nasprotno se dogaja v Šalamunovi pesmi. V njej je moški vzvišen, čustveno ravnodušen, hladen in pasiven, ženska pa je tista, ki je aktivna in se trudi, da bi ga osvojila; pri tem si celo naivno domišlja, da ji je to uspelo. Zato je v očeh moškega smešna figura. V Šalamunovem ciklu so se torej tradicionalne ljubezenske vloge zasukale v svoje nasprotje: moški ni več oboževalec, ampak je oboževanec; ženska ni več oboževanka, ampak oboževalka moškega, ki ji ne vrača čustev, zato živi v ljubezenski iluziji. Zasuk je še bolj presenetljiv, ker moški njenega početja ne spre-

jema kavalirsko, ampak ji odkrito pove, da ga njeno vztrajno dvorjenje pušča čustveno frigidnega. Niti mu ni mar, če in kako jo bo njegova izpoved prizadela.

Šalamun pa v svojem pesniškem ciklu ni preobrnil samo tradicionalnega modela slovenske ljubezenske lirike, marveč tudi pojmovanje pesnika. Ko se njegov lirski subjekt v zadnji, četrti pesmi cikla identificira s pesnikom, izpove svoj pesniški *credo*. Pri tem se brezobzirno in v vulgarnem tonu odpove pesniškemu sentimentalizmu: »Zatonil je čas usranih poetov./ Zatonil je čas mehkih ljudi.« in mu napove boj: »Oskrunil bom vso to muziko /.../ Nihče ne bo pel lepih pesmi.« V zadnji pesmi se spet naveže na začetek cikla in ga smiselno, toda izzivalno sklene z razkazovanjem svoje moči, iz katere raste naznanilo njegove bodoče, prav nič lirske aktivnosti: »Izpraskal bom svojo podobo,/ pa čeprav s kompresorjem.«¹⁸ Tako je Šalamun v svojem lirskem ciklu-prvencu pretrgal s tradicionalnimi slovenskimi pesniškimi vzorci na socialno-nacionalni, intimno-ljubezenski in literarni ravni. Prelom v ciklu je najostrejši tam, kjer se je jezikovno-stilno odmaknil tudi od Zajčeve lirike in nadomestil temno, a jezikovno vzvišeno zajčevsko metaforiko s pogovornim besedjem. Vendar se ni zadovoljil samo s sestopom z vzvišenega, zanosnega visokega sloga, temveč je sestopil s pogovorne ravni še nižje, v vulgarizme. Teh estetsko visoka, kultiviranemu bralcu namenjena slovenska poezija dotlej ni nikoli uporabljala. Pojavljali so se samo v nizki, trivialni verzifikaciji brez večjih literarnoestetskih ambicij, zato ta ni bila nikoli natisnjena v literarnih revijah. Med bralci se je širila *inkognito*, ustno ali z zasebnimi prepisi, ki jih preučevalci književnosti sploh niso jemali v obzir, ker je po takratnem pojmovanju literature posledično veljalo, da ta verzifikacija ne obstaja oziroma da ni vredna prav nobene pozornosti.¹⁹ Zato so Šalamunovi verzi leta 1963 delovali šokantno. Dotlej namreč ni še noben slovenski pesnik javno, sploh pa ne v svojem prvencu na takšen način napovedal obračuna s svojim okoljem, predvsem pa ni še nihče tako ostro obračunal z dvema velikima temama slovenske poezije: erotiko in vlogo pesnika. Ta je bil dotlej – tudi še pri Zajcu – izbranec, navdihnjenec, skoraj prerok in svečenik vzvišene slovenske besede, ki s svojimi verzi razsvetljuje bralce in jim kaže ideale ter – pri Zajcu – nasilnost in ničevost sveta, ki ju noben mesijanski politični projekt ne more preseči. Šalamun sporoča: sodobna slovenska poezija naj preneha obnavljati sentimentalne klišeje, kajti v sodobnem, disharmoničnem svetu so za poezijo primerni samo še neposrednost, provokacija in šokiranje, zato so dovoljena prav vsa jezikovna sredstva.

Šalamunov prvi javni literarni nastop je bil torej izpostavljen trojno:

- z občilom, v katerem se je zgodil;
- z navezavo na najbolj uveljavljeni idejnooblikovni zgled literarne produkcije osrednjega pesnika tega občila, ki je že od druge polovice petdesetih let fasciniral literarno publiko, oblastniške ideologe pa vznemirjal in odbijal;
- z odmikom od zgornje literarne navezave z uporabo najnižjih jezikovnih plasti, kar je kazalo začetek pesnikovega obračuna s kroničnim

slovenskim lirskim sentimentalizmom, zlasti na ravni erotike in pesničkove funkcije, ter – še nekoliko zastrto – družbene kritike.

Pri tem debiju ni mogoče spregledati še nekaterih dejstev. V isti številki revije kot Šalamunov pesniški cikel je izšlo tretje nadaljevanje razprave Janka Kosa *Sodobna slovenska lirika*, v katerem je avtor od vseh pesnikov izpred druge svetovne vojne uzrl največjo pesniško inovativnost pri Božu Vodušku (1905–1978).²⁰ Ta razprava je podirala kanon, ki je po drugi svetovni vojni, ne zaradi literarnoestetskih kvalitet, ampak zaradi že omenjenega političnega konteksta, pripisoval večjo literarno vrednost predvojnim socialnim realistom, Voduška pa potisnil zaradi njegove ironije in satire na obrobje, saj ni pesnik nikjer predvideval »zgodovinske vloge« delavskega razreda niti komunistične partije kot njegove vodnice. Razprava je posredno pomenila tudi ugovor favoriziranju intimizma po drugi svetovni vojni, saj je Vodušek v svoji liriki temeljito osmešil tradicionalni slovenski pesniški sentimentalizem, katerega nadaljevalec je bil prav intimizem. Vsekakor pa je razprava naravnost povedala, kdo iz slovenske pesniške preteklosti najvišje kotira pri vodilni avtoriteti v presojanju literarnih zadev v reviji in kdo iz slovenske literarne preteklosti je edini občudovanja in hvale vredni prednik takratne najbolj inovativne trojice mlajše slovenske lirike – Zajca, Strniše in Tauferja.²¹ Vse to ni moglo ostati brez odmeva pri Šalamunu, saj je po svojem prvem pesniškem ciklu lažje našel sebi vsaj delno primeren zgled v slovenski pesniški preteklosti, ki je bil zaradi ideoloških razmer po drugi svetovni vojni potisnjen v ozadje kot nezanimiv ostanek prejšnjega političnega sistema. Zdaj, ko novi sistem ni dobro funkcioniral in zato proti volji oblasti general v ljudeh deziluzijo, resignacijo, skepticizem in apatičnost, je delovala Voduškova lirika spet aktualno. Toda v njej je nekaj, kar kaže, da se Vodušek ni popolnoma prilegal šestdesetim letom 20. stoletja ter da obstaja med njim in novo generacijo zarez. V svoji liriki je sicer »odčaral svet«, toda samo idejno, ne pa oblikovno. Njegov trdi, zavestni samostalniški slog – ki se mu je slovenska lirika pred njim izogibala, ker je ljubila »začarani svet« sentimentalizma, odetega v stilno blagoglasje – in približanje pogovornemu jeziku sta bila sicer za splošni literarni okus pred drugo svetovno vojno na meji sprejemljivega, čeprav v svojih pesmih ni nikoli uporabil vulgarizmov. Poleg tega ni odpravil interpunkcije niti se ni lotil »odčaranja« najbolj tradicionalne stalne pesniške oblike slovenske poezije – soneta, ampak ga je vneto gojil naprej.

Kljub temu je Voduškova oblikovna pesniška drža ohranila svoj šarm celo sredi vedno bolj prevladujočega prostega verza v začetku šestdesetih let, zato je očitno postala zgled Venu Tauferju, ki je spomladi leta 1962 objavil v *Perspektivah* cikel *Slovenski sonetje (1962)*, prežet z ironijo in satiro na krajinarsko in ljubezensko liriko sentimentalnega intimizma. Toda v primerjavi z Voduškom pri Tauferju že prevladuje groteskna metaforika in, kar je bila glavna novost, razrahljana sintaksa ter opuščena interpunkcija.²² Prav ti soneti so utegnili postati Šalamunu drugi zgled za njegov nadaljnji obračun s »plemenom«, predvsem pa za sproščanje verza po vzorcu nadrealističnega »avtomatskega pisanja« v pomensko asocia-

tivno povezane sintagme, katerih meje in povezave določa pri branju in interpretiranju sorazmerno prosto bralec sam. Kot tretjega zgleda pa ni mogoče spregledati vpliva angleškega pesnika Thomasa Stearnsa Eliota (1888–1965), čigar *Pusta dežela* (*The Waste Land*, 1922) je v prepesnitvi Vena Tauferja izšla kot reprezentativni prevodni prispevek v prvi številki *Perspektiv* jeseni leta 1960.²³ Domnevo o tem vplivu je potrdil Šalamun sam, ko je v naslovu in verzu ene svojih poznejših pesmi iz leta 1965 omenil Eliota kot svojega »učitelja«.²⁴

Toda Šalamun ni debitiral v *Perspektivah* samo kot pesnik, ampak že v naslednjih številkah iste revije tudi kot pisec glos, ki so – kakor teksti iste zvrsti drugih avtorjev – po nenapisanem pravilu revije podpisane samo z inicialkama T. Š. Ker so te Šalamunove glose družbenokritične, razločno kažejo, iz kakšnega ozadja se je porajala njegova začetna lirika. Med njimi je značilna *O goriških Brdih*,²⁵ v kateri opozarja, da oblast ni izboljšala razmer v ubožoani kmetijski pokrajini, katere prebivalci hodijo delat celo k izkoriščevalskim kapitalistom sosednje države, pač pa je sredi revščine razsipno poskrbela za svoj kult – postavila je namreč velik »spomenik NOB«. V isti številki revije je izšla tudi razprava Jožeta Pučnika *O dilemah našega kmetijstva*²⁶ in prav zaradi nje se je začutila komunistična oblast najbolj neposredno prizadeta. Zakaj? Kmetstvo so sicer komunisti ob svojem vzpenjanju na oblast med drugo svetovno vojno spretno izkoristili za svojo preskrbovalno bazo, po pridobitvi oblasti pa so se po sovjetskem zgledu znesli nad njim, češ da je v primerjavi z delavstvom reakcionarni družbeni sloj. Zato so ga poskušali likvidirati s pospešeno proletarizacijo podeželja, predvsem pa z nasilno kolektivizacijo v obliki zadrug, kar je povzročilo socialne pretrese in motnje v prehranbeni preskrbi. Težava je bila še toliko večja, ker oblast ni znala najti niti po neuspešni kolektivizaciji sovjetskega tipa nobenega produktivnega recepta za ureditev kmetijstva. Od tod je izviral njen gnev do Pučnika, saj je njegova razprava osvetlila permanentno zgrešen odnos oblasti do te problematike. V takšnem kontekstu Šalamunova glosa ni delovala kot osebni priložnostni zapis, temveč zaradi svoje nazorne informativnosti o klavnih agrarnih razmerah v zahodni, in povrh še obmejni pokrajini, kot dodatna potrditev vseslovenske aktualnosti Pučnikove razprave.

Šalamun je v reviji objavil še cikel z naslovom, ki za slovensko pesniško tradicijo ni bil nič pesniški – *Poker*.²⁷ Po njem je leta 1966 naslovil tudi svojo prvo pesniško zbirko, ne da bi v njej ponatisnil vse pesmi tega cikla. Iz njega je izpustil pesem *Prihod*,²⁸ ki pod uvodnim pripisom »Prihod Tomaža VIII. utrujenega princa na belem konju po rodu iz Gabrč pri Senožečah (pošta Senožeče) iz ropotarnice imenovane Louvre« humorno mozaično upesnjuje avtorjeve vtise ob obisku tega znamenitega umetnostnozgodovinskega muzeja leta 1961. In sredi te »ropotarnice« se Šalamunov lirski subjekt spomni na »naše delovno ljudstvo ki žre ko-stanj«, kar je bralca spravilo v smeh ali pa v bes, pač odvisno od tega, kakšno je bilo njegovo razmerje do oblasti. Pogosto uporabljana publica demagoških oblastniških govorov je pri Šalamunu delovala zaradi omembe prav nič vzvišenega početja »najbolj naprednega družbenega razreda«

v človeški zgodovini kot družbena satira. Tako se je precej nejasno »pleme« iz njegovega prvega objavljenega cikla v drugem konkretiziralo v določeno družbeno kategorijo. V tem ciklu je opazna nova faza Šalamunovega pesniškega razvoja: opustil je interpunkcijo ter stopnjeval ironijo in satiro. Pesem *Prihod* pa ne vsebuje samo neposredne družbenopolitične osti, marveč tudi umetnostnozgodovinsko (pesnik je namreč takrat študiral umetnostno zgodovino na ljubljanski Filozofski fakulteti) in, spet v skladu z nastavkom prvega objavljenega cikla, samoironijo lirskega subjekta in z njo tudi satiro na narcisoidnost slovenskih pesnikov in samozaverovanost v njihov vzvišeni, duhovno voditeljski in domnevno preroški položaj.

V začetku leta 1964 je izšel v dvojni, 36. in 37. številki revije Šalamunov reflektivni zapis *O poeziji*,²⁹ objavljen kot del ankete, ki jo je očitno opravilo uredništvo revije med mladimi pesniki, debitanti. Zapis ni teoretski, ampak esejističen. V njem Šalamun v resnem tonu poudarja idejo, znano iz njegovega prvega cikla, da je poezija dejanje osebnega preloma in samouresničevanja, kar se sklada z eksistencialističnimi nazori, ki jih je del sodelavcev revije in njenega uredništva zelo cenil. Izogibanje slehernemu strogemu teoretiziranju je ostala glavna značilnost tudi vseh poznejših Šalamunovih izjav o pesniškem ustvarjanju. Te se resno zastavljenim vprašanjem praviloma izmaknejo, največkrat na šaljivo spravljiv ali (samo) ironičen način.³⁰

V isti dvojni številki revije, v kateri se je nadaljevalo razpravljanje o aktualni kmetijski problematiki, je bil na koncu objavljen pod navidezno staromodnim naslovom 19. stoletja *Listnica uredništva* zapis dogodka, ki je bil aktualno oster in mogoč samo v 20. stoletju: pogovor »predsednika Ideološke komisije Centralnega komiteja Zveze komunistov Slovenije« Staneta Kavčiča, ki mu je sekundiral Rudi Čačinovič, s člani uredništva *Perspektiv*.³¹ Srečanje visokega političnega funkcionarja, ki ga je spremljal oproda, z vidnimi člani vodstva revije spominja na preteče zasliševanje, kakršno uprizarjata Kozakovi drami *Dialogi* in *Afera*. Hkrati pa je mogoče domnevati, da je ta pogovor navdihnil tudi več pasusov drame *Kongres* istega avtorja, uprizorjene leta 1968. Grožnja in napoved likvidacije revije sta v tem pogovoru ostri in nedvoumni. In res je oblast začela na različne načine pritiskati na *Perspektive*, predvsem s pomočjo Državne založbe Slovenije, ki je revijo izdajala. Večina občil se je, razumljivo, postavila na stran oblasti, opazni izjemi sta postali nekdanja konkurenčna in do *Perspektiv* polemična revija *Sodobnost* in zlasti študentsko glasilo *Tribuna*. To je objavilo tudi sporočila sodelavcev *Perspektiv*, ki drugje niso mogla več iziti. Zato je oblast obe občili zaradi njune odkrite solidarnosti z ideološko nesprejemljivo revijo kaznovala z vsiljeno zamenjavo uredništev. Še prej so v javnost prišle novice o pripravljanju nove številke *Perspektiv* pod novim uredniškim odborom, izbranim na zahtevo revijine založnice Državne založbe Slovenije (njen direktor je bil Ivan Bratko, predsednik njenega založniškega sveta pa že omenjeni Rudi Čačinovič), ki je ravnala po oblastniških direktivah. V novem odboru je Šalamun postal odgovorni urednik in poskušal s

člankom *O grupah, interesih, zrelosti družbe in osnovnem nesporazumu zadnjih dni*, objavljenem v študentski Tribuni,³² pomiriti predvsem razburjeno oblast. Toda založnica, ki je bila njen pokoren podaljšek, se je javno odpovedala zalaganju in tisku nove številke *Perspektiv*, češ da je njena vsebina politično nesprejemljiva, in v dokaz navajala prav Šalamunove pesmi, namenjene novi, dvojni številki revije.³³ Novo uredništvo revije je odpoved založbe javno zavrnilo kot neutemeljeno.³⁴ Še bolj nazorno pa je manever založbe proti reviji razkril član založniškega sveta DZS Drago Šega,³⁵ kar je nedvomno pripomoglo, da je bil kaznovan z odvzemom uredniškega položaja v reviji *Sodobnost*, ki se je solidarizirala s *Perspektivami*. Drugi urednik *Sodobnosti*, ki ga je oblast prav tako kaznovala zaradi njegovega solidariziranja s *Perspektivami*, pa je bil Dušan Pirjevec, ki ni izgubil samo uredniškega položaja, temveč so ga za nameček vrgli še iz komunistične partije; sklep o tem je podpisal sekretar partijske celice na ljubljanski Filozofski fakulteti Boris Paternu.³⁶ Ob zid pritisnjene *Perspektive* so se obrnile – najbrž na Šalamunovo pobudo, saj je bil doma iz Kopra – na koprsko založbo Lipa, da bi prevzela zalaganje revije, toda založba je prošnjo javno patetično zavrnila z enakimi ideološkimi pomisleki kot DZS.³⁷ Medtem je oblasti dokončno prekipelo, zato je administrativnim posegom dodala še nasilne ukrepe, kakršnih si v zgodovini slovenskih revij ni še nihče privoščil. Nad *Perspektive* je poslala policijo. Ta je gradivo, ki so ga sodelavci revije nameravali po odpovedi založnice izdati v samozaložbi, kot almanah, zaplenila. Pučnika je drugič zaprla. V zapor je vtaknila tudi Šalamuna. Nikoli poprej in nikoli pozneje v zgodovini slovenske literature in kulture ni bilo tako napeto, saj ju ni še nobena oblast – razen komunistične – ni obravnavala kot kriminal. Dvoje aretacij se je prepletalo z zasliševanji, zaplembami besedil in tajnimi agenti, ki so vsepovsod – celo zunaj Slovenije! – skrivaj nadzirali sodelavce *Perspektiv*.³⁸ Šalamuna pa ni doletela samo aretacija, ampak – kot več drugih – tudi hišna preiskava. Med njo mu je hotel policijski agent podtakniti obremenilno gradivo, najbrž emigrantski tisk, saj se je javno že slišalo mnenje, češ da se je revija idejno znašla na isti valovni dolžini s slovensko politično emigracijo. Vendar je Šalamun spremljal stikanje preiskovalca po stanovanju »z natančnostjo skrbne gospodinje«, zato ga je takoj opozoril, da je nekaj »pozabil« med njegovimi reči.³⁹ Kakšna sramota: pesnik je spregledal policijskega agenta! Zgovorno ostaja tudi dejstvo, da oblast ni vtaknila za zapahe niti Tarasa Kermaunerja niti sociologa Veljka Rusa, čeprav so bili nekateri njuni revialni prispevki prav tako kot Pučnikovi ocenjeni kot ideološko nesprejemljivi. Ali je pri obeh ljubljanskih oporečnikih oblast upoštevala njun rodovnik, kakršnega štajerski oporečnik ni imel? Očitno.

Dogajanje je navzven kulminiralo v militantnem posegu oblasti, s katerim je likvidirala še zadnji podaljšek *Perspektiv* – *Oder 57*. V to eksperimentalno gledališče je konec maja pripeljala nevedne, toda načrtno vodene in opite delavce grosupeljskega kmetijskega kombinata, z njimi inscenirala demonstracije proti krstni predstavi Rožančeve igre *Topla greda*, ki je bila napisana pod vplivom Pučnikovega kritičnega članka o

slovenskem kmetijstvu, jo prekinila in prepovedala. Vendar ne samo predstave, ampak tudi besedilo, saj je zaplenila vse dosegljive izvode igre in jo prepovedala razširjati. Absurdnost oblastniškega ukrepa pa je še večja, če vemo, da je Rožančeva *Topla greda* agitka za večje pravice delavcev. Likvidacija *Perspektiv* in vsega, kar je bilo z njimi povezano, pa ni ostala izoliran pojav. Povzročila je namreč največjo krizo slovenskih literarnih revij v njihovi zgodovini, vznemirila kulturno in intelektualno sfero ter pospešila nezadovoljstvo študentov ljubljanske univerze.⁴⁰ Vsi represivni ukrepi, v katerih so groteskno nastopili arogantni komunistični ideolog z oprodo, pijani in naščuvani podeželski kmetijski delavci, hlapčevsko patetični šefi prestolnične in provincialne založbe, (tajna) policija s svojimi tiholaznimi agenti, univerzitetni profesor književnosti v vlogi komunističnega izobčevalca drugega univerzitetnega profesorja književnosti in trombe oblastniških javnih občil, pa so najbolj škodovali oblasti sami, saj so v največjem obsegu dotlej razkrili in potrdili njeno totalitarno bistvo, ki ga je od svojih začetkov vztrajno, a vedno manj uspešno prikrivala.

Pesem kot corpus delicti

V zaplenjenem gradivu za dvojno, 38. in 39. številko *Perspektiv*, ki ni smela več iziti, je bila tudi Šalamunova pesem *Duma 1964*. Ta ni bila objavljena regularno, ampak brez avtorjevega dovoljenja – in brez zadnjega verza!⁴¹ – kot dokaz ideološke problematičnosti revije, v opombi sporočila, s katerim je Državna založba Slovenije naznanila javnosti, da ne bo več zalagala *Perspektiv*.⁴² Takšen način objave, ki je pesem samovoljno iztrgal iz občila, kateremu jo je avtor namenil, in jo potisnil v kontekst ideološko intoniranega prorežimskega zagovora, jo je hkrati iztrgal iz literature in jo vrgel v politiko. Ta nepričakovani »podaljšek« je tekstu zagotovil odmevnost, ki ni zajela samo literarne in kulturniške javnosti, ampak tudi tisti njen del, ki ni spremljal literarne produkcije. K tej odmevnosti so najbrž veliko pripomogle tudi direktive, ki jih je oblast interno pošiljala članom svoje monopolne stranke, jih v njih opozarjala na domnevne negativne pojave na vseh družbenih ravneh in jim narekovala, kako naj se do teh pojavov opredelijo. Neliterarni način distribuiranja literarnega teksta je povzročil, da je tudi recepcija Šalamunove pesmi prenehala biti literarna in postala prvenstveno politična. Literatura se sicer od nekdanj rada loteva poleg občeveljavnih, »večnostnih« tem posameznikovega psihofizičnega sveta tudi kritičnega upodabljanja aktualnih družbenih snovi, čeprav takšno odzivanje literature na družbeno realnost v primerih (pre)velikega aktualizma lahko hitro zastari, poleg tega pa takšno odzivanje literature absolutistični, diktatorski in totalitarni politični sistemi onemogočajo, preprečujejo in kaznujejo. Šalamunova pesem in njena povečana recepcija nazorno pričata, kako in zakaj.

Literarnemu občinstvu je bilo ob nenavadnem izidu Šalamunove pesmi zaradi njenega naslova takoj jasno, da se navezuje na Župančičevo pes-

nitev *Duma*, ki je prvič izšla leta 1908 v zbirki *Samogovori*.⁴³ Župančičeva pesnitev je bila namreč splošno znana, saj je (bila) kanonizirano besedilo osnovnošolskega⁴⁴ in srednješolskega pouka slovenske književnosti. Poleg tega jo je Televizija Ljubljana priredila za svoje občilo in jo prvič predvajala 1. maja 1964 ter jo potem kmalu tudi ponovila. Ker je bila takrat to edina televizijska postaja v Sloveniji, je priredbo Župančičeve *Dume* videlo sorazmerno veliko ljudi;⁴⁵ Andrej Inkret je priredbo v svoji kritiki prvega predvajanja zavrnil kot »kič«.⁴⁶ Šalamunova *Duma 1964* pa je bila objavljena 9. maja 1964,⁴⁷ zato je bil literarni spomin bralcev, ki so sicer že spoznali Župančičevo *Dumo* pri šolskem pouku, zaradi televizijske oddaje tudi tekstovno in vizualno osvežen.

Navzven se pesnitev kompozicijsko deli na dva z grafičnim znamenjem ločena dela, navznoter pa na troglasje ženskega, moškega in pesnikovega glasu. Ženski je ruralno-patriarhalen, opeva idilo slovenskega kmečkega podeželja; moški glas je urbano-civilizacijski, opeva svet tujih mest, tehnike, industrije ter znanosti in umetnosti; pesnikov glas pa na bolj oseben način povzema oba prejšnja glasova, ko obnavlja iz preteklosti veselo otroštvo, vidi v sedanosti boleč razhod družine in razpad nekdanjega doma. Tega pesniku nadomesti domovina, ki jo pretresa socialno-ekonomska kriza: pesnikovi rojaki se izseljujejo v tujino, kjer so za domovino izgubljeni. Pesnik zaradi tega trpi in se sprašuje, kaj bo z domovino, ali bo prestala krizo ali bo izginila. Pod vplivom vere v kozmični vitalizem poskuša pomiriti svojo bolečino z mislijo, češ da v sodobnem svetu domovina ni zamejen etnično-geografski pojem, temveč cel svet. Pri tem ni jasno, ali gre zgolj za samotolažbo ali celo samoprevaro, ki je posledica dejstva, da pesnik ne vidi nobene konkretne rešitve. Skratka, Župančičeva *Duma* je prva v slovenski poeziji odprla vprašanja o dilemah nastajajoče planetarne zavesti in problemih globalizacije, ki so Slovence začeli korenito vznemirjati šele v začetku 21. stoletja. Leta 1964 pa niso bili aktualni, saj so bili Slovenci stisnjeni pod pokrov komunističnega sistema, ki ga je sicer spremljal refren o internacionalizmu, rezerviran samo za delavski razred. Vendar ga je tudi temu dozirala partija toliko, kolikor se je njej zdelo v oportunističnem nihanju med kapitalističnim Zahodom in komunističnim Vzhodom primerno.

V Župančičevi *Dumi* je sicer več socialnih motivov, med njimi je najbolj mračen motiv ekonomskega izseljevanja v tujino, toda ta temna plat slovenstva z začetka 20. stoletja se v pesnitvi nikjer ne dotakne nobene konkretne slovenske politične problematike. Ta Župančičevega lirskega subjekta sploh ne zanima. Ko bralec tehta količino in intenzivnost temnih in svetlih motivov v Župančičevi *Dumi*, opazi, da se je Župančiču bolje posrečila upesnitev svetlih, optimističnih motivov kot pri temnih, pesimističnih. Zato se po branju ni mogoče otresti domneve, da je glavna poanta pesnitve vendarle prepričanje, da bodo Slovenci prav s pomočjo vitalizma premagali svojo socialno stisko in našli rešitve za probleme, ki jih prinaša globalizacija. Ker so torej svetli motivi doživljajsko bolj intenzivno in filigransko upesnjeni in ker so bili leta 1964 problemi ekonomskega izseljevanja in globalizacije bralcem še odmaknjeni, je Župan-

čičeva *Duma* delovala bolj optimistično, kakor dejansko je. Poleg tega je večini kulturne javnosti, ki se ni poglobljala v vse vidike njegovega pesniškega opusa, zlasti pa ne v njegovo najboljšo zbirko *Samogovori*, veljal Župančič, najbrž tudi pod vtisom njegove zadnje, prigodniške pesniške faze, za pesnika optimizma.

Šalamunova pesem pa je pridobila še dodatno izzivalnost, saj je izšla na dan, ki je veljal za obletnico zmage komunistične oblasti. Vse te zunajtekstne okoliščine in predvsem dejstvo, da bi Šalamunova pesem morala iziti v takratni najbolj kritični literarni reviji, katere likvidacija je bila v polnem razmahu, so dajale pesmi še večjo provokativnost, kakor jo je imela že sama po sebi, in jo še bolj potiskale iz literature v politiko. Da bo pesem izzivalna, je lahko predvideval vsak, ki je poznal dotedanje Šalamunove objavljene pesmi in njegove glose. Komur je naslov Šalamunove pesmi *Duma 1964* zaradi citata naslova Župančičeve pesnitve vzbudil predvsem predstavo vedrega slovenskega domačijstva, ta je bil že ob prvem verzu šokiran. Šalamunov lirski subjekt namreč pesem izzivalno intonira z grobim vulgarizmom, ki ga takoj poveže s filozofsko vzvišeno zvonečo kategorijo:

*Zjeban od Absolutnega.*⁴⁸

Pozorni bralec doume, da uporabljeni vulgarizem pravzaprav sinonimno stopnjuje pomen sintagme »Utrudil sem se« iz prvega verza prvega Šalamunovega objavljenega pesemskega cikla. Bralčeva osuplost se še poveča, ko Šalamunov lirski subjekt hitro, toda prav nič galantno preskoči k spolnosti (»nažrt devic«), pri kateri je spet razvidna – kot v Šalamunovem prvem objavljenem ciklu – moška dominacija nad žensko, takoj nato pa izpove svojo »ljubezen« svojim »bližnjikom«. Ti so vse prej kot »celovite osebnosti sladkega zrenja«, zato je posmehljivost verza več kot očitna. Sledi porogljivo paralelistično naštevanje vzkličnih sintaktičnih enot, ki se vse začenjajo z navidezno naivno zvonečim medmetom »o«. Z njimi poimenuje lirski subjekt različne poklice iz kulturno-intelektualne sfere javnega življenja in jim dodaja pikre karakteristike. Nekaj najbolj sočnih:

o dresirani intelektualci s potečimi se ročicami
o logiki vegetarijanci z dioptrijo minus petnajst
o rektorji z nagobčniki
*o ideologi s svojimi cipami ideologijami.*⁴⁹

Verz »o neizrekljivo slastno presihajoči liriki« pa je očitno uperjen proti pesniškemu sentimentalizmu, ki ga je zavračal že Šalamunov prvi objavljeni cikel. Sredi naštevanja, ki postrga z intelektualnega sloja vso namišljeno veličino, izreče lirski subjekt en sam, pa še to delni kompliment edinima imenovanima zgodovinskima osebnostma v celi pesmi. Zaslužila sta si ga francoski matematik, filozof in verski mislec Blaise Pascal (1623–1662) ter nemški baročni skladatelj, neprekosljivi mojster glasbene polifonije, Johann Sebastian Bach (1685–1750), ki ju komuni-

stični sistem zaradi njune religioznosti ni kaj prida cenil: »Pascal ki se je potrudil in Bach ki se ti je posrečilo«. Lirski subjekt se potem začne odmikati od mizernosti intelektualnega sloja, ob »hortikulturi« sicer omeni še »prosvetljence«, a jima doda še »ptice lastavice«, nato pa vzklikne: »o socializem à la Louis XIV ali kako bi zaščitili uboge živalce«. Verz brez sprenevedanja sporoča, da je socializem, ki ga oblast vztrajno propagira kot najbolj napreden politični sistem, čista demagogija, saj je ta sistem v resnici podoben absolutizmu, ki je v pesmi zgolj evfemistično poimenovanje totalitarizma. Lirski subjekt pa nadaljuje s kritiko političnega sistema, ko zajedljivo omeni še delo komisij, ki so takrat pripravljale novo jugoslovansko ustavo; ta bo očitno skušala prikriti slabosti tega sistema, ki jih očitno že vsi čutijo: »o stopetintrideset ustavodajnih teles ali kaj bi naredili s crknjeno mačko da ne bi zaudarjala«. Potem v istem, pikrem tonu doda: »o revolucionarnost množic ali kje je sanatorij ki bi nam zdravil impotenco«. Takratna oblast se je namreč nenehno sklicevala na »revolucionarne množice«, toda lirski subjekt vidi, da te rabijo samo še za fasado, kajti oblast, ki se je sicer razglašala za zastopnico teh »množic«, jih je v strahu, da se ne bi utegnile obrniti proti njej, z vsemi mogočimi represivnimi sredstvi dušila. Nedvomno je navedeni verz spet razhudil oblastnike, njihove ideologe, pa tudi bralce, vnete privržence političnega režima. Po tej ostrini, v sarkastičnem tonu izrečeni politični kritiki sledi prekinitev naštevanja intelektualnih skupin in njihovih grotesknih karakteristik, saj lirski subjekt pesem nepričakovano navidezno umiri z navedkom prve polovice verza iz osrednjega dela Župančičeve *Dume*: »Hodil po zemlji sem naši«. Ta citat je po naslovu pesmi druga tekstna prvina, ki spet in še bolj jasno pokaže, na katero pesem z začetka 20. stoletja se Šalamunova družbenokritična pesem naslanja. Z vključitvijo citata v tekst, ki je ostra satira sodobnih slovenskih družbenopolitičnih razmer, je postala Župančičeva pesnitev samodejno predmet parodiranja. Bralcu namreč citat spet priključ v spomin idilično podobo slovenstva in njegovo ekonomsko emigracijo, toda ti motivi delujejo ob ostrini Šalamunovih verzov, upodabljaljajočih aktualne politične razmere, umirjeno. Župančičev posameznik je kljub socialni stiski svoboden, saj lahko odpotuje, kadar in kamor hoče, in si išče boljše možnosti za preživetje, Šalamunov pa ostaja ujet v mrežo totalitarizma, ki se demagoško razglašala za nekaj nasprotnega. Torej preživljajo Slovenci leta 1964 drugačno, vendar neprimerno hujšo nacionalno stisko, kakršna je bila tista, ki jo je Župančič zaznal na Slovenskem v začetku 20. stoletja. Prepričanje, da se bodo slovenske socialno-ekonomske razmere v prihodnosti izboljšale, ki ga *Duma* implicitno vsebuje, neposredno pa ga je Župančič izpovedal šele v pesmih svoje zadnje literarne faze po drugi svetovni vojni, Šalamunova pesem zavrača kot zmoto, saj se pričakovanje ni uresničilo. Svoje videnje problematičnega slovenstva Šalamunov lirski subjekt podkrepi tako, da navaja iz Župančičevega verza »Hodil po zemlji sem naši in pil nje bolesti« samo njegovo prvo polovico, drugo polovico pa kontrastno parafrazira, toda pri tem postрга z nje sleherno idilo in iluzijo: »Hodil po zemlji sem naši in dobil čir na želodcu«.

V naslednjih verzih Šalamunov lirski subjekt ne nadaljuje neposrednega parodiranja Župančičeve pesnitve z dodatnimi citati niti z njihovimi parafrazami, temveč v enako hitrem, naštevalnem verzem tempu kot dotlej strne svoje poglede na slovenske razmere, najprej z oznako Slovenije kot »dežele Cimpermanov«. Josipa Cimpermana (1852–1873) so literarni zgodovinarji razglašali za tipični primer epigonskega pesnika 19. stoletja – kot takšnega ga je omenjal tudi takratni srednješolski pouk književnosti, najbrž tudi tisti, ki ga je bil deležen v koprski gimnaziji Šalamun. Imenovanje pesnika iz 19. stoletja je v pesmi satirično uperjeno proti sentimentalizmu slovenske poezije, v čemer je spet mogoče videti stalnico zgodnje faze v Šalamunove poezije, v kateri je obračunavanje z razčustvovano pesniško tradicijo pogosto. Šalamunov lirski subjekt pa satiro na slovenske pesnike začini še z omembo ženskega občinstva, ki to srenjo spremlja. Omemba deluje navzven antifeministično, kar je spet v skladu z »moško« logiko Šalamunove poezije, dejansko pa poostri ost proti dominantni požensčenosti večine slovenskega pesništva, ki ga pišejo moški. Lirski subjekt sklene pesem še z eno oznako Slovenije, ki jo povzame iz Cankarjeve drame *Hlapci*: »dežela hlapcev mitov in pedagogike«. Oznako dopolni s citatom iz verza patetične partizanske koračnice. Temu pritakne oznako, ki v citatu implicirani mesijanizem komunistične revolucije razkrije kot propadel zgodovinski projekt: »Slovenci kremeniti prehlajeni predmet zgodovine«. Če ni oblasti in njej privrženih bralcev ob prebiranju dosedanjih Šalamunovih verzov še popadla jeza, potem jih je prav gotovo ob tem verz. Citat iz partizanske pesmi namreč deluje v Šalamunovi pesmi že sam po sebi parodično, toda v celotnem verz in celi pesmi pridobi predvsem satirično konotacijo. Bere se kot ostro smešenje oblasti, ki je od svoje revolucije naprej vneto razglašala, da bo Slovence spremenila iz »naroda hlapcev« v »narod junakov«, lirski subjekt pa vidi, da so Slovenci še vedno samo »prehlajeni predmet zgodovine«. Pesem sklene verz, ki vsebuje sam po sebi zelo kratek in nevznemirljiv motiv, toda ker je zapisan z velikimi tiskanimi črkami, v pogovornem tonu in ker sledi prejšnjemu, zgodovinskemu motivu, ne pričara pred bralčeve oči samo idilične podobe slovenstva, marveč se tej hkrati temeljito roga: »ROŽICE V KIŠTICAH«. Vrtičkarski motiv namreč deluje ob prejšnjih verzih zasebniško in kičasto, vendar prav s tem ustvarja oster kontrast in pripelje satiro na slovenski komunistični sistem druge polovice 20. stoletja do njenega vrhunca. Oblastnike, njihove ideologe in prorežimske bralce je takšna satirična gradacija pesmi dokočno spravila v bes, opozicijske bralce pa v privoščljiv in sproščujoč smeh.

Šalamunova pesem torej s svojim naslovom, ki napoveduje parodijo, zavaja bralca, kajti pesem se po naslovu ne nadaljuje kot parodija, niti ni kot celota tako koncipirana. Njen prvi verz se marveč sploh ne naveže – kot pričakuje bralec – na Župančičevo pesnitev, temveč sinonimno, a jezikovno zelo korenito, na prvi verz prvega Šalamunovega objavljenega pesniškega cikla in preide v jedko satiro aktualnih družbenih pojavov, prežeto s pikro politično kritiko, o kateri v Župančičevi pesnitvi ni sledu. V Šalamunovi pesmi je sicer opazen parodični skok v obliki kratkega

citata k Župančičevi pesnitvi, na katero se naslanja, toda Šalamunova pesem ni prvenstveno njena parodija, ampak predvsem družbenopolitična satira; parodične prvine so ji namreč povsem podrejene. Zato je Šalamunova *Duma 1964* najbolj prizadela politične oblastnike, manj pa najbrž občudovalce Župančičeve poezije, saj so ti lahko opazili, da pesem ni prvenstveno uperjena v pesnitev, ampak da je to samo izkoristila kot pomožno sredstvo za politično satiro. Kljub temu je bila osuplost javnosti velika, ker ni takrat nihče, niti privrženci oblasti, še manj pa njeni tihi nasprotniki, pričakoval, da bi si kdo upal v poeziji izpovedati tako drastično kritiko aktualnih razmer. Šalamun si jo je, in sicer s pomočjo Župančiča, ki je v svoji starosti dobronamerno simpatiziral s tem sistemom, podpiral njegov nastanek in ga tudi javno pozdravil na balkonu ljubljanske univerze ob koncu druge svetovne vojne. Nova oblast ga je nagradila s častmi in – kot edinega slovenskega pesnika – počastila s podelitvijo naziva »ljudski umetnik«,⁵⁰ po zgledu Sovjetske zveze, ki je tako nagrajevala ustvarjalce, lojalne njeni totalitarni oblasti. Zato ni čudno, da je slovenska komunistična oblast – spet po sovjetskem vzoru, ki je politično kritične ustvarjalce preganjal – Šalamuna zaprla, sicer samo za krajši čas, vendar dovolj za njeno zgodovinsko osramotitev.

Pozneje je Šalamun poskušal svoji kriminalizirani pesmi s hudomušnim, malce samoposmehljivim tonom odvzeti težo, ki jo je imela ob prvi, neregularni objavi, in zatrjeval: »*Dumo* sem napisal na sprehodu, ob lepem dnevu, z veselo in razigrano dušo.«⁵¹ In: »Tako je bila zame Ljubljana gnezdo ozkosti, zaprtosti. /.../ *Perspektive* pa so mi omogočale ravno to – razbiti to ožino. Zato je potem verjetno prišlo do te violence v jeziku. Čeprav se je moja poezija v bistvu začela kot ljubeznivost, *Duma* je ljubezniva zadeva. Spominjam se, kako sem jo napisal iz neke sončnosti, iz veselja, z nekega sprehoda po solinah v Kopru.«⁵² – Na nekem literarnem večeru v devetdesetih letih 20. stoletja v istem obalnem mestu pa je Šalamun povedal, da ga je k pisanju *Dume 1964* spodbudilo tudi pretirano poveličevanje Župančičeve pesnitve, ki naj bi ga izrekal njegov koprski gimnazijski profesor Jože Hočevar.⁵³ Šalamunove izjave o lahkotnosti *Dume 1964* se zdijo bralcu, ki je osebno spremljal javno, politično recepcijo njegove pesmi, premalo prepričljive. Razumeti jih je mogoče kot posledico novejše faze Šalamunove poezije. V tej namreč dominira kozmopolitski, humorno obarvan vitalizem, zaradi katerega je prav Šalamun postal glavni dedič in nadaljevalec Otona Župančiča v slovenski poeziji. Toda *Duma 1964* deluje v kontekstu, v katerem je nastala, vse prej kot »ljubezniva zadeva«. Ob svojem nastanku je imela težo, ki je po svoji družbenopolitični funkciji enakovredna Pučnikovi razpravi. Aretacija obeh avtorjev to potrjuje. Šalamuna, ki je bil takrat odgovorni urednik preganjane revije, so namreč zaprli prav zaradi *Dume 1964*, saj je oblast v njej videla »sovražno propagando«.⁵⁴ Zgovorni so tudi očitki založnice *Perspektivam*, da objavljajo »sestavk/e/, ki postavljajo pod vprašaj osnove naše socialistične ureditve«,⁵⁵ pri čemer je izrecno omenila zlasti Pučnikove tekste, ki naj bi z nekaterimi drugimi revialnimi teksti pomenili »atako na osnove socializma«.⁵⁶ Poleg tega revija »ne more skriti sporne

v s e b i n e, ki jo označujeta cinično huligansko napadanje vsega (od ustave ter politike Federativne socialistične republike Jugoslavije do slovenskega naroda) ter nerazumljiva stopnja neresnosti.«⁵⁷ V potrditev tega mnenja je založnica navedla Šalamunovo *Dumo 1964*. Enako je storila tudi Založba Lipa, ki je prav tako javno in še bolj vehementno razglasila, da ne more sprejeti zalaganja *Perspektiv*, češ da gre za revijo »z očitnimi antisocialističnimi tendencami. Takšne tendence namreč med drugim v sila brutalni in nekulturni obliki odraža npr. tudi proizvod vašega sourednika v DUMI 1964, ki smo jo imeli priložnost z odporom brati. /.../ gre tudi za to, da so PERSPEKTIVE začele vnašati v našo literaturo nezaslišano degradacijo vsega estetskega, lepega in plemenitega v tradicijah slovenske kulture, kar je bilo doslej zanjo posebno tipično; da ste pri tem začeli /v *Perspektivah*, op. M. D./ vnašati v našo literaturo celo takšne prostaške izraze psovka iz nekoč najbolj zaostalih predelov naše širše domovine, ki so jih tamkaj začeli po osvoboditvi z uspehom sami iztrebljati in da ste pri tem z vso ironijo skušali ponižati našega velikega Župančiča z zanj žaljivim parafraziranjem njegovega žlahtnega izraza in misli. /.../ Vi pa, mladi tovariši, ste si včasih v svojem nerazumljivem, a kar očitnem odklanjanju socialističnih osnov naše družbene ureditve začeli lastiti legitimacijo za docela razdiralno in nekvalificirano »obravnavanje« resničnih in namišljenih napak ter resničnih in namišljenih nosilcev teh napak v naši družbeni ureditvi /.../«⁵⁸

Pučniku so v priporu povedali, »da se bo obtožba opirala /.../ pri Šalamunu posebno na verz, v katerem pravi, da ideologi gledajo stvarnost skozi sedemnajst dioptrij. Vsakdo v Ljubljani je vedel, da je namig o sedemnajstih dioptrijah veljal Borisu Zihlerlu⁵⁹ in njegovim debelim očalom, a ne samo njemu. Vključil sem cinično predstavo in Zlatku (zasliševalcu, op. M. D.) smeje opisoval, kako odlično produktivna je ta oblast: zapre zaradi norčije mladega pesnika, ki bo potem prišel iz zapore politično zrel in napisal še vse kaj drugega. Rekel sem, da tako učinkovito delo lahko le pozdravim in da jim želim še več uspehov. Zlatko je dobro razumel, kaj hočem povedati, zamislil se je in mi odkrito rekel, da se bo zavzel za čimprejšnji izpust Šalamuna. Prepričan sem, da je ro res storil.«⁶⁰ Torej je prav Pučnik zaslužen za Šalamunovo izpustitev iz zapore.

Tudi svojo aretacijo je Šalamun pozneje poskušal hudomušno omalovaževati: »Grozili so mi z dvanajstimi leti strogega zapore. Ker sem vedel, da pretiravajo, sem realno računal na sedem, pa še na spremenjene čase na boljše, se pravi en normalen obrok študija. Vsakemu normalnemu človeku je jasno, da veliki ljudje ne padajo iz pernic. In knjižnico imajo relativno dobro. Spomnim se, da sem lahko bral Ovida in Prousta. Ampak nekaj se jim je moralo zaplesti, ker so me po petih dneh kar porinili ven /.../«⁶¹ Toda tudi to Šalamunovo samoironiziranje burnega dogodka je za tiste, ki so sodoživljali celotno dogajanje ali pa poznajo vsaj Pučnikove spomine ter pričevanje kritika in teatrologa Andreja Inkreta, enega od sodelavcev *Perspektiv* in *Odra 57*, neprepričljivo, kajti »maja 1964 so bile stvari postavljene na nož«.⁶² Šalamuna so po nekaj dneh res izpustili, toda »Pučnik je obsedel za dolgi dve leti in *Perspektive* so bile definitivno ukinjene.«⁶³

Ker je oblast pesem kriminalizirala, je razumljivo, da je Šalamun ni uvrstil v svojo prvo pesniško zbirko *Poker* (1966), pač pa šele na začetek svoje antologije *Pesmi* (1980), vendar brez zadnjega verza. Očitno je upošteval prvo, neregularno objavo pesmi, ker je najbrž ostal brez avtentične verzije, ki je najbrž poniknila v kakem policijskem arhivu. Da bo ironija usode še večja, je izdala pesnikov prvi knjižni natis razvpite *Dume 1964* prav ideološko »pravoverna« založba z istim »pravovernim« direktorjem Ivanom Bratkom na čelu, ki sta Šalamunovo pesem javno razglasila za politično nesprejemljivo.⁶⁴ Obe založbi, DZS in Lipa, ki sta leta 1964 zaradi svojih javnih razglasov, da ne bosta zalagali *Perspektiv*, učinkovali kot obrambni trdnjavi komunističnega političnega sistema, sta po koncu tega sistema, v samostojni Sloveniji, klavno propadli. Toda Šalamunova *Duma 1964* ni doživela zadoščenja samo s knjižno objavo pri prorežimski založbi še v času komunizma, ne da bi leta 1980 ta objava koga vznemirila, marveč tudi javno zmagoslavje skoraj deset let po neslavnem koncu tega režima. Ko je bila v začetku februarja 1999 Šalamunu podeljena Prešernova nagrada – ki je ohranila, kljub diskreditaciji zaradi političnih manipulacij komunističnega režima z njo,⁶⁵ tudi v samostojni Sloveniji status najvišjega državnega priznanja za umetnost – jo je na slavnostni prireditvi, kjer se je zbrala tudi strankarska elita nove, demokratično izvoljene oblasti in v njej tudi del spretno modificiranih komunistov, deklamiral igralec Ivo Ban. V prireditveni program je *Duma 1964* uvrstil režiser Slavko Hren, Šalamunov koprski rojak, ki je že kot dijak koprške gimnazije slišal informacijo o tej razvpiti pesmi. Njena uvrstitev v tako vzvišeno prireditev pa ni ugajala literarnemu uredniku in kritiku Alešu Bergerju, zato je zapisal svoje pomisleke. Simptomatičen se mu je zdel tudi bučen aplavz, ki ga je pesem požela, češ da naj bi ta izviral iz čudaškega naslanjanja Slovencev nad svojimi negativnimi lastnostmi. Toda režiser Hren ni pesmi uvrstil v program zaradi nacionalnega mazohizma, temveč zato, ker je hotel javno pokazati, da novi, demokratični politični sistem te pesmi ne kriminalizira več in da ni več subverzivna.⁶⁶ Berger je hkrati zatrdil, da gre za »pesem pičlega literarnega dometa«.⁶⁷ Temu sicer ni mogoče oporekati, vendar je treba poudariti, da nekatere pesmi v zgodovini literature niso zanimive zaradi tega dometa, ampak zaradi kakega drugega. In *Duma 1964* nedvomno sodi mednje. Zato si je tudi zaslužila to razpravo.

Dva tedna po prvi, neregularni objavi *Dume 1964* je, spet neregularno, izšla še ena Šalamunova pesem, in sicer *Domovina*.⁶⁸ Tudi to je objavila zgrožena založnica v okviru prorežimske *Izjave delavskega sveta Državne založbe Slovenije*, objavljene v Naših razgledih 23. maja 1964, s katero je dokončno naznanila javnosti, da ne bo več zalagala spornih, očitno neuklonljivo uporniških *Perspektiv*. Pesem se motivno, oblikovno in idejno naslanja na *Duma 1964*, saj se začenja vzklično: »O domovina ti si kakor«. Verz je citat nepopolno navedenega naslova Cankarjeve črtice »O domovina, ti si kakor zdravje!«,⁶⁹ ki je bila nekaj časa v osnovnošolskih berilih, zato se ga je tudi ljubiteljski bralec lahko spomnil in se čudil, zakaj ni naveden v celoti. Toda prav delna navedba, ki se izteče v

zamolk, terja od bralca, da si verz sam dopolni, bodisi z omenjenimi Cankarjevimi besedami bodisi da si sam zaokroži komparacijo s kako osebno domisljico. Če kljub temu ostane brez domišljije, mu rešitev sugerira drugi verz pesmi, ki je na prvi pogled pomensko zelo odmaknjen od prvega. Omenja namreč »slan sir«, preostali verzi prve kitice pa natančno navajajo mere kupčka, ki nastane pri ribanju sira, očitno za dobro jed, ki simbolizira ob prejšni omembi »domovine« egoistično zasebnost, katerega interes seže do gastronomije, nikakor pa ne do tako vzvišene kategorije, kot je »domovina«. Kitica spet zveni satirično, saj sugerira bralcu komparacijo med privzdignjeno »domovino«, ki je ni mogoče z ničimer primerjati zaradi njene domnevne veličine ali problematičnosti, in banalnim kupčkom sira, ki naj bi ga neimenovana oseba naribala lirskemu subjektu. Satira se stonjuje, ko lirski subjekt zagotovi, da vseh razsežnosti tega kupčka ne more navesti, ker: »ostale mere so vojna tajna«, kar je spet mogoče razumeti kot politično bodico. Druga in hkrati zadnja kitica, sestavljena samo iz treh kratkih verzov, pa preide v pogovornem tonu v posmehovanje podeželske zasebniško-domačijske skrbi za zdravje, kar spet vzpostavi nov kontrast z uvodno »domovino« in doda pesmi nove posmehljive odtenke: »saj veste/ vedno suhe noge/ da bo zdravje pri hiši«. V njih je opazna jezikovna in idejna vzporednica z zadnjim verzom *Dume 1964*: »ROŽICE V KIŠTICAH«.

Posebnost pesmi *Domovina* je v tem, da njen prvi verz omogoča še eno možnost citatne dopolnitve zamolka, ki se je ljubiteljski bralci niso mogli domisliti, profesionalni pa gotovo. Ivan Cankar je namreč v svoji satirični farsii *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1907) položil v usta Krištofu Kobarju, imenovanemu Peter, tudi besede: » – O domovina, ti si kakor vlačuga: kdor te ljubi, ga zasmehuješ!«. ⁷⁰ Ta citat priča poleg naslova omenjene črtice o Cankarjevem ambivalentnem odnosu do slovenstva. To je Cankarja pozitivno stimuliralo, zato ga je povzdigoval in slavil, toda hkrati ga je zaradi negativnosti odbijalo, zato ga je vztrajno ironično in satirično zavračal. Prav Cankarjevo nenehno negativistično videnje slovenstva in sveta sploh se je zdelo Župančiču patološko, sprejemljivo in za interese slovenstva celo škodljivo, zato se ni strinjal z njim in se je s Cankarjem za dlje časa razšel. Tudi po njunem ponovnem zblizanju, ki je bilo predvsem človeško, nikakor pa ne nazorsko, je Župančiču ostalo Cankarjevo videnje sveta tuje. ⁷¹ Toda ker tega Cankarjevega shizofrenega odnosa do slovenstva nista niti osnovna niti srednja šola nikoli poudarjali niti nista v berilih navajali odlomka Cankarjeve farse s Petrovimi besedami, ga ljubiteljski bralec ni mogel poznati. Najbrž pa je bil znan gledališkemu obiskovalcu, ki je utegnil še najbolj začutiti satirično ostrino Šalamunove kratke pesmi, čeprav je skoraj gotovo, da si je njen prvi verz večina bralcev dopolnjevala z naslovom Cankarjeve črtice. Šalamunova pesem *Domovina* se zdi po svoji idejnosti in zgradbi stranska variacija *Dume 1964* oziroma enota parodično-satirično ubranega pesemskega cikla, ki je kot celota ostal zaradi zaplembe gradiva javnosti neznan. Morda se bo nekoč prikazal iz kakega policijskega ali zasebnega arhiva. Vendar bo pesem *Domovina* tudi takrat ostala v senci razvpite *Dume 1964*. Iz primerjave obeh pesmi postane vsakomur jasno, zakaj. ⁷²

Časnikarstvo kot dekla poezije

Primerjava obeh Šalamunovih pesmi z deli besedil slovenske literarne tradicije, s katerimi sta v intertekstualnem razmerju, je pokazala, da pesmi nista prvenstveno parodični, temveč satirični. Njun namen ni ostati znotraj literature, temveč parodično uporabiti nekaj tekstovnih prvin kanonizirane literarne tradicije za okrepitev satire, ki zavestno sega čez mejo literature, v njen sočasni družbenopolitični kontekst; tega zavrača kot degeneracijo deklariranih idealov. Ker pa totalitarna oblast satire ni dopuščala, saj je videla v njej ogrožanje svojega položaja, pesmi ni sprejela kot literarnih besedil, v katerih ima avtor legitimno pravico do satire, marveč kot kriminalna delikta. Zato je nanju reagirala represivno in Šalamunu »nadelo lovorov venec 'mučeništva'«. ⁷³ Toda večina kulturniškega javnega mnenja se je na tihem postavila na preganjančevo stran in v takšnem spletu okoliščin je Šalamun začel veljati za najbolj vznemirljivega in hkrati obetavnega pesnika takratne mlade literarne generacije. Prva pesniška zbirka *Poker* (1966) – ki jo je izdal v samozaložbi, ker si je Cankarjeva založba ni upala objaviti, saj se je zbal oblastniških sankcij ⁷⁴ – je njegov literarni, kulturni in posledično tudi politično opzijski položaj še bolj utrdila. Toda za Šalamunov knjižni prvenec je značilno, da v njem ni več pesmi z očitno literarno parodijo, še manj pa neposredne politične satire, pač pa le še takšna, ki leti na posameznika, vendar jo je ves čas mogoče razumeti tudi kot družbeno. Pri tem spretno prepleta javno in zasebno področje ter hkrati dela pesmi pomensko nedoločljive in dvoumne.

Šalamun, ki je po prvi pesniški zbirki *Poker* utihnil zaradi obveznega služenja vojaščine v »Jugoslovanski ljudski armadi« zunaj Slovenije, se je spet oglasil jeseni 1967 z objavo cikla *Katalog* v študentskem listu *Tribuna*. ⁷⁵ Njegova poglobljena značilnost je, da ga sestavljajo teksti, ki ne »zvenijo« prav nič pesniško v tradicionalnem pomenu te besede. V njih ni več eksponiranega lirskega subjekta niti njegovega opredeljevanja do intimnosti in družbenega okolja, umaknil se je v ozadje in postal neopazen posrednik med zvrstno različnimi teksti raznih neimenovanih avtorjev in bralci. Ti so bili presenečeni, saj so se komaj nekoliko privadili na poetiko *Pokra*, zato so pričakovali pesmi, v katerih bo dominiral prav ironično-satirični odnos narcisoidnega in predvsem ekscentričnega lirskega subjekta, ki ga je Šalamun ustoličil v svoji prvi pesniški zbirki. Toda ta je v novem Šalamunovem ciklu *Katalog* skoraj »izginil«. Umaknil se je v ozadje posredovanih odlomkov in prevzel vlogo skritega aranžerja, ki se sprehaja po različnih, večinoma časnikarskih rubrikah, priročnikih in še kakih drugih virih, iz njih izbira različne odlomke, v teh opušča vsa ločila, jim dodaja le svoje naslove in jih tako aranžirane posreduje bralcem, ne da bi pri tem navedel njihov vir ali dejansko avtorstvo. Citate največkrat razvršča v navidezne, optične verze, prvega prepíše v svoj cikel celo kot prozno besedilo. Iz takšnega paberkovanja je razvidno, da ima lirski subjekt najraje zabavne časnikarske rubrike, ki so namenjene športu, zlasti boksu in nogometu, ali zanimivosti, kakršne so poročila o antičnem mitu o Herakleju, zgodovini koles, položaju otrple kokoši,

znamkah in motorni ročni gredi. Erotični ton ima citat o angleških stražnikih, ki ne smejo pri izrekanju glob žensk spraševati po rojstni letnici, še bolj poudarjenega pa sklepna pesem cikla, ki je navedek časnikarskega poročila o plesoči striptizeti, katere slačenje razvname moško občinstvo. Ob vsem tem pa lirski subjekt nikjer ne navede nič zasebnega ali intimnega, kar je že od nekdanj obvezna sestavina večine lirike. Tako Šalamun »sili« bralca, da bere kot poezijo odlomke tekstov, ki prvotno niso bili napisani kot pesniški. V tej poeziji ni nič osebnega, razen predstavitev nepesniških besedil iz nepesniških občil na literarno stran študentskega glasila in dodanih novih naslovov.

Izbrane citate je mogoče razumeti kot parodijo različnih časnikarskih zvrsti – poročila, komentarja in reportaže. Toda za tem vidikom Šalamunovih besedil se bolj tankočutnemu bralcu kaže še eden, globlji, ki je logično nadaljevanje dotedanje Šalamunove lirike: satira na slovensko malomeščanstvo, katerega intelektualno obzorje sega do branja trivialnih časnikarskih zvrsti in se tam ustavi. Vendar je tokratna satira s pomočjo časniških citatov v primerjavi s tisto v zbirki *Poker* posredna, manj nazorna, predvsem pa manj zabavna, čeprav so pesmi-citati v primerjavi s pesmimi v zbirki *Poker* manj razdrobljene, bolj sklenjene, bolj pripovedne in bolj »epske«, saj vsebujejo prostorsko in časovno zaokrožene zgodbe. Toda te so delo časnikarjev in drugih avtorjev, Šalamunov lirski subjekt si jih je samo prilastil, da s pomočjo parodije vtihotapi vanje še satiro na časnikarje in njihov način prikazovanja sveta, ki je senzacionalističen in hkrati klišejski, ter na malomeščanske bralce, ki ob takšnem žurnalizmu uživajo in vidijo v njem edino resnico sveta. Šalamunov lirski subjekt se je torej v ciklu *Katalog* »maskiral« v pripovedovalca, ki je po poklicu žurnalist ali publicist, zato da bi ga z njegovimi lastnimi teksti razkrinkal kot cenenelega manipulatorja, ki usmerja pozornost naivnega malomeščanskega bralca k nebistvenim zadevam javnega življenja. Toda ker bralec Šalamunovega *Kataloga* ni identičen z bralcem časnika, se dogaja dvoje:

1. Profesionalni bralec zaradi svojega literarnega spomina takoj zazna, da sestavljajo pesmi Šalamunovega cikla *Katalog* citati iz žurnalističnih in publicističnih tekstov in da po predstavitvi v prostor književnosti delujejo kot lepljenke (kolaži).⁷⁶ Navdih zanje je Šalamun kot umetnostni zgodovinar lahko dobil pri različnih tokovih likovne umetnosti 20. stoletja, ki so prakticirali različne variante kolažiranja, največja spodbuda pa je bil najbrž konceptualizem, ki ga je po letu 1966 gojila slovenska likovna skupina OHO, v katero je Šalamun v tem času vstopil in začel sodelovati pri njenih razstavah po različnih galerijah.⁷⁷

2. Ljubiteljski bralec citatnost Šalamunovih »pesmi« sicer začuti, vendar se mu zdi premalo »pesniška«, zato ga te »pesmi« najbrž ne pritegnejo preveč, ker v njih pogreša večje neposredno opredeljevanje lirskega subjekta.

Teh razmerij prav nič ne spremeni dejstvo, da se lirski subjekt v nekaterih lepljenkah pod daljšim citatom, ki navadno sestavlja prvo kitico lepljenke, vendarle pokaže. In sicer v dodanih skopih fragmentih intervjujev ali izjav, ne da bi bile te motivno povezane s prejšnjimi, neprimerno

daljšimi citati. Bralcu se najprej zdi, da so tudi ti fragmenti citati, toda pozorno branje pokaže, da v njih lirski subjekt samo imitira intervju, dejansko pa ga s svojimi debilnimi vprašanji in odgovori parodira in hkrati spet satirično smeši senzacionalistični, malomeščansko usmerjeni žurnalizem. Posebnost je samo izjava lirskega subjekta, ki v cikel uvede zgodovinsko perspektivo, saj jo je mogoče razumeti kot kritično namigovalje na ropanje italijanskih fašističnih okupatorjev, ki mu slovenska komunistična oblast kljub svojemu zmagoslavju še vedno ni kos:

*omeniti moram še to da so najlepše slike
iz piranskih cerkva še vedno shranjene v
italiji zelo želimo da bi jih spet mogli
postaviti na mesto kamor spadajo*⁷⁸

Vsi ti bolj »osebni dodatki« k mnogo obsežnejšim citatom so samo še senca radoživega, hudomušnega in pikrega lirskega subjekta, kakršnega je bralec spoznal iz objav v *Perspektivah* in *Pokru*. Toda tudi verzov s komaj opaznim lirskim subjektom je v *Katalogu* malo. Da so ti povsem naključno dodani citatom, kaže dejstvo, da so pri knjižni objavi cikla v Šalamunovi drugi pesniški zbirki mnogi izpadli ali pa jih je avtor ločil od citatov in jih natisnil kot kratke, samostojne pesmi, ki ponekod obsegajo en sam verz.

Posebne omembe pa je vredna lepljenka z naslovom *Sposoben umetnik*, ki stoji približno v središču cikla *Katalog*. Kot večina drugih je tudi ta »narejena« najprej iz citata, ki sestavlja prvo kitico pesmi in v katerem avtor citata zanosno opisuje ustvarjalnost neimenovanega slikarja in njegovo socialno uspešnost:

*njegovi trije lastni portreti oni gosposki
lovsko slikarski z bratom pa mladostniški s
črnimi zalisci ter tretji pogumno šegavi ki
je visel pri vhodu v njegovo delavnico
v gradišču so nam ga razkrili kot polno
krvnega možakarja ki si je utrl pot v višjo
družbo svojega časa ki pa je bil predvsem
uglajen in sposoben umetnik zlasti njegovi
meščanski portreti ki jih je z neverjetno
energijo ustvarjal v sila kratkem času baje v
enem samem dnevu izpričujejo pravo mojstrovino
v realističnem opazovanju ljudi njihovi psiho
loški karakterizaciji in prefinjeni izdelavi
podrobnosti od gub in bradavic na obrazu do
gub v oblačilih in draguljih nakita in če je
odel portretirano žensko v črnino je to storil
samo zato da je toliko bolj zažarela
živost oči*⁷⁹

Kdor ni razgledan po zgodovini slikarstva, ne more vedeti, kdo naj bi bil ta slikar. Toda kljub temu zveni citat bralcu, ki pozna dotedanjo Šalamunovo poezijo in poleg tega ve, da je pesnik po formalni izobrazbi umetnostni zgodovinar, kot parodija poljudnega, kramljajočega pisanja o

slikarstvu in hkrati kot satira na določen tip obravnavanja slikarstva. Prvi kritiki, ki je tako kot vse v tem ciklu sorazmerno obsežna, sledi kratka druga kitica: izjava lirskega subjekta. V njej bralec pričakuje njegovo osebno opredelitev do neimenovanega slikarja, njegovih del in morda celo do teksta, iz katerega je citat vzet, toda to se ne zgodi. Lirski subjekt samo izjavi:

*zanimali so me angeli
bili so in še zmeraj so
najštevilčnejši in najstrašnejši*⁸⁰

Te besede niso z ničimer povezane s prvo kitico. V njih je sicer mogoče videti namig na znameniti motiv »strašnega angela« iz prve Rilkejeve *Devinske elegije* (*Duineser Elegien*, 1923), vendar je to predvsem stvar literarnega spomina kakega profesionalnega bralca, ne pa namig, ki bi pomagal dešifrirati slikarja iz prve kitice lepljenke. Iz povedanega sledi, da naj bi ostala njegova identiteta uganka.

Približno dva tedna po izidu Šalamunovega cikla *Katalog* v študentskem listu *Tribuna* pa se je zgodil preobrat. V zabavnem in trivialno usmerjenem tedniku *Tedenska tribuna*, znanem po kratici *TT* (tudi v njegovo urednikovanje se je oblast ves čas vtikala, da ne bi postal preveč buržoazno »dekadenten«; pomemben je za razvoj slovenskega stripa, ker je v njem gojil to zvrst Miki Muster), se je nepričakovano oglasil v svoji stalni rubriki *Mimogrede* Bogdan Pogačnik (1921–).⁸¹ Ta je bil časnikarskemu občinstvu znan predvsem kot dopisnik osrednjega slovenskega dnevnika *Delo* iz Pariza. V nasprotju z drugimi dopisniki, ki so znali poročati zgolj o tujem političnem dogajanju tako, da je bilo v skladu z ideološkim okvirjem slovenske komunistične oblasti, je Pogačnik poročal tudi o tujem kulturnem dogajanju in tako presegal povprečnost slovenskih dopisnikov. V svoji tedenski rubriki je bralcem povedal:

*Na eni izmed strani v zadnji ali predzadnji številki študentske »Tribune«, ki sicer marsikdaj objavi kako resnico, ki ji mi ne pogledamo v obraz, sem bral pesniški kolaž že kar znamenitega mladega pesnika Tomaža Šalamuna, v katerem je pod svojim avtorskim imenom zlepil v obliki pesmic vrsto povsem različnih odlomkov iz časopisnih tekstov, od boksarskega Claya in drugoligaškega nogometnega kluba Belišče, do, mislim Kraljevih beležk o striptizu v nočnih lokalih slovenskega ozemlja in (ne mislim, ampak prepričan sem) mojega teksta o avtoportretih našega velikega starega slikarja Tomince. Priznam, da v svojem novinarskem dnevničarstvu nikoli nisem pomislil, da pišem literarno prozo; niti v celoti ne; kaj šele, da bi iz drobnega iztrganega delčka tega žurnalizma lahko nastala – celo pesem. Seveda: ne gre za nikakršno avtorsko reklamacijo; in tudi povsem razumem idejo mladega poeta, da kolažno naključje in s tem banalno obtožujoče poveže nekaj črkovnih gmot našega dnevničarskega kolaža ter s tem nekaj gmot našega sodobnega življenja. Toda zdi se mi, da je to za literaturo, pa tudi za življenje, le premalo.*⁸²

Slikar iz Šalamunove lepljenke je torej Jožef Tominc (1790–1866), uspešen bidermajerski portretist, zasidran še v klasicizmu.⁸³ Temu je Narodna galerija v Ljubljani priredila spomladi 1967 veliko razstavo, ki jo je Pogačnik predstavil bralcem dnevnika *Delo* s poljudnim člankom in

prav odlomek iz tega je Šalamun uporabil za svojo lepljenko.⁸⁴ Po razkritju besedilne »prilastitve« je Pogačnik izrekel priznanje Kosovelovim *Integralom*, ki so izšli malo pred tem in postali največja slovenska literarna senzacija v letu 1967, češ da je v njih »Kosovel utiral pot integralnemu, kolažnemu, konstruktivističnemu, revolucionarnemu avantgardizmu«, saj je pisal »čudovito, pogumno poezijo z vso bolečo in vriskajočo odgovornostjo«,⁸⁵ kakršne v Šalamunovem ciklu ne vidi. Iz bežne, posredne primerjave dveh različnih, samo v eni oblikovalni prvini stičnih poetik dveh različnih pesnikov je sicer očitno Pogačnikovo dopuščanje kolažiranja kot sredstva sodobne umetnosti, vendar tudi njegov dvom o večji teži Šalamunovih kolažiranih tekstov, ker se mu ti zdijo preveč banalni. Pri njem pogrša tudi humanizem, za kakršnega se je deklarativno zavzemal v svoji konstruktivistični poeziji Kosovel. Iz Pogačnikovih vrstic je opazna tudi – razumljivo – osebna prizadetost, ker je Šalamun izbral njegovo časnikarsko besedilo za svoj parodični satirični kolaž.

S tem se je javna reakcija parodiranega avtorja na parodista in njegovo parodijo končala. Povzročila ni nobenih konsekvenc, ki bi jih utegnil sprožiti kak drug užaljen avtor z višjo družbenopolitično funkcijo. Pogačnik je bil očitno dovolj široka osebnost, da se je zadovoljil samo s takšno reakcijo. Njegov odgovor na Šalamunovo lepljenko je najbrž vzbudil zanimanje le redkih bralcev *Tedenske tribune*, kajti ti večinoma niso bili bralci študentske Tribune, zato Šalamunovega besedila niso poznali. Kljub temu so se nekateri utegnili ob tej reakciji zabavati, drugi pa so se ob njej lahko prepričali, da parodije niso nikoli vseč vsem bralcem, še najmanj pa avtorju, čigar delo je postalo predmet parodije.

Čez slabo leto, v začetku jeseni 1968, je cikel *Katalog* postal – v nekoliko okrajšani in preurejeni varianti – ogrodje Šalamunove druge pesniške zbirke *Namen pelerine*. V njej je lepljenka *Sposoben umetnik* objavljena kot vse druge brez prvotne druge kitice in brez prvotnega naslova, pač pa je dobila v dvojnem kazalu, ki je posebnost zbirke – kot vse druge pesmi – dva nova, in sicer *Portret* in *Ženska v črnini*.⁸⁶ V skladu s Šalamunovim naslavljanjem prve zbirke po enem izmed ciklov bi pričakovali, da bo naslov nosilnega cikla druge zbirke povzdignil tudi tokrat v njen naslov, saj beseda *Katalog* dobro povzema princip in idejno podlago kolažiranja, vendar se to ni zgodilo. Najbrž zato, ker je v tistem času nastala kot literarna vzporednica likovni skupini OHO še skupina *Katalog*, ki si je morda nadela ime prav po omenjenem ciklu. Nekateri člani, tudi Šalamun, so namreč sodelovali v obeh skupinah, saj sta bili programsko enako usmerjeni,⁸⁷ samo občili njunega delovanja sta se razlikovali. Šalamunova druga zbirka, ki bi se ji naslov *Katalog* odlično prilegal, je dobila nosilnemu ciklu manj ustrezen naslov *Namen pelerine*. Njen izid ni v javnosti vzbudil tolikšnega odmeva kot izid prve. Poglaviti vzrok tiči najbrž v tem, da so bralci po prvi zbirki pričakovali stopnjevanje humorja, ironije in družbene satire, vse to pa se je v drugi zbirki zaradi kolažiranja zmanjšalo v korist parodiranja lahkotnejših časnikarskih zvrsti, kar se po zanimivosti ne more kosati z drugimi vrstami humorja in satire. Parodiranje bi za širši krog bralcev spet postalo zanimivo in izzivalno, ko bi avtor parodiral iz osrednjega nacionalnega

dnevnika npr. govor kakega komunističnega veljaka, poln ideoloških klišejev. Vendar ni storil nič podobnega, saj bi se nedvomno spet postavil oblastniškemu preganjanju, zato se tudi v svoji drugi pesniški zbirki ni več neposredno loteval odkrite družbenopolitične satire. Da te ni popolnoma opustil, priča pesem *Zakaj sem fašist*, ki jo je napisal najbrž kmalu po nastanku druge zbirke jeseni ali pozimi 1968/69. Izšla je šele junija 1970 v almanahu *Katalog 2*,⁸⁸ ki je bil že marca 1969 pripravljen kot prva samostojna številka snujoče se istoimenske revije skupine OHO-Katalog, toda ker skupina ni dobila po ideološko spornem predstavitvenem »gostovanju« v reviji *Problemi* (julij-avgust 1968, št. 67/68) finančne podpore, ni začela izhajati. Pesem *Zakaj sem fašist* pa je ostala v nadaljnjem, obsežnem Šalamunovem opusu, v katerih prevladuje kozmopolitski vitalizem, prekipevajoč od verbalizma, avanturizma in mnogoterih senzualnosti, osamljen, toda opazen in vzoren primerek svoje zvrsti.

Sklep

V šestdesetih letih 20. stoletja so nastale v slovenski poeziji tri pesmi istega pesnika, katerih zanimivost ni toliko v njihovi notranji besedilni sestavi, temveč neprimerno bolj v njihovem zunanem prepletu s sočasnimi literarnimi, likovnimi, kulturnimi in družbenopolitičnim kontekstom. Iz tega prepleta je vzorčno razvidno, da lahko književnost korenito prestopa svoje meje, vendar ne s parodijo, temveč s satiro. Ob prvem besedilu je mogoče opazovati, kako močno deluje družbenopolitična satira, ki si podredi parodijo, na totalitarni oblastniški sistem. V njem svobodna satira ni mogoča, saj samodejno seže čez mejo književnosti in dobi funkcijo neposredne politične kritike, ki jo oblast takoj kriminalizira, zato ogrozi avtorjev fizični obstoj. To je edinstveni primer vpliva kake parodične satirične pesmi v celotni zgodovini slovenske literature. Hkrati pa nasilje, ki ga izvaja zaradi domnevno ideološko subverzivnega besedila totalitarna oblast nad avtorjem, tega literarno, kulturno, socialno in politično glorificira ter utrjuje njegov status kot izjemne literarne in politično opozicijske osebnosti, čeprav ima avtor do tega statusa v svojih drugih pesmih satiričen odnos. Drugo besedilo istega avtorja priča, kako v nehoteni konkurenci njegovih dveh, skoraj hkrati objavljenih parodičnih satiričnih pesmi druga ostane v recepcijski senci prve, ker sta parodična eksplicitnost in ostrina satiričnosti druge manjši od prve. Tretje besedilo pa kaže, kako lahko parodija v njem izzove javno reakcijo, vendar samo avtorja parodiranega besedila. Toda ker ta ni imel niti visokega niti vplivnega položaja na družbenopolitični lestvici, njegova reakcija ni bila dovolj opažena niti ni sprožila proti avtorju parodije nobene sankcije. Pač pa je razkrila osebno prizadetost parodiranega avtorja ob dejstvu, da je njegovo nepesniško besedilo izgubilo svojo prvotno, zgolj informativno funkcijo in postalo nepričakovano, brez njegove vednosti in privoljenja, pesniško besedilo. Vendar ne s kakim intenzivnim in zapletenim bese-

dilnim preoblikovanjem, marveč zgolj s prerazporeditvijo skoraj dobesednega prepisa besedila iz enega občila v drugega oziroma iz časnikarskega poročila v pesniški cikel in pesniško zbirko. Že to parodistovo dejanje je zadostovalo, da se je prvotna, resno zastavljena informativnost besedila sprevrgla v parodijo določene časnikarske zvrsti in v satiro določenega načina poročanja o slikarstvu. Oboje je najbolj prizadelo prav avtorja parodiranega besedila, zabavalo pa bralce, ki so parodijo in satiro začutili. Tiste, ki niso poznali reakcije avtorja parodiranega teksta, konteksta oziroma jih lepljenke v poeziji niso pritegnile, ker so bili privrženci oblikovno, predvsem osebnoizpovedno zahtevnejše zasnovanih pesmi, pa je pustila ravnodušne.

OPOMBE

¹ Prim.: Dieter Lamping, »Die Parodie.« V: Otto Knörrich (ur.), *Formen der Literatur*. Stuttgart, 1981, str. 290–296. – Winfried Freund, *Die literarische Parodie*. Stuttgart, 1981. – Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*. Urbana-Chicago, 2000 (1. izd. 1985). – Marko Juvan, *Domači Parnas v narekovajih: parodija in slovenska književnost*. Ljubljana, 1997. – Isti, *Intertekstualnost*. Ljubljana, 2000 (Literarni leksikon 45).

² »Pesmi Tomaža Šalamuna«, *Perspektive* 4, 1963/64, št. 31, str. 50–51. Nad pesniškim ciklom natisnjeni naslov (prav tako tudi na sprednji platnici revije in v njenem kazalu) zveni uredniško. Takratna glavna urednika (sicer uradno imenovana »odgovorna«) revije sta bila Taras Kermauner in Dane Zajc.

³ O pomembnosti *Perspektiv* priča tudi dejstvo, da je od vseh slovenskih literarnih revij prav ta doživela največjo publiciteto in raziskovalno pozornost. Prim.: Jože Pučnik, *Članki in spomini 1957–1985*. Maribor, 1986 (Znamenja 87). – Božo Repe, *Obračun s Perspektivami*. Ljubljana, 1990. – Taras Kermauner, *Perspektivovci*. Ljubljana, 1995. – Lev Kreft, *Zjeban od Absolutnega*. Ljubljana, 1998. – Tematske številke ali njihovi deli, posvečeni *Perspektivam*, v reviji *Borec*, 1994, št. 535–537; 1996, št. 551–552; 2000, št. 579–582. Zanimivo je dejstvo, da so med raziskovalci *Perspektiv* tudi takšni, ki so bili člani oblastniške stranke, ki je ukinila revijo, zato je bolj kot njihove analize raziskovalno pomembno in zanesljivo trezno osebno spominsko pričevanje, obogateno z dokumentacijo, objavljeno v knjigi: Andrej Inkret, *Vročja pomlad* 1964; Marjan Rožanc, *Topla greda*. Ljubljana, 1990. – Za bolj natančno analizo revije *Perspektive* je treba upoštevati tudi članke o njej v sočasnem dnevnem in periodičnem tisku; nekateri so ponatisnjeni v navedeni Inkretovi knjigi.

⁴ Prim.: povzetek knjige *Kritika dialektičnega uma* Jeana-Paula Sarrtra, ki ga je objavljala Taras Kermauner v *Perspektivah*, 1960/61, št. 5–6, 19, 20, 27, 28–29, 30, 31. – Marjeta Vasič, *Eksistencializem in literatura*. Ljubljana, 1984, str. 106–138 (Literarni leksikon 24).

⁵ Prim. Janko Kos, »Slovo generacij.« *Delo*, 19. novembra 2001, št. 266, str. 6.

⁶ Prim. Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, München-Zürich, 1998; Martin Jänicke, *Totalitäre Herrschaft*, Berlin, 1971; Bruno Seidel in Siegfried Jenkner (ur.), *Wege der Totalitarismus-Forschung*, Darmstadt, 1975; –

Jerca Vodušek Starič, *Prevzem oblasti 1944–1946*, Ljubljana, 1992; Bojan Godeša, *Kdor ni z nami, je proti nam*. Ljubljana, 1995; Aleš Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija*. Slovenska kulturna politika 1953–1962. Ljubljana, 1995; Janko Kos, *Duhovna zgodovina Slovencev*, Ljubljana, 1996, str. 180–220. Drago Jančar (ur.), *Temna stran meseca. Kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji 1945–1990*. Zbornik člankov in dokumentov. Ljubljana, 1998.

⁷ Taras Kermauner je sin komunističnega in zgodovinarja Dušana Kermavnerja (1903–1975), ki je med drugim pred II. svetovno vojno »pridobival«⁷ urednika *Ljubljanskega zvana* Juša Kozaka za partijsko pojmovanje spora na literarni leviici, torej proti Krležii. Veljko Rus je sin Josipa Rusa (1893–1985), pravnik in politika, ki je zastopal levo krilo sokolov v Osvobodilni fronti in podprl Komunistično partijo pri Dolomitski izjavi, s katero je ta odpravila koalicijsko naravno fronto, si podredila vse zavezniške stranke in skupine ter si prisvojila vrhovno oblast, Osvobodilno fronto pa še naprej uporabljala kot demagoško krinko za dokončen prevzem oblasti. Primož Kozak je bil sin pisatelja in dramatika Ferda Kozaka (1894–1957), prepovedovca, pred drugo svetovno vojno sourednika revije *Sodobnost*, ko je ta (i)legalno objavljala članke komunistov, po tej vojni pa je imel funkcije v komunističnem sistemu in bil podpisnik dekreta s seznamom prepovedanih knjig, ki so jih morale slovenske javne knjižnice takoj po drugi svetovni vojni po ukazu komunistične partije izločiti, da se ne bi ljudje ideološko »pohujšali«. Sorodnost z izločanjem in sežiganjem knjig v nacistični Nemčiji ni naključna. Stric Primoža Kozaka, Vlado Kozak (1907–1985), ki je vpeljal v komunistične vrste Kardelja in Borisa Kidriča, je bil med drugo svetovno vojno v vodstvu slovenske komunistične revolucije, ki sta jo izvajala njegova učenca. V Kocbekovem partizanskem dnevniku *Listina* (1967) nastopa kot cinični Dizma (domnevno ime desnega razbojnika, ki je bil križan s Kristusom). – Zgodnjo fazo teh sinov slavni očetov je sugestivno opisal Lojze Kovačič v tretjem delu svojega romana *Prišleki* (1985), v svojih spisih pa jih pogosto omenja Taras Kermauner.

⁸ Prim. kritično mnenje o zbirki *Pesmi štirih*, ki si ga je Edvard Kocbek zapisal po njenem izidu v svoj dnevnik 21. junija 1953: »In če danes ugotavljamo prvo popuščanje ždanovščine, se že neznansko veselimo, čeprav mi »Lirika štirih«⁸ v primeri z razcvetom lirike drugih ne pomeni skoraj nobenega napredka od Stritarja sem.« – E. Kocbek, »Dnevnik 1953. Nekaj doslej neobjavljenih junijskih listov«. Uredil Mihael Glavan. *Zvon* 6, junij 2003, št. 3, str. 38, 42.

⁹ Prim. ugovor Daneta Zajca pesniku in pisatelju Tonetu Seliškarju, ki je Zajca javno ideološko napadel s pozicij oblastniške ideologije. V: Marjan Dolgan (ur.), *Pisma slovenskih književnikov o književnosti*, Ljubljana (Kondor 298), 2001, str. 308–310, 440–441.

¹⁰ Dominik Smole, »Antigona.« *Perspektive* 1, 1960/61, št. 1–3, str. 92–113, 129–155, 300–316.

¹¹ Primož Kozak, »Afera.« *Perspektive* 1, 1960/61, št. 7, 8; str. 786–815, 955–981.

¹² Primož Kozak, »Dialogi.« *Perspektive* 2, 1961/62, št. 19, str. 1039–1069.

¹³ Prim. prispevek Janka Kosa, objavljen v: »Pozvet o perspektivovstvu«, *Borec*, 1996, št. 551–552, str. 41. – O razhajanjih med literarnimi ustvarjalci pričajo tudi pisma Gregorja Strnišee Janezu Staneku, objavljena v antologiji: Marjan Dolgan (ur.), *Pisma slovenskih književnikov o književnosti*, Ljubljana, 2001 (Kondor 298), str. 312–316, 441–443.

¹⁴ Prim. Marjan Dolgan (ur.), *Slovenski literarni programi in manifesti*. Ljubljana, 1990 (Kondor 256).

¹⁵ Prim. Veno Taufer, »Avantgardna in eksperimentalna gledališča.« V: Dušan Tomše (ur.), *Živo gledališče III. Pogledi na slovensko gledališče v letih 1945–1970*. Ljubljana, 1975. – Žarko Petan in Tone Parlijič (ur.), *Oder 57*. Ljubljana, 1988

(Knjižnica Mestnega gledališča 103). – Janko Kos, »Resnica o Odru 57.« *Sodobnost*, 1988, št. 8-9, str. 815–832; št. 10, str. 938–951. – Andrej Inkret, n. d., Ljubljana, 1990.

¹⁶ Režiser Franci Križaj (njegov asistent je bil Taras Kermauner) je posnel po scenariju Primoža Kozaka, narejenem po njegovi drami *Dialogi*, ki govori o stalinističnih dachauskih sodnih procesih, film *Zarota*, ki ga je komunistična oblast kmalu po premieri maja 1964 prepovedala predvajati. Prim. Silvo Furlan, Bojan Kavčič, Lilijana Nedič, Zdenko Vrdlovec: *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–1993*. Ljubljana, 1994, str. 86–87, 364. – »Poročilo o snemanju Zarote:« *Ekran* (Revija za film in TV) 3, marec–april 1964, št. 16–17, str. 1508–1511. – Andrej Inkret, »Zarota in slovenski film.« *Tribuna* (List slovenskih študentov) 14, Ljubljana, 27. maja 1964, št. 18, str. 6. – Isti, »Ob filmu V spopadu.« *Sodobnost*, 1964, št. 10, str. 1055. – »Ekranovi kritiki [Vitko Musek, Ingo Paš, Toni Tršar, Andrej Inkret, Božidar Okorn] o filmu Zarota.« *Ekran* (Revija za film in TV) 3, julij–avgust 1964, št. 19–20, str. 1836–1844. – Aleksander Čolnik, »Zarota.« *Sodobnost*, 1964, št. 10, str. 1052–1054.

¹⁷ »Pesmi Tomaža Šalamuna«, *Perspektive* 4, 1963/64, št. 31, str. 51.

¹⁸ N. m., str. 51.

¹⁹ Prim. Marjan Dolgan in Miran Hladnik, *Fuk je Kranjcem v kratek čas*. Antologija slovenske pornografske poezije s pripovednim pristavkom. Ljubljana, 1993 (Druga, dopolnjena izdaja).

²⁰ Prim. Janko Kos, »Sodobna slovenska lirika (3)«, *Perspektive* 4, 1963–64, št. 31, str. 52–72.

²¹ Prim. n. d., str. 72.

²² Prim. Venio Taufer, »Slovenski sonetje (1962)«, *Perspektive* 2, 1961/62, št. 18 (najbrž april 1962), str. 924–926.

²³ T. S. Eliot, »Pusta dežela.« Prevedel Venio Taufer. *Perspektive* 1, september 1960/61, št. 1, str. 61–76.

²⁴ Prim. Tomaž Šalamun, »Hommage kapi stricu Gvidu in Eliotu«, v njegovi pesniški zbirki *Poker*, Ljubljana, 1966, str. 54.

²⁵ T. Š., »O goriških Brdih«, *Perspektive* 4, 1963/64, št. 33-34, str. 492–493. – Šalamun samoironično komentira to svojo gloslo v pismih, objavljenih v: France Pibernik, *Med modernizmom in avantgardo*. Ljubljana, 1981, str. 142–144.

²⁶ Jože Pučnik, »O dilemah našega kmetijstva.« *Perspektive* 4, 1963/64, št. 33–34, str. 437–462.

²⁷ Tomaž Šalamun, »Poker.« *Perspektive* 4, 1963/64, št. 35, str. 540–543. – Šalamun je naslov cikla in zbirke pojasnil v svojem prvem intervjuju z Brankom Hofmanom: »Ime Poker za naslov sem zbral zaradi afinitete do te besede. Neka beseda v določenem odnosu stoji, druga ne. Ta se mi je zdela najbolj ustrezna. Pozneje, ko sem racionaliziral njen pomen, sem ugotavljal, da je poker ime določenega pojma, ki so mu dana obvezna pravila igre, igra sama pa je nepredvidljiva. Beseda združuje zaukazani hazard, tveganje in podvrženost pravilom sveta, name pa učinkuje spočito tudi zato, ker je še niso utrujali z uporabo v prostoru poezije.« (*Knjiga*, 1966, št. 4, str. 122).

²⁸ *Perspektive* 4, 1963/64, št. 35, str. 542.

²⁹ Tomaž Šalamun, »O poeziji.« *Perspektive* 4, 1963/64, št. 36-37, str. 694.

³⁰ Prim. značilno Šalamunovo izjavo v: Branko Hofman, *Pogovori s slovenski pisatelji*. Ljubljana 1978, str. 453: »Precej sem garal, da sem se izkopal iz jame teoretičnih nabijanjk podkev o moderni liriki in se niti za šalo ne bi hotel tja vračati. Pesnik, ki resno misli, da lahko o sebi kaj pove v civilu, je ruina. Mislite, da sem tako neresen, da si bom pulil krila?« (Prva objava tega pogovora že leta 1974 v *Knjigi*.)

³¹ »Listnica uredništva.« *Perspektive* 4, 1963/64, št. 36-37, str. 896–926.

³² Tomaž Šalamun, »O grupah, interesih, zrelosti družbe in osnovnem nesporazumu zadnjih dni.« *Tribuna* (List slovenskih študentov) 14, 15. aprila 1964, št. 13, str. 3,5. – Niko Grafenauer, »Perspektive brez strehe.« *Tribuna* 14, 13. maja 1964, št. 16, str. 6.

³³ »Sporočilo DZS o reviji »Perspektive«.« *Naši razgledi*, 9. maja 1964, št. 9, str. 178. – »Izjava delavskega sveta DZS.« *Naši razgledi*, 23. maja 1964, št. 10, str. 196.

³⁴ »Sporočilo javnosti.« *Naši razgledi*, 23. maja 1964, št. 10, str. 196.

³⁵ Drago Šega, »Pojasnilo.« *Naši razgledi*, 23. maja 1964, št. 10, str. 196–197.

³⁶ Prim. Andrej Inkret, »Ahac.« V: Dušan Pirjevec. Uredil Rudi Šeligo. Ljubljana, 1998, str. 10 (zbirka Interpretacije).

³⁷ »Pismo založbe Lipa.« *Naši razgledi*, 23. maja 1964, št. 10, str. 197.

³⁸ Policijski agenti so Janka Kosa spremljali med vožnjami v mestnem avtobusu (prim. »Pogovor z Jankom Kosom« Nika Grafenauerja in Aleksandra Zorna, *Nova revija*, 1995, št. 158, str. 63), Vena Tauferja pa celo v Makedoniji, kjer se je študijsko izpopolnjeval (prim. V. Taufer, »Dopolnitev«, *Nova revija*, 1987, št. 63–64, str. 1302).

³⁹ Ustno pričevanje Braca Rotarja, ki je bil spomladi 1964 Šalamunov sostanovalec, v telefonskem pogovoru z avtorjem razprave, ko je ta leta 1995 pripravljaval gesla za drugo, dopolnjeno izdajo leksikona *Slovenska književnost*, Ljubljana, 1996.

⁴⁰ O tem primerjaj zlasti članke v študentskem glasilu *Tribuna*, objavljene v poletnem semestru leta 1964.

⁴¹ Na izpuščeni verz je prvi opozoril in ga objavil, skupaj s celotno pesmijo, Andrej Inkret v svoji že navedeni knjigi, str. 12, 13.

⁴² »Sporočilo DZS o reviji »Perspektive«.« *Naši razgledi*, 9. maja 1964, št. 9, str. 178.

⁴³ Oton Župančič, »Duma.« V: O. Župančič, *Zbrano delo II*. Besedilo uredil in opombe napisal Dušan Pirjevec. Ljubljana, 1957, str. 79–87, 331–332.

⁴⁴ Avtor te razprave se je prav med njim prvič seznanil s to Župančičevo pesnitvijo.

⁴⁵ V okviru razrednega televizijskega ogleda, ki ga je takrat organizirala osnovna šola v Pivki, je to priredbo videl maja 1964 tudi avtor te razprave.

⁴⁶ Andrej Inkret, »Televizija – Prvomajski Župančič.« *Tribuna* (List slovenskih študentov), 13. maja 1964, št. 16, str. 7.

⁴⁷ Tomaž Šalamun, »Duma 1964.« Objavljena v: *Naši razgledi*, 9. maja 1964, št. 9, str. 178 (brez zadnjega verza!). – T. Šalamun, *Pesmi*. Ljubljana, 1980, str. 7 (brez zadnjega verza!). – Edina popolna objava objava »Dume 1964« je v: Andrej Inkret, *Vročja pomlad 1964*; Marjan Rožanc, *Topla greda*. Ljubljana, 1990, str. 12–13 (vsebuje tudi zadnji verz, ki v drugih objavah manjka: »ROŽICE V KIŠTICAH«).

⁴⁸ Citirano po objavi v: Andrej Inkret, n. d., str. 12.

⁴⁹ N. m., str. 12.

⁵⁰ Prim. Joža Mahnič, »Obdobje moderne.« V: Lino Legiša (ur.), *Zgodovina slovenskega slovstva V*. Ljubljana (Slovenska matica), 1964, str. 152.

⁵¹ Branko Hofman, *Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana, 1978, str. 452.

⁵² Marjeta Novak Kajzer, *Kako pišejo*. Ljubljana, 1993, str. 249.

⁵³ Ustno pričevanje prof. Rafke Kim, ki je bila navzoča na tem literarnem večeru v Gimnaziji Koper v devetdesetih letih 20. stoletja.

⁵⁴ Andrej Inkret, *Vročja pomlad 1964*; Marjan Rožanc, *Topla greda*. Ljubljana, 1990, str. 12.

⁵⁵ »Sporočilo DZS o reviji »Perspektive«.« *Naši razgledi*, 9. maja 1964, št. 9, str. 178.

⁵⁶ N. m., str. 178.

⁵⁷ »Izjava delavskega sveta DZS.« *Naši razgledi*, 23. maja 1964, št. 10, str. 196.

⁵⁸ »Pismo založbe Lipa.« *Naši razgledi*, 23. maja 1964, št. 10, str. 197.

⁵⁹ Boris Zihel (1910–1976), vodilni slovenski komunistični ideolog kulture v prvih dveh desetletjih po drugi svetovni vojni; s svojimi dogmatskimi nazori je zaviral razvoj slovenske literature. Prim. Aleš Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija*. Ljubljana, 1995.

⁶⁰ Jože Pučnik, *Članki in spomini 1957–1985*. Maribor, 1986 (Znamenja 87), str. 233.

⁶¹ Branko Hofman, *Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana, 1978, str. 450. Prva objava tega drugega Hofmanovega pogovora s Šalamunom v: *Knjiga: glasilo slovenskih založb*, 1974, št. 7/8, str. 340.

⁶² Andrej Inkret, n. d., str. 13.

⁶³ N. d., str. 13.

⁶⁴ »Duma 1964«, v: Tomaž Šalamun, *Pesmi*. Ljubljana, 1980 (zbirka Živi pesniki), str. 7. Kot odgovorni urednik DZS, ki je knjigo izdala, je naveden Ivan Bratko, ki je sicer veljal za branilca ideološko neoporečne knjižne produkcije, kar se je zlasti pokazalo ob zavrnitvi Koblarjeve monografije o Simonu Gregorčiču v okviru zbirke *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev iste založbe*.

⁶⁵ Prim. Marjan Dolgan, »Pojasnilo k Prešernovi nagradi za književnost. Sporočilo strokovne komisije za književnost Prešernovega sklada.« *Delo* (Književni listi), 10. februarja 1987, str. 8. – Bogdan Osolnik, Marjan Dolgan, Ciril Zlobec, Janez Gradišnik: »O Prešernovi nagradi in slovenskem kulturnem prazniku.« *Delo*, 16. februarja 1991, str. 31.

⁶⁶ Ustno pojasnilo Slavka Hrena avtorju te razprave v telefonskem pogovoru 17. novembra 2003.

⁶⁷ Prim. Aleš Berger, »Avtokarikatura.« *Delo*, 8. marca 1999, št. 54, str. 8.

⁶⁸ *Naši razgledi*, 23. maja 1964, št. 10, str. 196.

⁶⁹ Črtica je izšla leta 1907 najprej v hrvaščini, leta 1908 v slovenščini in leta 1909 v Cankarjevi zbirki črtic *Za križem*. Prim. Ivan Cankar, *Zbrano delo XVII*. Knjigo pripravil in opombe napisal France Bernik. Ljubljana, 1974, str. 253–256, 413.

⁷⁰ Ivan Cankar, *Zbrano delo IV*. Knjigo pripravil in opombe napisal Dušan Moravec. Ljubljana, 1969, str. 92.

⁷¹ Prim. Dušan Pirjevec, »Oton Župančič in Ivan Cankar.« *Slavistična revija*, 1959/60, str. 1–94. – Oton Župančič, *Zbrano delo XI*. Besedilo pripravil in opombe napisal Joža Mahnič. Ljubljana, 1989, str. 38–44, 514–516.

⁷² Pesem »Domovina« je bila po prvi neregularni objavi natisnjena v: Taras Kermauner, *Avantgardni pesnik pred sodiščem*. Ljubljana, 1972, str. 13 (v njej je tudi ponatis »Dume 1964« brez zadnjega verza!). – Andrej Inkret, *Vročja pomlad 1964*; Marjan Rožanc, *Topla greda*. Ljubljana, 1990, str. 14 (brez kitične razdelitve!).

⁷³ Branko Hofman, *Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana, 1978, str. 450.

⁷⁴ Prim. Šalamunovo izjavo v prvem intervjuju z Brankom Hofmanom v *Knjigi*, 1966, št. 4, str. 122: »Knjigo sem izdal sam, ker bi po izkušnji, ki sem jo imel s Cankarjevo založbo, trajalo predolgo, da bi jo kje natisnili.«

⁷⁵ Tomaž Šalamun, »Katalog.« *Tribuna*, 21. novembra 1967, št. 6, str. 10.

⁷⁶ Njihovo naravo je prvi opredelil Janko Kos v svoji oceni Šalamunove druge pesniške zbirke *Namen pelerine* (1968), v katero je ta cikel vključen. Prim. J. Kos, »Namen pelerine.« *Sodobnost*, 1969, št. 3, str. 337–340.

⁷⁷ Prim. Tomaž Brejc, *OHO*. 1966–1971. Ljubljana 1978. – Igor Zabel, *OHO*. Retrospektiva. Ljubljana, 1994. – Sandro Sproccati, *Vodnik po slikarstvu*. Ljubljana, 1994 (poglavje Konceptualna umetnost).

⁷⁸ Tomaž Šalamun, »Katalog.« *Tribuna*, 21. novembra 1967, št. 6, str. 10.

⁷⁹ N. m., str. 10.

⁸⁰ N. m., str. 10.

⁸¹ Bogdan Pogačnik, »Mimogrede. Kolaž.« *Tedenska tribuna*, 6. decembra 1967, št. 48, str. 3.

⁸² Prim. n. m., str. 3

⁸³ Prim. Ksenija Rozman, »Tominc (Tominz) Jožef Jakob.« *Slovenski biografski leksikon*, 12. zvezek. Ljubljana, 1980, str. 114–116.

⁸⁴ Bogdan Pogačnik, »Živi Tominčevi obrazi. Pred otvoritvijo razstave v Narodni galeriji v Ljubljani.« *Delo*, 21. marca 1976, št. 77, str. 5.

⁸⁵ Bogdan Pogačnik, »Mimogrede. Kolaž.« *Tedenska tribuna*, 6. decembra 1967, št. 48, str. 3.

⁸⁶ Tomaž Šalamun, *Namen pelerine*. Edicija OHO. Kranj (samozaložba) 1968, str. 16 (brez naslova). Oba naslova lepljenke sta navedena samo v dvojnem kazalu na str. 56 (»Portret«) in 58 (»Ženska v črmini«).

⁸⁷ Prim. program skupine *OHO-Katalog* v: M. Dolgan (ur.), *Slovenski literarni programi in manifesti*. Ljubljana, 1990 (Kondor 256), str. 156–164.

⁸⁸ *Katalog 2*. Maribor, 1970 (Znamenja 11-12), str. 37–38.

■ THREE PARODIC SATIRES BY TOMAŽ ŠALAMUN

The importance of the three early poems by Tomaž Šalamun (1941-) from the mid-1960s lies not so much in their inner textual structure, but rather in their intertwining with the contemporary literary, artistic, cultural and socio-political contexts. This intertwining clearly shows that literature can go well beyond its boundaries; however, not with parody but with satire. In the example of the poem *Duma 1964*, one can observe how strong an effect a socio-political satire, which subjects the parody, will have on a totalitarian authoritative system. Free satire is not feasible, because it automatically oversteps the boundary of literature and takes on the function of direct political criticism, which is instantly criminalized by the authorities, and therefore threatens the author's physical existence. This is a unique example of an impact of a parodic satirical poem in Slovenian literary history. At the same time, the violence used against the author by the totalitarian authorities – because of a supposedly ideologically subversive text – glorifies him literarily, culturally, socially and politically and consolidates his status as an exceptional persona of letters and political opposition, although in his other poems the author's attitude towards this is satirical. The second poem by the same author, *Domovina* (Homeland), shows that in an unintentional rivalry of two almost simultaneously published parodic satirical poems by the same author, the reception of the second one remains in the shadow of the first one, because its parodic explicitness and satirical sharpness are not as strong. The third poem, *Sposoben umetnik* (A Capable Artist), shows how parody can incite a public reaction, but only from the author of the parodied text. But since he did not hold a high or influential position within political society, his reaction was not notable enough and did not bring any sanctions against the author of the parody. It did reveal, however, a personal upset of the parodied author over the fact that his non-poetical text had lost its

original, merely informative function and became unexpectedly, and without his knowledge or approval, a poetical text. However, not through any kind of intensive or complex textual transformation, but simply through a relocation of an almost ad verbatim transcription of the text from one publication to another, or rather from a newspaper report to a cycle of poems and a poetry collection. Even this parodist's act was sufficient to turn the original, serious and informative text into a parody of a certain journalistic approach and into a satire of a certain type of reporting on the art of painting. The author of the parodied text was hurt the most, whereas those readers who sensed the parody and satire were amused. Those who were not aware of the parodied author's response and the context, or were not interested in collage in poetry – because they preferred more advanced poems in terms of form and personal expression – were left indifferent.

Februar 2004

ARHAIČNA POEZIJA O SMRTI

Andrej Ferkolj

Dolenje Kronovo

Ta razprava je multidisciplinarnega značaja, zamišljena kot so-delovanje antropoloških, literarno-vednih in filozofskih pristopov. V uvodu oriše nekatere splošne poteze arhaičnega pesništva, pri čemer se dotika tudi vprašanja v zvezi z njegovo »literarnostjo«. Izhajajoč iz Gadamerjevega hermenevtičnega modela razumevanja, se v nadaljevanju posveča arhaični poeziji s tematiko smrti. Po rekonstrukciji izvirnega horizonta se loteva interpretacije, ki se vsebinsko navezuje na nekatere vidike Heideggerjeve filozofije, in se izteče v pobudo za hermenevtično aplikacijo interpretativnih zaključkov.

Archaic poetry on death. This article is of a multidisciplinary character, intended as a combination of anthropological, literary and philosophical approaches. At the beginning it describes some of the general characteristics of archaic poetry and questions the issue of its "literariness". Afterwards, based on Gadamer's hermeneutic model of comprehension, it analyses archaic poetry containing themes of death. After the reconstruction of the original horizon, it deals with the interpretation that corresponds to some aspects of Heidegger's philosophy, and concludes with an appeal to a hermeneutic application of the findings.

Vonj smrti.

*Poznam vonj smrti
pred svojim telesom.
(indijanska pesem)*

Uvod

Ljudske pesmi tistih kulturnih tradicij, ki so razvile pisavo in dosegle visoke stopnje tehničnega razvoja, so danes večinoma zbrane, zapisane in marsikje tudi primerno raziskane in ovrednotene. Tega pa ne moremo trditi za pesniško tradicijo ljudstev »onkraj zgodovine«, t. i. »primitivnih

ljudev«. Janko Kos združuje besedno ustvarjalnost prazgodovinskih ljudi in pesništvo sodobnih t. i. »primitivnih« družb pod isto oznako (arhaično pesništvo) na podlagi argumenta, da te poezije ne moremo uvrstiti v območje besedne umetnosti v današnjem pomenu, ker se »... njeno bistvo ne sklada z nam znano umetnostno strukturo« (1996: 46). Razlog vidi v zvezah te poezije z glasbo in plesom ter v tem, da je bila »... zveza prvotne poezije s sočasnim religioznim, socialnim, moralnim in proizvodnim življenjem drugačna od povezav, kakršne so se izoblikovale med literaturo in življenjem v zgodovinskih, socialno in ideološko razčlenjenih družbah« (ibid.). To stališče se ob podrobnejšem premisleku lahko izkaže za sporno.

Najprej je treba poudariti, da pri arhaičnih¹ družbah ne gre za »otroška« ljudstva brez zgodovine, za nekakšne »praljudi« ali žive fosile, ampak za ljudstva, ki svoje zgodovine pač niso zapisala, a imajo za sabo enako dolg družbeni razvoj, kakor t. i. visoko razvite družbe (Lévi-Strauss 1994: 22–23). Dandanes zato ni mogoče začrtati jasne demarkacijske linije med t. i. »primitivnimi« in »modernimi« družbami (gl. Šterk 1998). Nadalje, čeprav v primeru arhaičnih pesmi besede, glasba in gibanje sestavljajo celoto, lahko vsak del, posebej pa besedilo, obravnavamo tudi posamezno, kot je to že ustaljena praksa pri obravnavah npr. grških zborovskih pesmi ali trubadurske lirike. Prav tako pa se literature arhaičnih ljudstev ne sme a priori diskvalificirati na podlagi socioloških ali kulturno – zgodovinskih argumentov, s predpostavko o manjši sociološki in ideološki razčlenjenosti arhaičnih družb, t. j. njihovi splošni nekompleksnosti v primerjavi z modernimi. Ne samo, da je vsak družbeni razvoj, ki je skozi tisočletja uspel ustvarjati takšno prilagoditev na svoje specifično naravno okolje, da je neka družbena skupina v njem preživela, moral biti zelo kompleksen (kar sodobne antropološke raziskave nedvomno potrjujejo), ampak je vprašljivo tudi to, ali se umetniškost literarnih del lahko določa zgolj glede na koordinate družbenega življenja, v okviru katerih ta dela nastajajo. Konec koncev v tretjem tisočletju težko govorimo o neki objektivni »umetnostni strukturi« s prepoznavnim, enovitim »bistvom« kot indikatorju umetniških del; vse bolj se razkriva, da literarna dela niso statična, ampak obstajajo v gibanju, proizvajanju, pri čemer igra glavno vlogo sprejemnik, in so po svojem »bistvu« pluralna. Slednje pojmovanje literarnega dela v večji meri omogoča vključitev arhaične poezije v območje literarno-vednih raziskav. V svojem izvirnem horizontu je bila namreč zelo podvržena stalnemu gibanju med sprejemniki, ki so vanjo lahko vpisovali vedno nove anonimne citate, zaradi česar je njena struktura odprta, pomen avtorstva pa bistveno zmanjšan. S sodobnega stališča se arhaični poeziji zato lahko približamo kot nekakšni intertekstualni mreži z mnogoterimi vhodi in skušamo prebrati in razumeti vsaj tiste njene pomene, ki prehajajo v splošno sfero smisla, potem ko se je enkrat fiksirala v pisavi.

Termin »primitivno« je še do nedavnega ločil »surove« oblike pesništva tehnično in politično manj razvitih afriških, azijskih, avstralskih in ameriških ljudstev od »civilizirane« ljudske poezije Evrope. Taka delitev je neupravičena, saj nima utemeljitve v različni funkciji in načinu obstoja

ene ali druge vrste pesništva (Terseglav 1987: 33, 34). Kljub temu pa arhaično pesništvo nosi nekatere svojstvene poteze, zaradi katerih je smiselno potegniti ločnico med njim in ljudskim pesništvom Evrope – a na ustreznem mestu. Kot najočitnejši razlikovalni moment se nam kaže dejstvo, da arhaična ljudstva ne poznajo bipolarnosti med elitno in množično kulturo, kakor je to običajno v »visoko razvitih« družbah, kjer je še v bližnji preteklosti obstajala tudi dvojnost jezika. Njihovo kulturo obvladuje enotna kozmologija, ki ji pripadajo vsi člani neke skupnosti. Zato ne poznajo niti delitve na »visoko« in »ljudsko« umetnost (oz. pesništvo). Očitno je torej, da termin »ljudsko pesništvo«, ki je v evropskem prostoru nastajal v opoziciji do elitne poezije višjih slojev, nima enake opore v okvirih manj razslojenih neevropskih družb. Celotne ustvarjalnosti nekega ljudstva pa ne moremo obravnavati enako kot le del ustvarjalnosti nekega drugega ljudstva.

Arhaično pesništvo se trdovratno izmika znanstvenemu metodičnemu raziskovanju. C. M. Bowra, avtor dela *Primitive Song*, ugotavlja, da je historična metoda pri njegovem preučevanju neuporabna in vsakršna gotovost zaključkov vnaprej izključena; omejeni smo zgolj na ocenjevanje (Bowra 1962: 13, 14). Razlogi za tako negotova raziskovalna izhodišča tičijo najprej v nepreglednosti gradiva, ki je razpršeno po najrazličnejših prostorih, časih in kulturah sveta, zaradi česar je sporno že samo skupno poimenovanje. Ker je pregledna ureditev tako raznovrstnega pesniškega gradiva, ki je nenehno v živem procesu nastajanja in izginjanja, praktično neizvedljiva, ni mogoč niti njegov objektivni vrednostni izbor. In nena zadnje je treba poudariti paradoksalno dejstvo, da je povprečnemu raziskovalcu gradivo dostopno le na podlagi prevedenih zapisanih tekstov, saj mu je spričo nepoznavanja arhaičnih jezikov kot tudi zaradi pospešenega izumiranja (in izumrtja) tradicij širom zemeljske oble izvorni stik z arhaično poezijo onemogočen. Zavaljo tega se vzpostavlja razlika, ki podeli dostopnemu raziskovalnemu gradivu izrazit status derridajevske *sledi*, saj moramo vsako zapisano arhaično pesem razumeti zgolj kot sled vseh odsotnih pomenov, ki so ji pripadali v drugačnih časovno – prostorskih in kulturnih kontekstih. Arhaična pesem tako nujno vsebuje izraze, ki so za domačina neprimerljivo bolj pomensko in čustveno nabiti, kot za nekoga, ki živi v drugi kulturi:

*Led je popokal
in krenil po morju,
da bi se igral z valovi,
prepeval tjulnjem
in se smejal barkam.
(Pesem o ledu; Bohanec 1969: 19)*

Metafora o ledu, ki prepeva tjulnjem, je za naše uho nedvomno manj učinkovita kot za inuitsko. Kar je za nas obrobna epizoda življenja, je za Inuita središče kozmosa. Led mu namreč predstavlja najmogočnejšo naravno silo, od katere je odvisno njegovo preživetje. Podobno je s tjulnjem. Morda bi v zgornji pesmi morali »tjulnja« prevajati z besedo, ki zavzema

v naši kulturi sorodno strukturno mesto, npr. »kruh«. Toda iskanje takih ustreznice bi lahko sprožilo nešteto vprašljivih prevodov, kar bi bržkone povzročilo še večjo diskomunikacijo. Dodatno težavo povzroča stavčna struktura arhaičnih jezikov, ki je dosti manj natančna kot pri indoevropskih jezikih (stavčni členi se lahko kombinirajo precej svobodno in vsak je v odnosu do vsakega; to omogoča zgoščeno in hitro sporočanje kompleksnih predstav na račun jasnosti in natančnosti (Bowra 1962: 31–32)), zato so arhaične pesmi težko prevedljive v evropske jezike in so prevodi ponavadi precej svobodni. Prevode vsaj delno lahko olajša dejstvo, da v arhaičnih pesmih prevladuje svobodni verz (tudi v tem elementu se zopet bistveno razlikujejo od ljudskih pesmi evropskih narodov, ki praviloma poznajo rimo). Sicer pa ustnost ter posledična hitra spreminljivost arhaičnih jezikov onemogočata »pravi« zapis, ki bi bil zunanje-formalno zares reprezentativen. Zato se pri interpretacijah arhaičnih pesmi ne moremo veliko zanašati na zunanje-formalne značilnosti besedila.

Velika večina arhaične poezije se v notranje-formalnem pogledu približuje našemu pojmu lirike, saj v njih prevladujejo – z izrazoslovjem Janka Kosa – idejno-racionalne in afektivno-emosivne prvine. Tudi razmerje med subjektom in objektom pesmi, ki je po Kosu v liriki nejasno, brez distance, saj so predmet subjektovega govora njegova lastna čustvena stanja in misli, oz. »psihične vsebine njegove zavesti« (Kos 1996: 94), je značilnost večine arhaične poezije. Seveda zaradi pomanjkanja podrobnejših analiz lahko to drži le pogojno. Tipologije, ki bi na literarno-teoretičen način razvrstila arhaično poezijo, zaenkrat ne poznamo, kot zasilna klasifikacija zvrsti pa je najbrž najprimernejša kombinacija motivno-tematskega in funkcijskega modela. Na tak način so pesmi v slovenski izdaji arhaične poezije (Bohanec 1968: 65) razdeljene na šest tematsko-funkcijskih skupin: obredno-običajske, lovske in bojne, ljubezenske, otroške, žalostinke in poveljučujoče ter pesmi iz vsakdanjega življenja. Ta delitev je empirična in relativna, saj lahko poljubno dodajamo in premeščamo posamezne sklope. Če vzamemo v obravnavo vso pesniško produkcijo arhaičnih ljudstev, le-ta opravlja v neki skupnosti najrazličnejše funkcije. Kar je Grove Day (1964: 4–5) napisal o namembnosti poezije Indijancev, v glavnem velja za večino arhaične poezije:

»Indijanci so ustvarjali pesmi iz mnogih razlogov; da bi slavili svoje bogove in jih prosili za pomoč v vsakdanjem življenju; da bi navezali stik z božanstvi ob letnih praznikih, iniciacijah in drugih obredih; da bi z magijo dosegali uspehe v zdravlilstvu, lovu, poljedelstvu itd.; da bi predstavljali plemensko zgodovino; da bi pojasnjevali nastanek sveta; da bi opisali pravilno obnašanje; da bi objokovali mrtve; da bi spodbujali bojevniška čustva; da bi vzbudili ljubezen; da bi izzvali smeh; da bi se rogali tekmeču in začarali nasprotnika; da bi povelečevali slavne osebnosti; da bi izrazili intimne izkušnje pesnika; da bi opevali lepote narave; da bi hvalili svoje kvalitete; da bi opisali vizije; da bi opisali mitološke junake; da bi vnesli radost v plemenske igre; in včasih, da bi preprosto izrazili svoje veselje in duhovitost.«

Naš namen v nadaljevanju je vzpostaviti dialog z arhaično poezijo, saj po Gadamerju privzemamo, da se smisel umetniškega dela zares izoblikuje šele z recepcijo v različnih zgodovinskih obdobjih. Ob interpretacijah pa se je treba predvsem vprašati, ali smo se sporazumeli o »isti stvari«. Ker gre v celotnem kompleksu arhaične poezije za zelo heterogeno mešanico kvalitativno neenakovrednih del, med katerimi pri mnogih (predvsem obredno-magijske, povečujoče in otroške pesmi) očitno prevladuje pragmatična funkcija, bomo vzeli pod drobnogled neko tematsko enovito skupino pesmi, kjer bo njena primarna praktična uporabnost (predvsem družbena funkcija) zmanjšana na minimum in ob kateri bo čimmanj dvomov, ali gre za »isto stvar« – pesmi o smrti.

Problematika smrti in izvorni horizont arhaičnega pesništva

Smrt kot družbeni dogodek

Človeška vrsta je edina, katere pripadniki se, ne glede na raso, jezik ali kulturo, ves čas svojega življenja zavedajo prisotnosti smrti. Prav tako samo ljudje – in tukaj zopet ni izjem med različnimi človeškimi skupinami – vršijo po smrti kakega od svojih članov pogrebne obrede in razvijajo verovanja v posmrtno življenje ali ponovno rojstvo umrlih. Pri tem igra odločujočo vlogo religija, ne po naključju: »Od vseh izvorov religije ima največji pomen tista velika in dokončna kriza življenja, ki se imenuje smrt ...« (Malinowski 1975: 898). In bržkone prav od tu izhaja njen velik družbeni vpliv: »Smrt je postala tisto bistvo, okoli katerega so si praktično vse sodobne velike religije oblikovale pogled na svet, določile temeljne družbene vrednote in postavile pravila kolektivne in individualne morale« (Telban 2001: 66). Zakaj fenomenu smrti človeštvo že od najdavnjših časov pripisuje tako velik pomen, da si prav v odnosu do njega bistveno izoblikuje svoja etično-moralna stališča?

Eden od odgovorov se zdi kot na dlani. Najbrž ga ni dogodka, ki bi v življenju človeka izzval večje pretese in spremembe, kot je smrt bližnje osebe. Ta, na individualnem nivoju daleč najbolj stresni dogodek, pa izzove določeno krizo tudi na družbeni ravni, še posebej če gre za manjšo človeško skupnost, kakršne so vaše skupnosti pri arhaičnih ljudstvih. Tu nimamo toliko v mislih tisti manko, ki zazeva v socialni in gospodarski strukturi take skupnosti, kadar izgine eden njenih članov, ampak predvsem specifične psihične reakcije preostalih pripadnikov skupnosti. Kajti, kot opozarja Malinowski, odnos bližnjih do umrlega je tam paradoksalno ambivalenten, na eni strani obstaja odnos ljubezni do njegove (neprisotne) osebnosti, na drugi pa se pojavlja strah in odpor do njegovega telesa, ko se to počasi razkrajaja. Slednje sproža v prisotnih vse hujše destruktivne impulze: »Čutne zaznave strašljivega razpadanja trupla, vidno izginotje osebnosti (...) vzbujajo v človeku občutja nekega skritega strahu, slutnje o končnem uničenju« (Malinowski 1975: 899). Take slutnje porajajo izgubo volje za življenjem pri živih in s tem je ogrožena kohezivnost družbene skupine. Zdaj nastopi svojo vlogo religija, ki ponudi preživelim

»pozitivno vero«, vero v nemožnost uničenja duha navkljub vidnemu uničenju telesa. Smrt je razložena kot prehod v duhovno bivanje, zato jo je treba sprejemati kot vrlino. Na ta način religija onemogoči ali vsaj ublaži »centrifugalne sile strahu, poraženosti in brezvoljnosti« (ibid.: 900) ter zagotovi »zmago tradicije in kulture nad negativnim odzivom potlačeni instinktov« (ibid.).

Pogrebni ceremonijali, ki jih predpisuje religija, npr. pogrebna žalost, javni pokop, predpisani načini objokovanja in izražanja čustev žalujočih, služijo reintegraciji skupnosti in potemtakem naredijo iz smrti posameznika družbeni dogodek. S tem, ko se individualne slutnje, opažanja, doživljanja in razlage smrti umaknejo avtoriteti religijskih tolmačenj in ko se žalost bližnjih premesti v javno sfero, izgine ali se vsaj uspava posameznikova zavest o smrti.

V arhaični poeziji je »smrt kot družbeni dogodek« predmet t. i. žalostink, ene najpogostejših zvrsti. Oglejmo si zgovoren primer, odlomek *Žalostinke za Urom* (Bohanec 1968: 45):

*Naš ljubljenec Ura je pripravljen za pot
preko morja
(...)
Pohiti v deželo duhov,
čakajo te s cvetličnimi venci.
Tam se sin moj, venomer šibi drevo
pod težo bogatih plodov,
glej, tam kruhovec
venomer daje prezrele sadove.
Za sinom žaluje Koroo.
Soteska vrača krik žalostinke
strtega srca materinega.*

Ta pesem je imela nedvomno izrazito javno funkcijo, saj so jo prepevali zbrani ob pogrebu. To dokazuje tudi množinski lirski subjekt, ki zastopa skupnost. Najprej je govor o poti; umrli se odpravlja na potovanje po morju, katerega cilj je dežela duhov. V tej podobi je skrita jasna vizija prehoda v drug, »nezemeljski« svet. Da gre pri tem prehodu za nadaljevanje življenja, nam potrdijo verzi, ki umrlemu obljublajo v novi deželi izobilje hrane. Novo življenje v svetu duhov je, sodeč po teh zagotovilih, kvalitetnejše od prejšnjega, zato je tudi vsak strah odveč. Kljub temu zatem sledi podoba žalujočega očeta, nato pa se pesem zaključi z metaforo »soteske«, ki »vrača krik žalostinke strtega srca materinega«. »Soteska« bržkone konotira skupnost samo, smisel navedenih verzov pa potemtakem leži v predstavi o tesni interakciji med posameznikom in družbo v času žalosti posameznika. Skupnost se vseskozi odziva na posameznikovo bolečino ob smrti bližnjega (pesem ima pet kitic in vsaka se zaključi z navedenimi verzi) in mu kot odmev vrača tožbo; na ta način se posameznikova tožba ne izgubi v tišini neskončnega, praznega prostora (kar bi jo naredilo za neznosno), ampak doživi glasno osmislitev v zaključnem krogu skupnosti. Posameznikov spopad z absurdnostjo ob izginotju bližnjega se tako prelevi v družbeno konstruktiven dogodek.

Vendar tovrstni družbeni mehanizem ne deluje vedno brezhibno. Človeška narava, razpeta med koristi vrste in potrebe posameznika, je mnogokrat bolj nepredvidljiva.

Upor individualnosti

Večina mitologij razlaga prihod smrti kot nesrečno naključje, ki se je zgodilo ob začetku sveta (Eliade 1981: 46). Mitski predniki niso poznali smrti, vse dokler se ni zgodil ta usodni dogodek. Zanimivo je, da le malo mitov pojasni pojav smrti kot posledico človekove neposlušnosti božanstvu; veliko več jih povezuje smrt s samovoljnim dejanjem nekega demonskega bitja (ibid.). Največ mitov arhaičnih ljudstev pa prikazuje prihod smrti kot nesmiseln dogodek. Eliade navaja tale primer: »Božanstvo je prednikom poslalo kameleona s sporočilom, da bodo nesmrtni in kuščarja z novico, da bodo umrli. Toda kameleon je med potjo delal postanke in kuščar je prispel prvi. Ko je oddal sporočilo, je prišla na svet smrt« (ibid.). Absurden razplet v mitu dobro ponazarja nerazumljivost prehoda med življenjem in smrtjo. Eliade ob tem poudarja (ibid.: 47), da takšni miti vsebujejo »pazljivo izdelano teologijo Besede: božanstvo ni moglo spremeniti razsodbe, ker so, enkrat izrečene, besede *ustvarile stvarnost*.«

Moč izrečene besede je torej v arhaični družbi neizpodbitna, vsa stvarnost je pogojena z njeno trdnostjo. Zato posameznik ne sme problematizirati njene vsebine, saj s tem tvega, da razdre krhki svet svoje skupnosti. Sprijazniti se mora z mitskimi razlagami, ki skušajo v naslednjem koraku (potem, ko razkrijejo vzroke smrti) dodeliti smrti pozitivno vrednost s tem, da jo definirajo kot duhovno preobrazbo, ki običajno predstavlja »višji« način obstoja. Neredko tudi predvidijo možnost ponovnega rojstva v drugem telesu.

Toda, kot opozarja Eliade, praksa obnašanja mnogih posameznikov ob smrti člana skupnosti izraža čudno podvojenost, če že ne kar prikrito protislovje. Čeprav je duhovna preobrazba v javnem mnenju velika vrlina, se je ne sprejema z radostjo. Najpogostejši odziv je resda pasivno sprejemanje, toda neredko se ob smrti člana skupnosti ustvari nekakšna atmosfera zadrege; iz nje se lahko v posamičnih primerih rodi vedenje, ki pre-raste institucionalizirane oblike in se »izrodi« v tako pretirano izražanje žalosti, da že spominja na norost. Eliade razločno pokaže na najverjetnejši vzrok te ambivalentnosti: »Vrlina smrti, ki vodi do duhovnega, se lahko navdušeno hvali, toda zdi se, da je ljubezen do telesa oz. utelešenega življenja močnejša« (ibid.: 55).

Posameznik zaradi ljubezni do telesnosti lahko potencialno najbrž doživi krizo ob soočenju s predstavo, da je enako kot pričujoče telo drugega, *vsako telo* nekoč deležno takšnega uničenja. Tudi njegovo lastno. Na ta način pride do prenosa pozornosti od drugega na sebe ali, kot bi to poimenoval Philippe Ariès, avtor obsežnih monografij o smrti, paradigmo »tvoja smrt« zamenja paradigma »moja (svoja) smrt« (Ariès 1975). Nje-

govo raziskovanje se sicer nanaša na historična obdobja v evropskem prostoru, vendar imajo nekateri zaključki gotovo tudi splošno antropološko vrednost. Predvsem je pomembno njegovo odkritje odnosa med smrtjo in posameznikovo individualnostjo: »Prav ob smrti se je človek najbolj zavedel samega sebe« (ibid.: 41) ter »... v ogledalu lastne smrti je človek odkrival skrivnosti lastne individualnosti« (ibid.: 45).

Ko je torej arhaični človek (ne na splošno, pač pa določeni posamezniki) vsem religioznim razlagam navkljub ob smrti bližnjega vztrajal v svoji žalosti in doživljal osebno krizo, se je s tem približeval zavesti o lastni individualnosti. Ob tem moramo opozoriti, da arhaični človek ne pojmuje sebe kot bitje, ki *ima* odnos s svojim okoljem, ampak *je* ta odnos (prim. Telban 2000: 16); zato mu umanjkanje odnosa do znanega okolja (kar je prva posledica izginotja telesa) predstavlja v praksi popolno izgubo ontološkega statusa. Na podlagi takšnega uvida se mu je vzpostavilo tesnobno zavedanje, da se bo na mestu njegove tukajšnje in sedanje »polnosti« nekoč pojavila »praznina«. Znašel se je na poti, da prekrši »teologijo Besede« in govori »svojo Resnico«, resnico o skrivnostih lastne individualnosti, ki ga je začela zavezovati k določeni avtonomnosti mišljenja nasproti skupnosti in k iskanju lastnih, alternativnih odgovorov na vprašanja življenja.

Rojstvo fikcije

Arhaične družbe ne samo da ne poznajo pisave, ki bi omogočala dosledno ohranjanje jezikovne ustvarjalnosti, ampak prav tako ne premorejo tistih institucij (šole, gibanja, krožki ...), ki v modernih družbah vzpodbujajo njeno produkcijo. Če se v modernem svetu pogosto ali celo praviloma dogaja, da se človekova potreba po pesnjenju rojeva kot stranski produkt načrtne jezikovne, literarne in splošne izobrazbe (kar nedvomno pripomore k večji jezikovni kompleksnosti moderne poezije), je v arhaičnih družbah kaj takega nemogoče. Arhaični pesnik ni deležen tovrstnih zunanjih spodbud, zato moramo vzgibe za njegovo ustvarjalnost v večji meri iskati v polju njegovih specifičnih intimno-duševnih potreb. Torej smemo o njem govoriti kot o nekakšni izjemni osebnosti, kakršno je imel v mislih Lévi-Strauss, ko je zapisal: »Ne vidim razlogov, zakaj bi moralo človeštvo čakati do nedavnih časov, da bi ustvarilo ume takšnih razsežnosti kot Platon ali Einstein. Predvidevati smemo, da so že pred dvesto ali tristo tisoč leti obstajali posamezniki s podobnim potencialom, ki pa seveda niso uporabljali svoje inteligence za reševanje enakih problemov, kakor sodobni misleci ...« (cit. po Goody 1977: 4). Čeprav načeloma drži, da »izjemni posamezniki«² v arhaičnih družbah niso reševali enakih problemov, kot jih rešujejo sodobniki, obstaja v tem pravilu vsaj ena izjema – problem človekove umrljivosti.

Tako arhaični kot moderni človek se pred fenomenom smrti znajdeta v povsem enakem izhodiščnem položaju; vsak pozitivni (znanstveni) prestop tukaj odpove, posamezniku preostane zgolj izbira med bolj dogma-

tičnimi (religioznimi, teološkimi, mitološkimi ...) ali pa pretežno raziskujočimi (mističnimi, filozofskimi, umetniškimi ...) razlagami. V prejšnjem poglavju smo nakazali, da arhaični človek ob stiku s smrtjo pogosto doživlja družbene (t.j. religiozne in mitološke) razlage kot nezadostne. A če smrt drugega oz. »tvojo smrt«, ki kot odsotnost nekoga zame vseeno predstavlja neko (sicer novo) navzočnost, še vedno lahko *mislim*, pa te možnosti nimam, kadar gre za »mojo smrt«. Odsotnost sebe kot mojanavzočnost-v-svetu mi predstavlja absolutno odsotnost v smislu čiste praznine, nič, zato je mojemu mišljenju, ki ne funkcionira brez naperjenosti na svoj objekt, nedostopna. Če želi človek karkoli povedati o »svoji smrti« – in prav to je bila neštetokrat izpričana duhovna potreba izjemnih posameznikov vseh dob – se *mora* zateči k pesniškemu jeziku.

Po Cassirerju lahko dojamemo realnost šele v tistem, kar ni ona sama, npr. v besedi ali simbolu, ki nista lastnost stvari same. Wolfgang Iser iz te podmene izpeljuje predpostavko, da bi morale biti besede sposobne ustvariti tudi nekaj, kar ni vnaprej dano – in to se dogaja v fikcijskem tekstu (Iser 2001: 105–6). Fenomen »moje smrti«, ki je nekaj nezamisljivega, nedanega, skratka nerealnega, lahko potemtakem doživi svojo najpristnejšo manifestacijo v fikciji. Kajti fikcionalni tekst predstavlja samega sebe, je avtorefleksiven, zato lahko »... pripravlja pogoje doumetja predstave, ki je nato sposobna proizvesti imaginarni predmet. Ta predmet je imaginaren toliko, kolikor ni dan, ampak je lahko le proizveden v predstavi sprejemnika s strani simbolne organizacije besedila« (ibid.: 107).

Torej je soočenje s fenomenom »moje oz. svoje smrti« arhaičnega pesnika pripeljalo do vstopa v umetniško fikcijo v modernem pomenu besede, v fikcijo kot reprezentacijo imaginarnega (po Iserju); njegova pesem o »svoji smrti« je izgubila referencialno funkcijo, saj je upodobila imaginaren (odsoten) objekt. Pesniško podobje se v pesmih, ki tematizirajo »mojo smrt«, nujno nanaša na predstavo, ki nima realnega predmeta ali vsebine, niti ni v njej predstavljen domišljijski predmet, sestavljen iz delov, ki bi jih bilo mogoče zaznati v realnosti.³ Tu gre za odnos označevalca in označenca ob absolutni odsotnosti referenta.

Fikcija ima zato pri Iserju status komunikacije, ker »... prinaša v svet to, česar prej še ni bilo« (Iser 2001: 339). Ob tem je sprejemnik bistvenega pomena, saj se ta komunikacija dogaja na način interakcije med njim in besedilom: »Če je naloga bralca, da formulira vzrok, ki je izhodišče problematizacije sveta, potem to pomeni tudi, da mora preseči ta svet in ga opazovati z distance. To je prava komunikacijska funkcija literature« (ibid.: 340). Fikcija torej omogoča ljudem, da z distance vzpostavijo produktivno komunikacijo s svetom, v okviru katere nastajajo *novi*, avtonomni pomeni, s čimer transcendirajo vsakdanjost, svojo običajno »vsrediščenost v svetu.

Toda kaj pomenijo ti *novi* pomeni oz. kako sploh lahko kaj pomenijo, če nimajo svoje reference? Odgovor se ponuja v razmišljanjih francoskega filozofa Paula Ricoeurja. V svojem eseju *Hermenevtična funkcija distanciacije* postavi tezo, da se še tako fiktiven tekst dotika realnosti, toda na nekem drugem, fundamentalnem nivoju:

»Ukinitvev referenc prvega reda, ukinitvev, ki jo izvršita fikcija in poezija, je pogoj možnosti, da se osvobodijo reference drugega reda, ki se več ne dotikajo sveta samo na nivoju manipulabilnih objektov, ampak na nivoju, ki ga je Husserl imenoval z izrazom *Lebenswelt* in Heidegger z *biti-v-svetu*« (Ricoeur 1986: 114).

Avtor se zatem logično vpraša, kaj sploh ostane razumevanju oz. interpretaciji, če ne more več razkrivati referenc prvega reda, npr. *drugega* in njegovih psiholoških intenc za tekstom in če se ne želi reducirati zgolj na demontažo tekstnih struktur. Odgovarja si takole: »Interpretirati pomeni eksplicitno ponazoriti način *biti-v-svetu*, ki se razprostira *pred* tekstom« (ibid.). Interpretacijo zanima tekst kot *predlog sveta* in to takšnega sveta, v katerega je moč projicirati kakšno od človekovih najlastnejših možnosti. Ta fiktivni svet imenuje Ricoeur *svet teksta* (ibid.: 115). Vstop vanj omogoči jezik, ki ni vsakdanji, ampak jezik, ki ustvarja *distanciacijo* do vsakdanje realnosti in s tem omogoča, da vanjo uvajamo nove načine *biti-v-svetu*. Ali kot zaključuje Ricoeur: »Fikcija in poezija merita na bit, a ne več na način *dane biti* (»l'être donné«), ampak na način *moči-biti* (»pouvoir-être«)« (ibid.).

In prav slednja lastnost fikcije, možnost transcendiranja običajnega modusa bivanja in ustvarjanja lastnega načina *biti-v-svetu*, je arhaičnega človeka, pahnjenega v tesnobo spričo spoznanja o svoji individualnosti in njeni končnosti (kar je bilo zanj vzrok oz. »izhodišče problematizacije sveta« v Iserjevem smislu), najmočnejše vzpodbudila k jezikovni ustvarjalnosti. Seveda nočemo reči, da je ta tesnoba edina možna življenjska situacija, ki sproža v človeku tovrstno fikcionaliziranje; je pa najbrž tista, kjer je le-to prignano do svoje najčistejše oblike. Če pravi Iser, da smo ljudje lahko prisotni pred sabo samo v ogledalu svojih lastnih možnosti (ki nam ga postavlja fikcionaliziranje) (1997: 8), je odsev smrti v tem ogledalu tista luč, ki nam šele omogoča, da zares razločno uzremo svoje ostale eksistencialne možnosti, je nekakšna možnost možnosti. In ta odsev, kot bomo skušali pokazati pri interpretacijah, je uspelo ujeti tudi že marsikateremu arhaičnemu pesniku.

Imanentna interakcija

Po Jaušu je treba literarno delo pojmovati kot dogodek v fenomenološkem smislu. Delo ni neka fiksirana, nepremakljiva substanca, ampak *se dogaja* s tem, da se umešča v niz vedno novih recepcij in produkcij (gl. Jauš 1998). Vsaka nova recepcija ima v sebi tudi nekaj produktivnega. A pri Jaušu še vedno obstaja določeno razlikovanje med produkcijo in recepcijo; ta razlika pa se v »primarnem«, originalnem kontekstu, po Gadamerju »izvirnem horizontu« arhaične poezije, kjer živi kot ustna komunikacija, še precej zmanjša.

Zamislimo si proces ustnega prenosa pesmi. Avtor mora biti osebno navzoč pred svojim prvim sprejemnikom in to besedilo na glas interpretirati. Sprejemnik – poslušalec ima za razliko od sprejemnika – bralca, ki

se lahko osredotoča na »golo« besedilo, pred sabo že interpretiran tekst, prisostvuje t. i. *performanci* (Bausinger 1987: 44), v okviru katere je podvržen neposrednemu osebnostnemu vplivu avtorja in njegovemu specifičnemu umetniškemu oblikovanju, kar bistveno zaznamuje njegovo doživljanje besedila. Medtem ko se bralec ob branju nahaja v kontemplativnem stanju, kjer iz sveta realnosti prestopi v svet teksta, pa poslušalec ob poslušanju doživlja oz. opazuje realen (družaben) dogodek, enotno manifestacijo avtorja in teksta. To je zanj šele snov, iz katere lahko zgradi svojo fikcijo. Lahko sicer samo pasivno sprejema vtise in se prepušča doživljanju (kot npr. gledalec gledališke predstave ali recitacije), lahko pa je aktiven in posname videno ter se tako vključi v proces prenašanja izročila. Slednje zahteva nadgradnjo sprejetih vtisov – poustvarjanje. Pogoji zanj je to, da si poslušalec zapomni besedilo, pri čemer pa skoraj vedno pride do posameznih ustvarjalnih sprememb, ki jih vnese v tekst glede na svoje videnje in razumevanje besedila, glede na svoj estetski okus, življenjske nazore in duhovne potrebe. Veriga vedno novih recepcij se na ta način zelo hitro odmakne od prvotnega teksta, tako da je nemogoče govoriti o enem ali pravem tekstu. Vsak od teh tekstov je delno avtorski. Zaradi odsotnosti medija pisave je sprejemnik hkrati edini nosilec teksta, tekst obstaja le kot neločljiv del njegove zavesti – zato je hkrati tudi že konkretiziran. Ne moremo namreč ontološko ločevati teksta, v celoti »zapisanega« oz. obstoječega zgolj v spominu sprejemnika, od njegove konkretizacije v sprejemnikovih psihičnih aktih.

Besede teksta, organsko spojene s predstavami o lastni individualni izvedbi (ton in barva glasu, ritem, geste, mimika, čustva ...), se v zavesti lahko (seveda ne nujno) »udomačijo« do te mere, da jih sprejemnik dojema le še na avtomatiziran način, t.j. kot enotno in celovito predstavo, ki si jo lahko prikljče v zavest v vsakem trenutku brez napore spominskega obnavljanja (kar bi bilo morda analogija ponovnemu branju); tako se zabisuje meja med označevanjem in označenim, med tekstom in konkretizacijo, oboje postaja identično. Nerazločljiva prepletenost avtorstva (prvotni avtor se praviloma hitro pozabi, pa tudi sicer si vsak sprejemnik/nosilec rad pesem prilasti – ponekod si jo celo kupi – saj ima beseda v arhaičnih družbah pogosto status osebne lastnine), konkretizacije in teksta samega nam daje slutiti močan vpliv, ki ga je imela arhaična pesem na oblikovanje življenjskega horizonta svojih nosilcev. Spor med Gadamerjem in Jaußom glede dialektike vprašanja in odgovora (ali zastavlja vprašanje besedilo sprejemniku (Gadamer) ali sprejemnik besedilu (Jauß)) (Virk 1998: 536), se tukaj razreši v sintezo obeh nasprotujočih si stališč: ker imamo na mestu sprejemnika in teksta sedaj enoten »avtorsko konkretiziran spominski zapis« besedila, vsaka pobuda, tako kot vsak odgovor, pripada hkrati sprejemniku/avtorju« in tekstu. Umetniško delo je kot prostor razkrivanja biti (Gadamerjevo stališče) situirano znotraj nosilčevih psihičnih aktov (Jaußovo stališče), je tekst in njegova konkretizacija hkrati. Vendar ta konkretizacija-tekst ni za zmeraj fiksirana; s časom se njeni pomeni in smisel spreminjajo (ne da bi se ob tem nujno spreminjala njena zunanja forma, t.j. narava in struktura označevalcev), nanjo vpliva

rastoča življenjska izkušnja nosilca, enako kot sama vpliva nazaj na življenjsko izkušnjo nosilca.

Tako še posebej v primeru arhaičnih pesmi o smrti, katerih eksistenčna problematika presega ostale, saj se nikoli ne izčrpa, ampak postaja za nosilca aktualnejša iz dneva v dan, prihaja do žive, imanentne interakcije med umetniškim delom in človekom⁴, ki slednjemu omogoča, da čedalje bolj transcendirajo meje svojega okolja in doživi vso polnost lastne individualnosti. Kajti »... človek se individualizira skozi produkcijo individualnih del« (Ricoeur 1985: 110).

Dialog z arhaično poezijo o smrti⁵ o »istih stvareh«

Govoriti o »moji smrti« je – nemogoče. Molčati o njej pa – neznosno. To nevzdržno pozicijo more razbliniti edino – krik tišine:

*Vidim, prihajajo beli psi zarje.
Proč, proč,
sicer vas vprežem v svoje sani!
(Pesem o smrti; Bohanec 1968: 44)*

»Paradoks prave poezije je prav v tem, da njene besede »molčijo«. Niso ovešene s tistimi pomeni, zaradi katerih nekaj *pomenijo*, ampak segajo prek njih v tišino molka. Moč poezije se poraja iz tega notranjega molka njenih besed« (Virk 1995: 17).

*Stari ljudje pravijo,
da samo zemlja
nikoli ne mine.
Prav imate,
res je.
(Pesem po bitki; Bohanec 1968: 26)*

Preprosta razumska ugotovitev, ki nam jo predoča zgornja pesem, dobi povsem drugačno vrednost, če poznamo njen naslov, *Pesem po bitki*. Razmrevarjena trupla in njihovi deli raztreseni vse naokrog, kriki umirajočih in ranjenih, ki parajo nebo, pogledi ovdovelih žensk, polni neme groze, izguba zvestega prijatelja, spomin na pravkar doživljeni *vonj smrti pred svojim telesom* ... Pesnik bi se lahko poslužil res slikovitih motivov za opis prizorišča po bitki, toda ne: o čemer se ne da govoriti, o tem je treba molčati! Ali pa uporabiti »besede tišine«, besede, katerih prisotnost spoštljivo kaže na neko odsotnost, ki je neizgovorljiva. *Prav imate, res je!* Kdo ima prav in kaj je res?

*Ko so šli mimo mladeniči,
sem ga iskala z očmi.
Še zmeraj ne morem razumeti,
da je odšel.
In ne morem se s tem
sprijazniti.*

*Sove skovikajo proti meni.
Sove skovikajo proti meni.
Samo še to slišim v življenju.
Volkovi zavijajo proti meni.
Volkovi zavijajo proti meni.
Samo še to slišim v življenju.
(Spev po bitki; Bohanec 1968: 25)*

Pesem mladega dekleta, ki je v bitki izgubila svojega fanta, ne priča toliko o njeni bolečini ob smrti (naj)bližnjega, kolikor o nenadnem zoženju njenega sveta, od katerega so ostali le trije elementi: ona, sove in volkovi. Skupnost je izginila, dekle se je znašlo v popolni osamljenosti svoje človeške individualnosti. Videti je, kot da le še pasivno sprejema, kar po slušnem kanalu, očitno edinem, s katerim je še vezana na obstoječi svet, sove in volkovi, živali, ki simbolizirajo smrt, »pošiljajo« v njeno smer. A zakaj jih poslušša?

Odgovor je eksplicitno podan: ker *samo še to sliši v življenju*. Lirski subjekt se je zavedel svoje krhke pozicije v svetu, do tega zavedanja ga je pripeljalo določeno *nerazumevanje in nesprijaznjenost* (smrt bližnjega). Na ta način se je posredno seznanil s »svojo smrtjo«, prepoznal svojo *vrženost v to možnost* in doumel njeno *gotovost*. Skovikanje sov in zavijanje volkov naseljujeta vanj občutje *tesnobe*, toda ravno ta tesnoba predstavlja rezultat njegove *svobodne* in hotene izbire lastnega *temelnjega počutja*. Navidez zoženi svet, ki ga napolnjuje tesnoba, torej ni običajna žalost, v katero bi bil subjekt pahnjen spricho spleta okoliščin proti svoji volji, ampak je posledica subjektovega zavestnega sprejemanja smrti kot *lastne možnosti biti*. Zato njegovo poslušanje ni pasivno, ampak aktivno dejanje: gre za zavestno uvajanje tesnobe v življenje kot tistega razpoloženja, ki se dotika skrajnih možnosti lastne eksistence.

Pri zgornji interpretaciji smo si pomagali s terminologijo, ki jo je Martin Heidegger razvil pri eksistencialni analizi tubiti. Ne po naključju: ravno Heidegger je tisti mislec dvajsetega stoletja, ki je fenomenu smrti dodelil ključno mesto pri razumevanju človekove tubiti. Za nas je pomembno njegovo izhodišče, da človek kot tubit, ki je opredeljena z *bit-v-svetu* (Heidegger 1997: 84), vse stvari v svetu že vnaprej razumeva. Ker ima o svetu neko predrazumsko vednost, vedno spoznava tisto, kar intuitivno že vnaprej pozna. Tako tudi že vnaprej ve za bit samo, ki »je« nekakšen temelj oz. fundament vsega (o *biti* ne moremo reči da je, saj šele omogoča *bivajočemu* biti; zato pravi Heidegger, da »se bit daje« (*es gibt sein*)) in kot taka predstavlja bistvo človeka: »Tubit je bivajoče, ki mu v njegovi biti gre za to bit samo« (ibid.: 265). Z eksistencialističnim besednjakom bi to lahko formulirali tudi v preprostejši obliki: »... človekova esenca je njegova eksistenca« (Virk 1999: 40).

Tubit je pri Heideggru opredeljena z eksistenciali, kot so radost, krivda, tesnoba, skrb, časovnost, počutje, razumevanje ... Od teh je temeljen eksistencial skrb, ki odraža neko stremljenje tubiti po vedno novem zasnavljanju in preseganju sebe: »Tubit je zmeraj že čez sebe ... kot bit k

bitni zmožnosti, katera ona sama je. To bitno strukturo bistvenega »gre za ...« dojemamo kot *biti-si-vnaprej* tubiti« (Heidegger 1997: 265). Tubit je skratka vselej že svoj *še-ne* (ibid.: 333), svoja prihodnost, torej sodi k njej tudi »svoja smrt«: »Smrt je bitna možnost, ki jo mora tubit vselej sama prevzeti. S smrtjo si tubit sama stoji pred seboj v svoji najlastnejši zmožnosti biti. V tej možnosti gre tubiti za njeno *bit-v-svetu* sploh« (ibid.: 342). A hkrati je ta najlastnejša človekova možnost tudi njegova skrajna meja: »Smrt je možnost popolne tubitne nemožnosti« (ibid.). Tubit tako doseže svojo celost šele z izpolnitvijo svoje najlastnejše možnosti – smrti, ob kateri sama umanjka; zato Heidegger opredeljuje tubit tudi kot *bit-k-smrti*, s čimer želi nakazati, da človeka v njegovem bistvu določa odnos do smrti kot konca življenja.

Tubit je že takoj po rojstvu vržena v to možnost, kar pa se ji razkriva šele počasi skozi občutje tesnobe (ki nima nobene zveze s strahom pred preminutjem!): »Ker iztek naprej tubit naravnost oposamezni ter ji v tej oposameznitvi same sebe dopusti, da se zaveda celovitosti svoje zmožnosti biti, zato k temu samorazumevanju tubiti v osnovi pripada temeljno počutje tesnobe. Bit proti smrti je bistvenostno tesnoba« (ibid.: 363). Za ilustracijo naj služi pesem *Želja po smrti*:

Prepevala sem in grenko jokala,

neskončno prostran je svet.

Govorim: ko bom umirala,

pripeljite čoln k obali!

Z levico bom živim pomahala.

Odhajam!

Do, čuješ, odhajam!

Čoln smrti se ziblje bliže in bliže,

odhajam,

jaz, ki sem toliko prepevala.

(Bohanec 1968: 41)

Lirski subjekt najprej ugotavlja neizmernost svojih bitnih možnosti, razpetih med radostjo in tesnobo, ter vseh svojih *še-nejev* (*neskončno prostran je svet*), toda takoj zatem se mu vsa pozornost osredotoči na eno samo, najlastnejšo možnost, ki jo že vnaprej razumeva. A če jo najprej še postavi v prihodnost (*ko bom umirala ...*), le-ta nenadoma postane s tesnobo nasičena sedanost; *«Odhajam!«* ni krik strahu, ampak krik kompulzivne želje človeka, ki hoče(!) svojo tesnobo sprejeti s pogumom.

To občutje tesnobe pa javnost oz. >se< (izpeljava iz sintagem tipa »se govori, se dela, se umira ...«) označuje za šibkost in strah ter vsiljuje tubiti ravnodušnost in pozabljenje smrti. S tem ji jemlje možnost samorazumevanja in tubit se mora skozi individualni upor proti >se-ju< izboriti *svobodo k smrti*, ki še prej predpostavlja usvojitve *poguma za tesnobo*. Še enkrat se moramo – tokrat iz filozofske perspektive – vprašati, zakaj >se< oz. javnost skuša zakriti posamezniku njegovo najlastnejšo možnost. Že prej smo pokazali, kako skupnost naredi iz smrti posamez-

nika družben dogodek, kar dobro opiše tudi Heidegger: »Umiranje je znivelizirano na nek pripetljaj, ki sicer zadeva tubit, toda nikomur posebej ne pripada ... Umiranje, ki je bistveno nenadomestno moje, je obrnjeno v nek javno nastopajoč dogodek, ki se človeku pripeti. Označeno govorenje govori o smrti kot stalno nastopajočem »primeru« (ibid.: 345–6). Tovrsten odnos javnosti do smrti postane globlje razumljiv, če vemo, da smrt lastno tubit »... nagovarja kot posamezno« (ibid.: 359), da jo vodi v proces, ki ga Heidegger poimenuje *oposameznitev* in ga smemo v prejšnjem antropološkem kontekstu razumeti kot proces individualizacije. Posameznik pred bitno možnostjo smrti vselej stoji sam pred seboj. »Ko si tako stoji pred seboj, so tubiti zrahljani vsi odnosi do druge tubiti« (ibid.: 342). Torej gre pri pojavu soočenja s »svojo smrtjo«, gledano tudi iz filozofskega zornega kota, navsezadnje za problematiko ogrožanja družbene kohezivnosti.

Vendar: če se to soočenje dogaja v polju umetniške fikcije, ki po Iserju omogoča transcendirati vsrediščenost v vsakdanjem življenju kot tudi vse znane pomene, postane tudi spor posameznika s >se-jem< zgolj fiktivne narave. In če ob tem predpostavimo, da umetniško delo kot »prostor razkrivanja biti« obstaja neločljivo od posameznikovih psihičnih aktov, da mu je imanentno (kar je v primeru ustne arhaične poezije še posebej izrazito), potem lahko posameznik vseeno skozenj spozna in sprejme svoje bitne možnosti, tudi najlastnejšo med njimi, ne da bi spor prerasel v realen družbeni konflikt. Pravzaprav, če uporabimo Ricoeurjevo razlikovanje, konflikt se namesto v realnosti prvega reda odvija v realnosti drugega reda, t.j. na globljem nivoju *Lebenswelta*, kjer prihaja do soočenja dveh različnih načinov *biti-v-svetu*. Vsakdanja realnost prvega reda ostane navidez nedotaknjena.

Primer za to, kako se v fikciji združita protislovna principa individualnosti in družbenosti, je npr. malajska *Pesem bolnega dekleta*:

*Ko bom umrla, mati, mi lase počeši
in spleti temne kite.
Obleci me v bele halje, ko me boš oblačila,
o mati, v bele halje in v platno Samaranga.
Ko me k jami poneso, o dragi, bedni oče,
naj me pospremijo prijatelji.
Tam, dragi, bedni oče,
me tiho pusti samo*
(Bohanec 1968: 42)

Lirski subjekt, bolno dekle, ki se zaveda svoje bližnje smrti, daje navodila članom svoje skupnosti, kako naj z njo ravnajo po smrti. To bi lahko vzeli za znak njene navezanosti oz. lojalnosti do skupnosti. A paradoks je v tem, da skupnost ta pravila dobro pozna, saj jih postavlja sama in torej ne potrebuje tovrstnih napotkov. Zato lahko izzvenijo nekako dvoumno, kot bi želelo dekle pokazati na neke vrste nerazumevanje oz. ravnodušnost svojih bližnjih ob njeni smrti, ko bo vse njihovo ravnanje potekalo po natančnih, vedno enakih obrednih pravilih, celo njihova žalost, ki ima kot

vsako čustvo prehoden in ponovljiv značaj. Zato si v zadnjem verzu zaželi, da naj jo oče s prijatelji »*tiho pusti samo*«, kajti njena smrt ne sme biti samo javni dogodek, ampak naj čimprej pripade njej sami.

Vse pesmi o smrti nimajo tako močno poudarjene emotivne funkcije kot doslej navedene. Naslednja pesem iz neosebne lirske perspektive tematizira majhnost posamezne človeške tubiti, njeno nepomembnost v kozmičnem merilu.

*Na dan, ko umiramo,
pride veter,
da bi nas pometel s sveta
in zabrisal sledove
naših korakov.*

(...)

*Kajti sicer bi
bilo tako, kot
bi živeli dalje.*

(*Pesem o smrti* (odlomek); Bohanec 1968: 57)

V filozofsko-refleksivnem tonu, ki izraža notranji mir in sprjaznjenost, hladnokrvno konstatira prehod človeške tubiti iz biti v nič, potem ko se izpolni njena najlastnejša možnost. Njeno bivanje v svetu nima smisla v tem, da za njo ostajajo sledovi; ti sledovi namreč označujejo smisel njenega bivanja za časa njene eksistence (kot odslikava njenih uresničenih bitnih možnosti), vendar se ta smisel zares zaokroži ali dopolni šele z njihovim izginotjem.

A še preden se dokončno zaokroži njegovo zemeljsko bivanje, vsak človek rad v spominu preleti svoje uresničene bitne možnosti:

*Zapoj mi, duh moj, pesem
o narvalih, ki sem jih lovil,
o narvalih, ki so v skupinah
delili površino morja
na vzkipele pene...*

(...)

*Pojem o spominih
iz svoje mladosti
in skupaj z dihom življenja
odhaja pesem iz mojih ust.*

(*Pesem starega lovca narvalov* (odlomek); Golob 1954: 99)

Komaj si lahko zamišljamo, kako intimen odnos obstaja med pesnikom in njegovo pesmijo, če se zadnji drobci njegove življenjske energije spremene v pesem, preden zapuste njegovo telo. Med njima pravzaprav ni ontološke razlike: vse življenje sta so-ustvarjala drug drugega in nazadnje bosta, nerazpoznavno prepletena, družno prestopila v Tišino. Tukaj smo torej naleteli na eksplicitno tematiziran primer prej omenjene imanentne interakcije med tekstom in nosilcem teksta, ki je po svojem bistvu živ, razvijajoč se odnos; tako kot avtor ustvarja pesmi svojega življenja, taiste pesmi ustvarjajo ali, bolje rečeno, razkrivajo njegovo življenje. Heideg-

gerjeva definicija bistva umetnosti, ki je *samopostavljanje resnice bivajočega v delo*, tu pade na plodna tla; pesem človeku res »proizvaja« iz *nebivajočega bivajoče in iz skritosti neskritost*, s čimer mu razkriva resnico njegove bivajoče eksistence, ki je bit sama (gl. Heidegger 1967: 249–88). Prek interakcije z umetniškim delom se posamezniku odpre možnost, da sprejme resnično lepoto svojega življenja, ki je vsa vsebovana v spoznanju, da to življenje »je«.

Na drugačen način se *resnica biti* razkriva v pesmi *Nad mrtvim krokarjem*:

*Ti zemlja,
ti vélika zemlja!
Mar vidiš te kupe
belih kosti?
To izsušeno okostje,
ki je razpadlo
pod silo
vetrov
vélikega vsemirja?
He – he – he!
(Golob 1954: 101)*

Pesnikovo vprašanje je naslovljeno na *zemljo*, ki ne samo da je njegov *tu-svet*, ampak on sam je ta svet. Kot tubit, ki je *bit-v-svetu*, ne ločuje med svetom in sabo, med objektom in subjektom. Vprašanje torej bistveno naslovi nase in to vprašanje se izkaže za *bitno* vprašanje, ki bi se v nepesniški, filozofski govorici glasilo: ali lahko vidim nič (*»sila vetrov vélikega vsemirja«*), ali nič *je*? Ali pa morda: kje je meja med bitjo in ničem? Vpraševalec pričakuje odgovor v obliki molka, zato se nemudoma prepusti ekstatičnemu potrjevanju svoje biti, svoje prisotnosti oz. svojega »sem« skozi neomejene zunajjezikovne razsežnosti svojega glasu. Kajti zares pomembno je le vprašanje samo: ker bit, katere *hiša* je po Heideggru jezik, nikjer ne obstaja kot bivajoča stvar, pokaže se le tam »... kjer je bivajoče, ki se po njej sprašuje« (Von Uslar 1986: 359).

Na enak način kot tubiti pripadajo njene bitne možnosti, tako biti pripada nič. Ne moremo misliti biti, ne da bi se hkrati dotaknili ničā. Šele težava *misliti nič*, nam, po Heideggru, razkrije težavnost *misliti bit* (ibid.: 358). Predstavljati si človekovo iz-ničenje je po svoje tako težavno, da lahko pesnik ob poskusu podoživljanja njegovih razsežnosti vse globlje zapada občutju absurdnosti, kakor npr. v *Pesmi mrtvih*:

*Vi, bogovi! Kako strašno smo bili pokopani,
zategnjenih obrazov, obrnjeni proti nebu.
Vidimo deževni oblak, kako leti nad nami,
z nogami pogreznjeni v globino, mi, iztrošeni.*

*Raztrgana rebra, stebri naših hiš,
razrite oči, s katerimi smo se gledali,
upadli nosovi, s katerimi smo se ljubkovali,
razorana prsa, s katerimi smo se objemali (...)*

Poslušajte žalostinko komarja:
 »Naj umrejo in odpotujejo tja,
 toda joj mojemu ušesu, ki je odtrgano!«

(...)

(odlomek; Golob 1954: 128–9)

V tej pesmi je izrazit poudarek na iskanju pomena telesnosti za človekovo tubit. Potem, ko je človek samega sebe dojel kot dogajanje biti, se je nujno zavedel svoje prepletenosti s *physis*, še izrecno s telesnostjo: »Tubit je kot taka telesna-bit (*Leib-sein*) enako kot je *bit-v-svetu* ali *časovnost*« (von Uslar 1986: 359). V tem pogledu je še vedno aktualna Aristotelova »psihologija«, ki je pojmovala telesno bit in tubit kot identični. Telesnost pri njem ni razumljena kot materialni temelj naše duševnosti, ampak je obratno, duša definirana kot stvarnost telesa (ibid.: 360), ali kot povzema Gadamer (1999: 68), da je duša »biti na delu« telesa. Naše telo je po njem na način orodja povezano s svetom. S čutili opazamo prisotnost in stvarnost sveta. Človek pa teh čutil ne poseduje, ampak je ta čutila; slednje Aristotel ponazoril z metaforo: »Če bi bilo oko telesno živo bitje za sebe, tedaj bi akt gledanja, skozi katerega se dotika stvarnosti ugledanega, in zmožnost vida na splošno bili njegova duša« (ibid.: 361). Torej, na isti način, kot je duša stvarnost telesa, je npr. premikanje stvarnosti organov za premikanje. Zavest je potemtakem po Aristotlu neka vrsta dokaza o prezentnosti telesa in njegovo izničenje je več kot izničenje zavesti same.

O tem nam pričajo tragični toni z začetka prejšnje pesmi, ki opisujejo destruktivno preobrazbo človekovega telesa po smrti. Organi za gledanje, voh/ljubkovanje, dihanje/objemanje itn. in njihove funkcije so že izginili, medtem ko telesa še vedno vztrajajo v nihanju med bitjo in ničem, pa čeprav nerazpoznavno deformirana. Kljub vsemu razpadla trupla predstavljajo *sled* tubiti in kot taka morda še lahko proizvedejo posamezne prebliske svoje nekdanje stvarnosti (t.j. duševnosti) (»*vidimo deževni oblak ...*«), ali pa vsaj opazajo *razliko* do nje (»*razrite oči ..., upadli nosovi ...*«). A v poslednji tretjini tovrstne reminiscence nepričakovano zamenjajo groteskni opisi žalovanja žuželk za izginulimi deli človeških teles. Žuželka, ki opazuje mrtvo telo od zunaj, objektivno, izrazi nestrpnost nad oklevanjem človeške tubiti med bitjo in ničem. Želi si, da duše ljudi čimprej izginejo (ker so njeni sovražniki), a hkrati žaluje za njihovim telesom (ki je njena hrana), saj ugotavlja, da je oboje neločljivo povezano. S to preemstitvijo perspektive doseže pesnik absurden, komičen učinek, ki pokaže na nedostopnost »eksistencialne analize« mrtvih teles (t.j. so še bit ali že nič?).

Človekova tubit je morda dostopnejša razumevanju, če jo bistvenostno pojmuje kot *časovnost*. Ta je pri Heideggru označena za *horizont človeške tubiti* in eno glavnih dimenzij biti nasploh. Bit se ne more omejiti samo na sedanost in dejanskost, ampak ji pripadata tudi vsa preteklost in vsa prihodnost. Človeška tubit je naravnana naprej v prihodnost, ob tem jo vodi *skrb*, izpolni pa se šele v smrti. To strukturo lahko prepoznamo v *Pesmi o svetlobi*:

*Kadar odplojem s čolnom daleč od brega,
premišljam, kako nepomembno je moje
vsakdanje življenje.
Toda, ko se spomnim, da sem bil v hudi stiski,
se mi zazdijo moje majhne skrbi
velike,
in velika se mi zazdi bolečina,
ki jo prinaša s sabo vsakodnevno pomanjkanje.
Toda ali ni edina stvar,
edina stvar, ki je res velika,
to, da zagledaš v kolibi na koncu poti,
kako se bliža veliki dan,
kako se poraja dan
in svet napolnjuje svetloba.*
(Bohanec 1968: 55)

Lirski subjekt takoj v prvem verzu uvaja metaforo (*»daleč od brega«*), ki konotira oddaljitev od lastne tubiti ali »izstop« iz nje. Z distance si predoči svojo eksistenco, ki se mu za trenutek zazdi nepomembna. A takoj zatem zapade *skrbi* (*»... ko se spomnim, da sem bil v hudi stiski ...«*), ob kateri se zave neprecenljivosti lastne eksistence oz. njene biti, saj *»... Bistvo tu-biti je v njeni eksistenci ... stavek pove: človek biva tako, da je ta »tu«, se pravi razsvetljava biti. Ta »bit« tega »tu« in samo ona ima temeljni značaj ek-sistence, to pomeni, ekstatičnega stanja notri v resnici biti ...«* (Heidegger 1987: 193–4). Človekova eksistenca odslikava neskončno enotnost sveta, je njena luč ali svetloba. Tega se zave tudi naš lirski subjekt, ki sluti, da bo *»na koncu poti«* (izpolnitev najlastnejše možnosti), kamor ga bo nekoč (skozi časovni horizont) privedla skrb, zagledal kako *»svet napolnjuje svetloba«* (razkrita resnica biti). Ta trenutek, to *»ekstatično stanje notri v resnici biti«*, se mu zazdi kot *»edina stvar, ki je res velika«*. Smisel, proti kateremu je usmerjena skrb, je torej bistveno pogojen s časom oz. je v času ali kot pravi Heidegger: *»Časovnost se odstre kot smisel samolastne skrbi«* (1997: 444).

Nazadnje se moramo ustaviti ob verjetno najbolj razvpiti problematiki v zvezi s smrtjo, ki je od nekdaj sprožala zelo burne in nasprotujoče si polemike ter bila predmet neštetihi umetniških obdelav – samomoru. Samomor so v arhaičnih družbah ponavadi obravnavali kot zločin. Posameznik ga resda lahko izvrši iz različnih razlogov, npr. kot žrtvovanje, maščevanje ali izhod v veliki stiski (bolezen, lakota itd.), toda na tem mestu nas zanima samomor, ki se zgodi kot svobodna in premišljena odločitev posameznika, da zavestno konča svojo tubitno eksistenco, kljub dejstvu oz. prav zaradi dejstva, da jo ceni. S takšnim samomorom doseže njegova individualnost svoj vrhunec, saj je cena dokončne sprave s samim sabo plačal z absolutnim razdorom z družbo. Utemeljitev tovrstnega samomora in njegov smisel nam podaja razmišljanje Edgarja Morina, avtorja dela *Človek in smrt*, ki razgalja te najskrajnejše meje potrjevanja individualnosti:

»Tam, kjer posameznik dvigne roko nase, družba ne samo, da ni zmogla pregnati njegovih misli o smrti in v njem prebuditi volje za življenjem, ampak je poleg tega negirana, premagana; na nikakršen način ne more več vplivati na človekovo smrt, to se pravi, ne more je ne olajšati, ne oddaljiti. Skozi samomor doživi individualno potrjevanje svojo največjo zmago, ki pa istočasno predstavlja najtežji poraz, za katerega ni več zdravila. Glede na to, tam kjer posameznik pretrga vse vezi, ki so ga pripenjale na družbo, kjer se izkaže za osamljeno in bleščečo individualnost, se na njegovem obzorju prikaže smrt, prav tako osamljena in bleščeča, kot njegovo sonce« (Morin 1981: 55).

Prav iz tega izhodišča se lahko dokopljemo do plodne interpretacije polinezijske pesmi *Pesem samomrilke*:

*Moja sestra Audi Vavarusu leži in spi.
Je to sen zdravja ali smrti?
Njena glava utrujeno počiva na blazini.
Le spi, ženska, ki mi odrekaš prostor
v ljubezni najinega moža.
Le spi, ženska, ki si pozabila
na najino skupno otroštvo.
Bolaj je zakon z istim moškim,
kot trnje za naše meso.*

*Vzamem barve in svojo najlepšo obleko,
dolgo hodim preko polj,
smuknem mimo izbočene skale,
se spustim ob potoku,
zapustim obalo in se napotim k visokemu drevesu.
Odprem škatlo z barvami,
črnim si oči.
Mar je danes dan moje smrti?*

*Obrnem se proti kokosovemu drevesu,
navlažim dlani in se počasi vzpenjam.
Na pol poti od krošnje do korenin
se ustavim in gledam.
Žalostno me opazuje moja domovina.
V daljavi vidim razkošno Seturo,
njene strehe tonejo v temi.
Vidim obalo, po kateri sem se skrivoma sprehajala,
bela kolesa na čolnih se skrivajo očesu.*

*Sedaj odprem dvoje rok
in moje življenje me zapušča.*
(Golob 1954: 130–31)

Lirski subjekt je mlada ženska, ki je s svojo sestro žena istega moža, kar je bil v polinezijski kulturi povsem legalen pojav. V prvi kitici, kjer opazuje svojo spečo sestro, pride na dan njen revolt nasproti obstoječi družbeni realnosti, v kateri je prisiljena živeti. Najčisteje se izrazi v zad-

njih dveh verzih prve kitice (*»Bolan je zakon z istim možem, kot trnje za naše meso.«*), ki kot razlog za neznosnost družbene ureditve podajata trpljenje posameznika. Svoje trpljenje ponazori s primerjavo s fizično bolečino, kar nam priča o tem, v kako tesnem odnosu je uporna individualnost z lastno telesnostjo.

V drugi kitici dekle obleče svojo najlepšo obleko, vzame barve ter se odpravi k nekemu natančno določenemu kraju – visokemu drevesu, bitju, ki prebiva najbližje soncu. Ob njegovem vznožju se začne odvijati skrivnosten ritual, po svojem bistvu avtoreferencialen, »oddajnik« in »sprejemnik« je namreč lirski subjekt sam. Najprej je na vrsti ritualna počrnitev oči, takoj zatem sledi »besedni« del, ki se sestoji v enigmatičnem vprašanju *»Mar je danes dan moje smrti?«*. To vprašanje brez razvidnega naslovnika je ključni del celega besedila, kajti označuje tisti usodni trenutek, ko posameznik stoji neposredno pred svojo *najlastnejšo možnostjo* (prihajajoči dogodek zavestno poimenuje »moja smrt«). Vsebinsko ga lahko interpretiramo kot subtilno provokacijo, usmerjeno na družbo; namreč s tem, ko individuum eksplicitno sprašuje, ali je to dan njegove smrti, kot da še zadnjič preverja, ali družba (ne le skupina ljudi, ampak tudi njihovi bogovi) lahko kakorkoli posreduje, se vmeša med njega in njegovo smrt. Ker ni nikakršnega odziva, je lahko dokončno prepričan: nihče mi ne more odvzeti moje izbire za smrt, sem edini, ki ve pravi odgovor. In ta odgovor je tako jasen, da ni treba, da je izrečen. Človekova individualnost se najčisteje izrazi z molkom. S takšno izbiro posameznika je družba negirana, njena osnovna funkcija in smisel, namreč da posamezniku omogoča in lajša bivanje, je izničena, še več, premeščena je v svoje nasprotje: zdaj je družba tista, ki posamezniku onemogoča bivanje. Zato se ozaveščeni individuum, kakršnega predstavlja lirski subjekt pričujoče pesmi, odloči za dejanje, ki bo poleg potrditve lastne individualnosti, izrazilo tudi najradikalnejši (in najvplivnejši) možni družbeni protest. Prej smo omenjali, da že naključna smrt posameznika lahko zelo negativno vpliva na družbeno kohezivnost; ni si težko predstavljati, kakšne družbene posledice prinese šele zavestna odpoved življenju v neki majhni, tesno povezani vaški skupnosti.

Ko lirski subjekt v naslednji kitici pleza na drevo, si še zadnjič ogleda svoj *tu-svet* in ob tem doživlja njegovo lepoto. Toda ni žalosten, žalostna je njegova *»domovina«*, ker jo zapušča. Ker z vso svojo lepoto ne more vplivati nanj in ga zadržati v svojem objemu, zadržati ga pred *oposameznitvijo* najradikalnejše vrste. Le-ta pride nenadoma in tiho (*»... odprem dvoje rok in moje življenje me zapušča«*), brez odvečnih besed, zgolj s preprostim, komaj opaznim gibom telesa. Zadnja dva verza (oz. zadnja kitica) odlično ponazarjata ne samo absolutne prilastitve posameznikove tubitne eksistence (*»življenje imam v svojih rokah«*), ampak tudi identičnost tubiti in telesne biti (življenje posameznika je v njegovih *rokah*), kar moramo razumeti kot pogoj za zavestno in načrtno realizacijo *človekove najlastnejše možnosti*: kajti samo tisto telo, ki je neločljivo spojeno z zavestjo, lahko brez zadržka dvigne roko nadse. Ali kot je to v pesmi izraženo bolje, *odpre dvoje rok*. Odpre dvoje rok v pričakovanju,

da bi sprejelo *svojo smrt*, osamljeno in bleščečo, kot »sonce na obzorju biti«.

Ob tem je treba nujno dodati, da fikcijski samomor, za razliko od realnega, ne more poleg največje potrditve njegove individualnosti, obenem predstavljati posameznikovega najtežjega poraza. Njegova realna funkcija je zgolj v preizkušanju skrajne meje človekovih tubitnih možnosti. Fikcijska struktura jezikovne umetnine namreč omogoča, da se človek iz njene začasne oblasti zopet vrne v svojo *običajno vsredščeno svetlo*, bogatejši za izkušnjo in spoznanje, ki sta ga potrdila v njegovi tubitni individualnosti. In ga približali *resnici biti*. Saj, kakor poudarja znamenita Gadamerjeva misel, edina bit, ki je lahko razumljena, je jezik. In razumljena je lahko toliko bolj, v kolikor se jezik organizira v takšen pesniški tekst, ki je sposoben kljubovati časovni, prostorski in kulturni različnosti svojih sprejemnikov ter z njimi razvijati dialog o *isti stvari*.

Uvod v hermenevitično aplikacijo interpretativnih zaključkov

Če smo se najprej skušali približati izvirnemu horizontu arhaičnih pesmi o smrti in njihovih sprejemnikov, in če smo v prejšnjem poglavju le-tega skušali stopiti z našim zgodovinsko opredeljenim razumevanjem v notranje koherentno interpretacijo, nam sedaj ostane še poskus, da začrtamo smer za aplikacijo teoretičnih in interpretativnih ugotovitev, do katerih smo se dokopali na podlagi dialoga z obravnavanim izročilom arhaičnih ljudstev, na konkretno problematiko naše sodobnosti. Šele z aplikacijo, ki sprejemniku odstira aktualna vprašanja njegove stvarnosti in nanje odgovarja, se po Gadamerju dopolni pomen oz. smisel dela ali izročila in le tako dosežemo celovito razumevanje, ki v skrajni posledici že meji na delovanje. Naš končni namen namreč ni bil razumeti individualnost teksta (izročila) z vsemi njegovimi psihološkimi ali sociološkimi razsežnostmi (intenca avtorja, doživljanje prvotnih sprejemnikov, socialne funkcije in posledice), saj, sledeč misli Gadamerja in Ricoeurja, menimo, da se zapisano izročilo (in konec koncev je naš predmet zgolj zapisana oblika arhaične poezije) iz konkretne preteklosti premesti v abstraktno sfero smisla, ki ga je moč identificirati in obnoviti vedno znova, ne glede na zgodovinski čas sprejemnika. Rekonstrukciji smisla se najlaže približamo, če razumemo tekst kot odgovor na neko vprašanje in rekonstruiramo vprašanje samo, s čimer pa že nujno presežemo smiselni potencial izvirnega teksta, saj nas vprašanje sili v avtonomno iskanje še drugih možnih odgovorov. In prav to interpretovo samoiniciativnost poudarja Gadamer: »Razumeti najprej pomeni: spoznati se na stvari, šele na drugem mestu pa pomeni predstaviti mišljenje drugega in ga razumeti. Tako kot prvi hermenevitični pogoj ostaja razumeti stvar, biti udeležen v isti stvari« (Gadamer 1999: 40).

V primeru obravnavanih arhaičnih pesmi o smrti ne more biti dvoma, za katero stvar gre: vsekakor tematizirajo možne odnose do fenomena

človekovega izničenja, imenovanega smrt. Zdi se, da se rojevajo iz vprašanja *Kako sprejeti svojo smrt?* (v nasprotju z npr. žalostinkami, ki se prej ubadajo z vprašanjem *Zakaj je umrl/bom umrl?* ali pa miti, ki odgovarjajo vprašanjem *Kaj, zakaj in od kod je smrt?*). Odgovori, ki jih ponujajo, imajo prepoznavni skupni imenovalec: *pogum za smrt*. Ta pogum smo v kontekstu pričujoče razprave navezali na pojav rojstva in osamosvajanja individualnosti (oz. oposameznitve), principa, ki je moral vsaj delno razrahljati družbeno kohezivnost navidez trdnih arhaičnih skupnosti, saj je ločil »svojo smrt« od identičnega pojmovanja smrti kot kolektivnega dogodka s strani družbe. Kakšen odnos do smrti in kakšne odgovore na vprašanje *Kako sprejeti svojo smrt?* pa ponuja prevladujoča duhovna klima naše sodobnosti (predvsem t. i. Zahoda)?

V svojem eseju *Spremenjena smrt. Premiki v stališčih do smrti v zahodnih družbah* se Phillipe Ariès (Arijes 1989: 174–208) loteva zgodovinskega pregleda odnosov do smrti v Evropi in Ameriki. Njegove ugotovitve, ki jih na kratko povzemamo, so zelo zgovorne. Dolga stoletja, od antike pa do poznega srednjega veka je zahodni človek svojo smrt dojemal kot sestavni, organski del življenja, po svojem bistvu nepomemben in neopazen, zato jo je sprejemal ravnodušno. Kasneje, v renesansi, je postajala smrt vse pomembnejša:

»Človeku poznega srednjega veka in renesanse je postalo pomembno, da prisostvuje svoji smrti, saj je v njej uzrl izjemen trenutek, v katerem je njegova individualnost dobila svojo dokončno obliko. Gospodar svojega življenja je bil le toliko, kolikor je bil gospodar svoje smrti. Njegova smrt je pripadala izključno njemu samemu« (ibid.: 181–182).

Toda, kot opaža Ariès, od 17. stoletja naprej je začel Evropejec izglabljal suverenost nad svojim življenjem in posledično nad svojo smrtjo. To suverenost je namreč začel deliti s svojo družino, ki je prevzela čustveni monopol nad svojimi člani. Družina ni več tolerirala namišljenega udarca, ki naj bi ga izkusil ljubljene umirajoči član ob iskrenem soočenju s smrtjo in katerega bi še močnejše občutili preostali člani, saj bi se na ta način razblinilo vzdušje ljubeznivosti in sreče. Ob umiranju je tako prihajalo do vsesplošnega sprenevedanja in sam umirajoči je bil zaradi sočutja do družine prisiljen prikrivati svojo vednost o bližajoči se mu smrti. »Formula »ni občutil, da umira« je v našem vsakdanjem govoru zamenjala formulo »čuteč, da se mu smrt bliža« iz 17. stoletja« (ibid.: 181). Poleg tega je razmah medicine vplival na to, da sta sredi 19. stoletja pojma umiranje in smrt postala sinonim za bolezen, saj zdravniki niso več radi priznali, da nekemu ni pomoči. Delno tudi zato, ker se niso želeli ujeti v verigo sentimentalnih reakcij, ki bi jih vest o neizbežni smrti sprožila pri umirajočem in njegovi družini. Tako se je do danes izoblikovalo obnašanje, označeno za »*acceptable style of facing death*« (ibid.: 184), pri katerem je pomembno, da je smrt posameznika taka, da jo lahko sprejmejo in prenašajo tisti, ki bodo živeli dalje. Individualizem, ki se je začel v Evropi razraščati od poznega srednjega veka naprej (avtor kot njegov najočitnejši izraz vidi pojav testamenta, ki se je konstituiral kot posebna

književna vrsta in postal pomembno izrazno sredstvo posameznika, dokaz njegovega obvladovanja zavesti, skozi katerega je predstavil celovit pogled na samega sebe; ko se je testament reduciral na zgolj finančno funkcijo, lahko v tem vidimo prvi znak upadanja individualnosti), je kljub razvoju znanosti, prava, političnih pravic itd. pod vplivom družinskih in profesionalnih pritiskov v 20. stoletju zašel v krizo: »Določena skladnost med triumfom smrti in triumfom individualnosti tekom poznega srednjega veka nas navaja na vprašanje, če podobna ali obratna zveza ne obstaja tudi danes med krizo smrti in krizo individualnosti« (ibid.: 208).

Ne glede na zaključke Arièsa, Heideggra, Morina idr. ni težko ugotoviti, da je dandanes smrt na Zahodu odrinjena na obrobje, če že ne naravnost tabuizirana: izgnana je iz vsakdanje govornice kot neokusna tema, skoraj vsak njen realni pojav je doživet negativno kot »grozljivo«, vsake druge vrste manifestacija (v literaturi, filozofiji, medijih) pa najpogosteje obsojana kot »morbidno«. Posameznik je spričo tovrstnih kulturnih kalupov malodane prisiljen v spregledovanje in hoteno pozabo smrti. Sekularizirana kapitalistična družba, ki se bistvenostno konstituira v dialektiki produkcije in potrošnje dobrin, je že po definiciji morala proizvesti slepoto za smrt, da bi na ta način usmerila pozornost posameznikov na »svet manipulabilnih objektov« (po Ricoeurju), ki je sploh edini lahko predmet ponavljajoče se potrošnje. Samo ugibamo lahko, katera družbena sredstva ustvarjajo in ohranjajo takšen odnos do smrti (družina, medicina, mediji ...?). Zdi pa se, da sodobni, vseprisotni miselni in čustveni odpor človekove zavesti do smrti v veliki meri sloni na vsiljenih kolektivnih predstavah, ki povezujejo oz. označujejo smrt s faktorji telesnega neugodja (npr. z onemoglim in postaranim telesom, z boleznijo, z bolečino itd.). Vsi ti faktorji sodijo med reference prvega reda, zato prikrijejo fenomen smrti kot tak, saj le-ta pripada referencam drugega reda, *Lebensweltu* oz. *biti-v-svetu*, ki je po Heideggru opredeljen z eksistenciali. Na mesto *sebe-zasnavljajoče-tubiti*, ki se zaveda svoje neločljive vpetosti v horizont časa in z njim povezane dialektike biti in niča, stopa sedaj *sebe-omejujoča-tubit*, katere zavest beži pred lastnimi eksistencialnimi možnostmi, ki jih doživlja samo še kot nasilje nad sabo. Tako je povprečnemu posamezniku iz zahodne družbe njegova smrt odtujena.

Takšen odnos do smrti, ki ga smemo poimenovati *slepota za smrt*, pa ni več odgovor na vprašanje *Kako sprejeti svojo smrt?*, saj se od problematike zgolj distancira. Je zasilen izgovor, s katerim posameznik – gledano objektivno – zavrne soočenje ne le z eno od svojih tubitnih možnosti, ampak prav s svojo najlastnejšo možnostjo biti. Takšna zavrnitev pa ne more ostati brez posledic za njegovo tubitno eksistenco, kajti končnemu soočenju s svojo smrtjo se kljub izogibanju ne izogne nihče. Pri arhaičnih družbah smo na splošno ugotavljali, da je običajna družbena interpretacija smrti razlagala kot prehod v nov svet, njihov odgovor na vprašanje *Kako sprejeti svojo smrt?* pa bi lahko razumeli kot *predanost smrti*. Ta odnos ustreza, če ga primerjamo z Zahodom, torej obdobju pred renesanso. Takšna fatalistična naravnost je pri večini pripadnikov arhaične skupnosti

ob srečanju s smrtjo sprožala veliko žalost, ki se je kazala predvsem na zunaj (kot žalovanje) in bila družbeno legitimna; pri sodobnih družbah, kjer družbene interpretacije pravzaprav ni, pa opazimo, da je tudi žalost družbeno nezaželena. Posameznik jo mora potlačiti v svojo notranjost, s čimer se izgubi čustvena podpora skupnosti, katere je bil deležen arhaični človek. Današnji Zahodnjak se ob neizogibnem srečanju s smrtjo znajde v nezavidljivem položaju, saj naleti na eni strani na družbeni molk, na drugi strani pa spozna, da nima pripravljenega individualnega odgovora. Če se je do tedaj še slepil z močjo svoje individualnosti (in ravno pripadniki zahodnih družb vrednotijo lastno individualnost zelo visoko), mora v trenutku neizogibnega srečanja s smrtjo priznati njen poraz. Iz tega priznanja, ki se sicer posamezniku napoveduje že ves čas oz. zanj intuitivno že vnaprej ve, a ga potiska v nezavedno, izraščata tragika modernega posameznika, ki je neprimerljiva z žalostjo pripadnika arhaičnih ljudstev.

Smiselni potencial, ki smo ga (re)konstruirali ob branju arhaičnih pesmi o smrti, ter vprašanje, ki se skriva *pred* njimi, lahko pripomoreta k razreševanju sodobne krize individualnosti. Odkrivata nam izvirno, novo različico tistega odnosa do smrti, ki je v renesansi omogočil dvig in triumf človekove individualnosti na Zahodu. A le pod pogojem, če smo pripravljeni z arhaično poezijo vzpostaviti enakopraven dialog. K slednjemu nas – z utemeljitvijo – že l. 1927 v *Biti in času* opogumlja tudi Heidegger sam:

»Usmerjenost analize tubiti na življenje »primitivnih ljudstev« ima lahko pozitiven metodični pomen, kolikor so »primitivni fenomeni« pogosto manj zakriti in zapleteni z neko daljnosežnejšo samorazlago dot. tubiti. Primitivna tubit pogosto govori neposredneje iz izvirnega prepuščanja »fenomenom« (v predfenomenološkem smislu). Ta pojmovnost, ki je z našega gledišča morda okorna, lahko pozitivno pospešuje genuino izpostavitev ontoloških struktur fenomenov« (Heidegger 1997: 81–82).

Zgornji Heideggrov citat opozarja, da je naivnost pogosto bliže resnični naravi stvari, saj se manj zakriva z zapletenimi samorazlagami. S tem pa nam Heidegger posredno že tudi odkriva enega od morebitnih virov, ki proizvajajo sodobno krizo individualnosti. T. i. »strah pred naivnostjo« (gl. Virk 2000), ki je zelo značilen za stanje duha na Zahodu v postmoderni dobi in določa na podlagi (večidel) estetskih kriterijev tudi zasnavljanje človekove individualnosti, lahko v želji po preseganju preteklosti povzroča slepoto za nekatere »tradicionalne« eksistencialne problematike človeka, med katere fenomen smrti vsekakor sodi. Gadamerjevo prizadevanje za razveljavitev estetskega razločevanja v prid spoznavnostnim funkcijam – razumevanju in »resnici«, je zagotovo eden najodločilnejših prispevkov na področju humanistike, ki nas brez strahu usmerjajo v raziskovanje in upoštevanje celotne tradicije človeštva, ne glede na njeno naivnost, oddaljenost ali »primitivnost«.

Menimo, da se je ob analizi arhaičnih pesemskih besedil s tematiko smrti pokazalo, kako individualni princip človekove zavesti nenehno in povsod išče lastne poti iz trdno začrtanih družbenih kalupov, ki posa-

mezniku praviloma onemogočajo izpolnitev nekaterih njegovih tubitnih možnosti. Razlog, zakaj prihaja do te neskladnosti, najverjetneje tiči v nasprotujoči si osnovni naravnosti individualnega in družbenega »organizma«: če je prvi določen skozi horizont omejenega časa in zato usmerjen h končnosti, je drugi časovno nedoločen in zato potencialno večni. Princip družbenosti je potemtakem neobremenjen s problematiko smrti in zatorej zanjo ne more imeti pravega posluha in razumevanja. Nasprotno pa princip individualnosti srečuje to problematiko kot neizogibno in središčno, saj je smrt vedno končna postaja njegove tu-svetne poti. Individualna zavest, ki v celoti sprejema zavest o svoji končnosti, sicer ni v ostrem protislovju s principom družbene časovne nedoločenosti (zavest o lastni smrti ne preprečuje človeku, da ne bi sprejemal odgovornosti za nadaljni obstoj družbe, ki je navsezadnje tudi pogoj njegove za-časne eksistence), toda velik del njene življenjske pozornosti (in energije) sedaj odteka k referencam drugega reda, s čimer se zmanjšuje moč in pomen referencam prvega reda, ki reprezentirajo temeljni princip družbe. Zaradi tega vsaka človeška družba⁶ svojim pripadnikom vsiljuje bolj ali manj učinkovite kulturne modele (obnašanja, mišljenja in čustvovanja), ki v čim večji meri usmerjajo človeško energijo v rast in razvoj družbenega »organizma«. Nemalokrat v zgodovini se ta prizadevanja izrodijo v zavestno brezobzirno manipulacijo vladajoče manjšine s podrejeno večino, s čimer se poruši ravnotežje obeh principov in se začne teror »mišljenja identitete«. Ideološko polje, izražajoče iz omenjenih prizadevanj, ki bi ga v najširšem smislu pogojno lahko imenovali politika, pa je skozi vso človeško zgodovino najsubtilnejše, a hkrati najbolj dosledno prebijala ravno poezija, saj je tudi (in predvsem!) v okoljih in časih z močno prevlado identitete družbenega principa posameznikom omogočala pristno emancipacijo individualnosti. Morda se ravno v tej njeni zmožnosti skriva smisel njenega izvora in hkrati skrivnost njene nesmrtnosti.

OPOMBE

¹ Namesto slabšalne oznake »primitivno« bomo raje zasilno uporabljali izraz »arhaično«, ki je bolj nevtralen; v našem kontekstu pa tudi poudarja dejstvo, da je kultura obravnavanih ljudstev utemeljena v mediju »ustnosti« in ne pisave – slednja je, zgodovinsko gledano, mlajša, modernejša oblika prenašanja tradicije

² Problematiko »izjemnega posameznika« je poudarjal klasik angleške antropološke šole R. R. Marett. Zagovarjal je stališče, da »zgodovina ne more zanemariti človeka z izrazito individualnostjo, izjemnega človeka, genialnega, bodisi da je pomemben mislec ali človek akcije. Še več, ta človek je velikokrat ustvarjalec zgodovine in kot takemu bi mu zgodovinar moral dati dolžno spoštovanje. Antropologija torej ne sme prezirati tistega, kar bi se lahko imenovalo zasluga zgodovinske zgodbe. Preučevanje zapleta brez preučevanja njegovih junakov nikdar ne more dati prave predstave o drami človeškega življenja« (po Stanonik 2001: 132).

³ Potemtakem ne gre za tiste vrste fikcijo, ki jo je utemeljeval duhovni oče fenomenologije Franz Brentano. Po njem so predmeti fikcije neobstoječi predmeti, sestavljeni iz realnih zaznavnih predstav (gl. Sajama 1994: 40–41).

⁴ Ves čas moramo imeti pred očmi omenjenega »izjemnega posameznika«, kajti naivno bi si bilo predstavljati, da bi kar vsak sprejemnik razvil tolikšno pozornost do bitnih vprašanj in hkrati premogel nadpovprečno občutljivost za jezik.

⁵ Tu imamo v mislih arhaično poezijo o smrti, fiksirano v pisavi. Šele zapisani tekst, ki je avtonomen glede na avtorjevo intenco, omogoča produktivno interpretacijo. Ker »... tekst se mora dekontekstualizirati tako s psihološkega kot sociološkega vidika, da bi se lahko rekontekstualiziral v novi situaciji: prav to se zgodi v procesu branja« (Ricoeur 1986: 111).

⁶ S pojmom družba je na tem mestu mišljena neka stvarna družbena organizacija s svojimi institucijami, kar pa je zgolj vidna, »materializirana« manifestacija družbenega principa, ki je del zavesti vsakega posameznika (nujen za preživetje tako posameznika kot vrste) in je v dialektičnem razmerju z njegovim individualnim principom. Če prvega označujejo pojmi kot so kultura, identiteta, dialoškost, zapadlost, glas ..., potem se drugi utemeljuje v »divjosti« (prim. White 1986), neidentiteti, monološkosti, pristnosti in molku. Ljudje se, preprosto povedano, razlikujemo glede tega, v kakšnem razmerju živimo oba principa.

LITERATURA

- ARIÈS Philippe, 1975: *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Éditions du Seuil, Pariz.
- ARIJES Filip, 1989: *Eseji o istoriji smrti na Zapadu*, Rad, Beograd.
- BOHANEČ Franček (ur.), 1968: *Sredi zemlje stojim*, Mladinska knjiga, Ljubljana.
- BOWRA Maurice, 1962: *The primitive song*, Mentor book, London.
- BAUSINGER Herman, 1987: »Jezik v etnologiji«, *Traditiones* 16, str. 35–49, Ljubljana.
- DAY Grove, 1964: *The sky clears: Poetry of the American Indians*, University of Nebraska, Lincoln.
- DOLINAR Darko, 2001: »Gadamer, filozofska hermenevtika in znanosti«, v: Gadamer, str. 445–468.
- DOLINAR Darko, 1991: *Hermenevtika in literarna veda*, DZS, Ljubljana.
- DUDLEY Edward (ur.), 1972: *The wild man within*, University of Pittsburgh Press, London.
- ELIADE Mircea, 1981: *Okultizam, magija i pomodne kulture*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- ELIADE Mircea, 1992: *Kozmos in zgodovina*, Nova revija, Ljubljana.
- FREUCHEN Peter, 1960: *Peter Freuchen's book of the Eskimos*, New York.
- GADAMER Hans-Georg, 1999: *Izbrani spisi*, Nova revija, Ljubljana.
- GADAMER Hans-Georg, 2001: *Resnica in metoda*, Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana.
- GOLOB Zvonimir (ur.), 1954: *Amuleti*, Nolit, Beograd.
- GOLOB Zvonimir, 1954: »Pjesme »primitivnih« naroda«, v: Golob, str. 5–16.
- GOLJEVŠČEK Alenka, 1977: »Struktura mitologije«, *Anthropos*, št. 5–6, str. 131–158, l.
- GOODY Jack, 1977: *The domestication of the savage mind*, Cambridge.

- HEIDEGGER Martin, 1967: *Izbrane razprave*, Cankarjeva založba, Ljubljana.
- HEIDEGGER Martin, 1997: *Bit in čas*, Slovenska matica, Ljubljana.
- ISER Wolfgang, 2001: *Bralno dejanje*, Studia humanitatis, Ljubljana.
- ISER Wolfgang, 1997: »The Significance of Fictionalizing«, *Anthropoetics* 3, št. 2, Irvine.
- JAKOBSON Roman, 1966: *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd.
- JAUB Hans Robert, 1998: *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*, Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana.
- KOS Janko, 1993: *Lirika*, DZS, Ljubljana.
- KOS Janko, 1996: *Očrt literarne teorije*, DZS, Ljubljana.
- LEVI-STRAUSS Claude, 1994: *Rasa in zgodovina; Totemizem danes*, Studia humanitatis, Ljubljana.
- MALINOWSKI Bromislaw, 1969: »Smrt i reintegracija grupe«, v: Parsons, str. 898–901.
- MORIN Edgar, 1981: *Čovek i smrt*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd.
- PARSONS Talcott (ur.), 1969: *Teorije o društvu*, Vuk Karadžić, Beograd.
- PETKOVIĆ Zoran, 1990: Ristič Mihajlo (ur.): *Vakan'tanka me čuje: Pjesme i priče severnoameričkih Indijanaca*, Novo slovo, Beograd.
- RICOEUR Paul, 1986: *Du texte à l'action*, Éditions du Seuil, Pariz.
- SAJAMA Seppo, 1994: *Misel in smisel*, Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.
- STANONIK Marija, 2001: »Antropološki vidik slovstvene folklore«, *Glasnik S.E.D.*, št. 1–2, str. 121–133, Ljubljana.
- ŠTERK Karmen, 1998: *O težavah z mano*, Študentska založba, Ljubljana.
- ŠARČEVIĆ Abdulah (ur.), 1986: *Filozofija modernog doba*, V. Masleša, Sarajevo.
- ŠKERLJ Božo, 1962: *Ljudstva brez kovin*, DZS, Ljubljana.
- TELBAN Borut, 2001: *Andaypa*, Založba Obzorja, Maribor.
- TERSEGLAV Marko, 1987: *Ljudsko pesništvo*, DZS, Ljubljana.
- von USLAR Detleva, 1986: »Svijet kao prostor čovijeka« (Spinoza, Leibniz, Schelling, Heidegger), v: Šarčević.
- VIRK Tomo, 1988: »Wolfgang Iser: funkcija, učinek, imaginarno«, *Nova revija*, št. 71–72, str. 536–544, Ljubljana.
- VIRK Tomo, 1995: *Ujetniki bolečine*, Mihelač, Ljubljana.
- VIRK Tomo, 1998: »Hans Robert Jaub in recepcijska estetika«, v: Jaub, str. 531–538.
- VIRK Tomo, 1999: *Moderne metode literarne vede*, Filozofska fakulteta, Ljubljana.

■ ARCHAIC POETRY ON DEATH

Despite its specific characteristics, archaic poetry has been studied alongside oral poetry of the European nations. But researchers who deal with archaic poetry should be aware of the fact that oral poetry represents the entire literary production of the archaic nations and not only a part of it, as is the case with oral poetry of the European nations. Most of archaic poetry is accessible only in the form of translated written text, so we can not deal with its original feature. When reading and interpreting archaic poetry, the variety of communicative codes should be taken into account, while one can with no serious consequences ignore the sincretic union of a text, melody, music and movement, dealing with each aspect separately. Authors of archaic poetry were highly appreciated individuals, and the poetic creation was considered a conscious process of verbal expression comparable to the most important social achievements. Most poems could be conditionally classified as lyrics. In classifying them according to literary types, a combination of motive-thematic and functional model (ritual, hunting and fighting, love, mourning etc. poems) should be adopted.

According to Gadamer, to understand art, one has to establish an equal dialogue about "the same thing". In the communication between the tradition of archaic people and today, the phenomenon of death could be viewed as "the same thing". Individual understanding of death by archaic people in many regards exceeds the established cultural patterns (religion, mythology), according to which death is viewed as a passage to another, better world. Against such social interpretations, and through the medium of art, some outstanding individuals created a non-identical comprehension of death as an unalienable and the most adequate possibility of being. It seems that the phenomenon of death and that of individuality exist in a close relationship and reach their best expression just in archaic poems on death. It is here that through the confrontation with the phenomenon of "death of mine" the process of individualization takes place. The subjects of this process are some "extraordinary individuals" (poets). Besides, one can find in these poems the birth of fiction in the modern sense, not only because the theme of "death of mine" represents imaginary objects which have no "appropriate", or in any way graspable meaning, but also because of the oral character of archaic poetry which is particularly suitable for the growth (and re-creation) of fiction. The interpretation of poems has proved that among archaic people fiction had a great existential meaning in the ordinary life of "extraordinary individuals" because it gave them the opportunity to emphasize their individuality beyond a real conflict with society. The contemporary crisis of individuality is undoubtedly closely connected with the growing tabooization of the phenomenon of death, which turns out *blindness for death*. In spite of its apparent naivety, archaic poetry on death provides a more genuine answer to the being-question *How to accept my own death*. It answers with *the courage for death* and for this reason it does deserve our attention.

ZOLA V LJUBLJANSKEM ZVONU (1881-1890)

Tone Smolej

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Avtor se v prispevku ukvarja z zgodnjo slovensko reproduktivno (kritiško) recepcijo Émila Zolaja v prvem desetletju revije Ljubljanski zvon. Obravnava omembe in kritike francoskega pisatelja v člankih F. Celestina, K. Štreklja, J. Stritarja, F. Svetiča in J. Kersnika, hkrati pa jih primerja tudi z nekaterimi članki nemških piscev (R. Kaufmann, T. Zolling).

Zola in Ljubljanski zvon (1881-1890). The article researches the early Slovenian reproductive (critical) reception of Émile Zola in the first decade of the Ljubljanski zvon magazine. It examines how the French author is referred to and reviewed in articles by F. Celestin, K. Štrekelj, J. Stritar, F. Svetič and J. Kersnik, and makes comparisons to certain articles by German authors (R. Kaufmann, T. Zolling).

Uvod

Preučevanje slovenskega kritiškega sprejema¹ francoskega naturalizma se je pričelo na začetku štiridesetih let dvajsetega stoletja, ko je Anton Vratuša zapisal, da je *Ljubljanski zvon* v času Levčevega uredništva gledal na francoski naturalizem kot na nekaj slabega in škodljivega. Bolj natančno se je zlasti omemb in kritik Émila Zolaja v tej reviji lotil Anton Ocvirk (1955: 200–201). Stritarjevo kritiko francoskega pisatelja je denimo označil za »neusmiljeno in krivično obsodbo«, ki je za dolgo časa na Slovenskem ovrednotila naturalizem kot nekaj »estetsko manjvrednega, etično grdega«. Medtem ko se Ocvirk s tujimi vplivi na Stritarjevo kritiko Zolaja ni ukvarjal, pa je takšno raziskavo najti v Koblarjevih Opombah k pisateljevem *Zbranem delu*. Koblar opozarja na večino člankov o Zolaju nemških (R. Kaufmann) in francoskih (O. Mirbeau) avtorjev, ki jih je poznal slovenski kritik. Na to raziskavo se je navezoval tudi Jože Pogačnik (1978), ki je ob primerjavi Stritarjeve in Brunetièrove kritike Zolaja ugotovil, da sta sicer oba cenila pisateljev talent, zavračala pa sta koncepcijo njegovih oseb.

Prve omembe

Ko je leta 1881 Fran Levec prevzel uredništvo revije *Ljubljanski zvon*, je imel že formirano obzorje, ki ni bilo pretirano naklonjeno francoski književnosti, zlasti ne sodobni. Vemo, da je sredi osemdesetih let istočasno bral Zolaja in sentimentalnega Georgea Ohneta, ki ga je povsem navdušil.² Zato nas ne more čuditi dejstvo, da se prav v času Levčevega urednikovanja prvič v kakem slovenskem besedilu in dokaj negativno omenja Zola.³ Leta 1882 namreč Miroslav Malovrh poroča o novi reviji najmlajše hrvaške književne generacije *Svetlo*: »V vseh spisih in razpravah se hoče držati – »realističkoga pravca«. Kakor iz tega programa razvidno, hočejo nekateri nadarjeni ljudje s tém listom uglediti pot – tistemu francoskemu realizmu, ki ga goji Emile Zola. Po našem mnenju je to neumestno in škodljivo« (Malovrh 1882: 318).

Levec ni bil naklonjen Malovrhovim poročilom, zato si je prizadeval, da bi ga zamenjal Josip Stare.⁴ Slednji je očitno ponudbo sprejel in leta 1883 začel objavljati poročila o hrvaških književnih novostih. V enem od njih poroča o romanopisju Evgenija Kumičića, ki je veljal za »hrvaškega Zolaja«:

Vešč opazovalec prirode in ljudij pripoveduje realistično in sam priznava, da se je ugledal v francoskega naturalista Emila Zola; ali zato naj nihče ne misli, da so njegove pripovedke podobne tistim Zolovim, v katerih čitamo najnagnusnejšo stran razuzdanega pariškega življenja, marveč ravno omenjeni najnovejši Kumičićev roman je (kakor nekateri Zolovi) poln prelepih vzgledov ter nam podaje toliko lepih nauk, da bi ga smela izdati vsaka katoliška družba (Stare 1883: 540).

Staretovo poročilo se torej nekoliko razlikuje od Malovrhovega, saj Zolaju vendar priznava, da je mogoče v njegovih romanih prepoznati tudi moralne nauke, hkrati pa posnemanja njegove književnosti ne označi za škodljivo.

Fran Celestin

Leta 1883 je Levec objavil spis Frana Celestina »Naše obzorje«, kjer je avtor orisal obzorje svojih sodobnikov. Nas bodo zanimali zlasti navedki Zolaja v tej razpravi, ki vse doslej niso bili ustrezno ovrednoteni. Marja Boršnik (1951: 171) je domnevala, da je Celestin poznal delo francoskega pisatelja iz sanktpeterburške revije *Vestnik Evropy*, kamor je Zola pošiljal med letoma 1875 in 1880 nekatere razprave iz »Literarnih dokumentov« (»Documents littéraires«), »Naturalističnih romanopiscev« (»Les Romanciers naturalistes«), »Eksperimentalnega romana« (»Le Roman expérimental«) ter nekaj novel. Prispevki so izhajali pod splošnim naslovom »Pariška pisma« (Triomphe 1937: 755). Glede na način citiranja se zdi, da je Celestin omenjene Zolajeve članke prebiral v njihovi – nam nedostopni – knjižni izdaji (*Parizskie pisma. Iz literatury i žizni*. T. I. St. Petersburg, 1878).

Celestin omeni Zolaja zlasti v zvezi z vplivom Walterja Scotta na Josipa Jurčiča. Čeprav navaja tudi Balzacovo navdušenje nad Scottom, pa analizo začini z Zolajevo izjavo, češ da je škotski pisatelj le dober dekorater, ki ga zdaj najrajši bero mlada dekleta. (Celestin 1883: 320). Gre kajpak za Zolajevo misel iz članka o Balzacu (»Naturalistični romanopisci«),⁵ ki je v *Vestniku Evropy* izšel januarja 1877 (Triomphe 1937: 758). S takšnim citatom je Celestin opozoril, da je na tekočem s sodobno kritiko, ki je Scotta sodila strožje kot navdušeni predhodniki. Sicer pa Celestin Jurčiču priznava, da je bralstvu omogočil pogled na kmeta »v plastični realnosti«. Jurčič pa je nasploh ustvaril mnogo literarnih tipov, zato ga je Celestin proslavil z naslednjim Zolajevim citatom: »Brezsmrtnost gre tvoriteljem živih ljudi, onim, katere navdušuje življenje, kateri rišejo življenje« (Celestin 1883: 322).

Na podlagi analize nekaterih vodilnih slovenskih pisateljev Celestin ugotavlja, da slovensko obzorje ni ravno široko, zato priporoča realizem ter z njim kritiko življenja. Življenje samo ponuja mnogo gradiva, zlasti življenje trgov in malih mest. Celestin našteje dva morebitna ugovora, da namreč takšni opisi ne sodijo v literaturo, ter da je samo lepota namen leposlovja. Ob tem problemu brez komentarja ponovno navaja Zolaja: »Ni res, da je samo lepota brezsmrtna, življenje je še bolj brezsmrtno. Jezik more izginiti, estetika premeniti se, vzor biti drug: ali glasovi človeške duše, resnični glasovi radosti ali gorja so večni« (Celestin 1883: 454). Navedek je Celestin povzel po Zolajevem eseu o Alfredu de Mussetu (»Literarni dokumenti«),⁶ ki ga je Stasulevič, urednik *Vestnika Evropy*, objavil maja 1877 (Triomphe 1937: 758).

Citati iz Zolaja po našem mnenju niso le preprosti navedki, ampak imajo posebno vrednost znotraj Celestinovega besedila. Njihov izbor priča, da se je slovenski kritik zlasti navduševal nad teksti, ki so obračunavali z romantično estetiko. Scott naj bi bil torej povsem neživljenjski romanopisec, romantični Musset pa bo po Zolaju nesmrten zlasti, ker je veliko ljubil in veliko jokal. V presečišču Celestinove in Zolajeve publicistike je torej najti obračun z romantično estetiko ter poziv k novi (realizem/naturalizem). Poudariti velja, da se je Celestin pri Zolaju zgledoval tudi pri pripravi svojega eseja, saj je natančno analiziral in komentiral nekatere pesmi slovenskih avtorjev, tako kot je francoski kritik ocenjeval denimo Gautiera ali Hugoja.

Karel Štrekelj

Levčev učenec Karel Štrekelj je v svoji razpravi »Novejši pisatelji ruski« načel pomembno vprašanje razmerja med ruskim realizmom in sočasno francosko književnostjo. Štrekelj (1884: 562-563) poudarja, da je Turgenjev živel v prijateljstvu s »poglavárji moderne realistične in naturalistične šole« (brata Goncourt, Daudet, Flaubert, Zola). To sintagmo (»die Häupter der modernen, realistischen und naturalistischen Schule«) je Štrekelj povzel po knjigi Iwan Turgenjew. *Eine literarische Studie* (1884) nemškega kritika Eugena Zabela, ki ga je v nadaljevanju tudi citiral:

Kar pa Turgeneva za zmerom izključuje iz kroga Zolovega in njegovih učencev, kamor so ga površno uvrstili, to je njegova čista, zdrava fantazija. On pozna grdo ravno tako, kakor naturalisti, ali grdo ni mu priraslo k srcu, ne veseli ga vedno in vedno brodititi po njem; on ne strmi v preprostost, da bi jo v dolzih in širokih prizorih kazal (Štrekelj 1884: 558).⁷

Navedeni Zabelov citat je skoraj istočasno doživel znaten odmev – kar je pomembno za primerjalno recepcijo Zolaja – tudi v hrvaški reviji *Vijenac* (Barbarič 1983: 85). Štrekelj je s sopostavljanjem Zolaja in Turgenjeva načel pomembno dilemo, ki se bo vse do moderne pojavljala kot načelna alternativa: ali Rusi ali Francozi (Barbarič 1983: 84). Jasno je, da je Štrekelj favoriziral prve. Skladno z Zabelom je povzdignil Turgenjeva, ki, v nasprotju z Zolajem, prikazovanje grdega uporablja le »za kontrast proti lepemu«.

Josip Stritar

Najpomembnejše besedilo o Zolaju iz let Levčevega urednikovanja pa so gotovo nekateri deli Stritarjevih »Pogovorov«. France Koblar (1956: 437–441) je ugotovil, da se je Stritar zgledoval pri članku »Die literarische Krise in Frankreich« Richarda Kaufmanna. To tezo je vzpodbudil pisatelj sam, ko je zapisal, da se je »kot otrok pirha« razveselil članka, ki je izšel na velikonočno soboto (torej 4. 4. 1885) v časopisu *Wiener Allgemeine Zeitung*. Kljub takšni izjavi je potrebno reči, da se Stritar le na treh mestih nekoliko izraziteje zgleduje pri Kaufmannu. Slovenski avtor po njegovem članku omenja kritiko Mirbeauja, hkrati pa so v obeh zapisih zelo sorodno opisani liki iz *Germinala*. Tudi misel o francoščini, ki slabi z naturalisti, bi lahko povzel po Kaufmannu.

V svoji korespondenci Stritar omenja še dve reviji, ki sta v istem času objavili razprave o Zolaju.⁸ Medtem ko je za genezo »Pogovorov« manj pomemben članek »Plaudereien über Romandichtung« Rudolfa von Gottschalla (1823–1909), pa je potrebno več pozornosti nameniti recenziji *Germinala* v reviji *Die Gegenwart*, saj je Stritar zapisal, da gre za »misli mojim enake. Samo da je povedano vse malo bolj vodeno«,⁹ o čemer se doslej še ni pisalo.

Deskripcija

Izjemno zanimiv je Stritarjev nazorni prikaz Zolajeve deskripcije, saj za zgled izbere kar opis kmetije. Sam bi bralca popeljal, najbrž skladno s slovensko pripovedovalsko tradicijo, »v kako hišo, pač v najčednejšo, morebiti k samemu županu, da nas seznanj s tem poštenjakom« (Stritar 1885: 287), medtem ko bi Zola bralca popeljal kar k svinjaku:

Prej smo imeli samó neke nedoločne, nejasne pojme, zdaj vemo, kaj je prav za prav svinják. Prej smo videli samó lupino, zdaj smo prišli stvari do samega jedra. Same vnanjosti smo videli prej, zdaj smo spoznali pravo bistvo svinjákovo.

Pokaže nam naš vodnik raztrgano streho, prešteje nam vsa rebra, ki ji molé iz okajene slame in mahú rastočega po nji. Razkazuje nam stene, stare deske, vse poke, vse grče po njih; zarujavele žeblje, s katerimi so pribite, in lišaj, ki se razprostira po njih (Stritar 1885: 287).

Omenjeni odlomek bi lahko poimenovali kar pastiš, saj Stritar zavestno karikira osebni slog naturalista, pri čemer uporablja njegove bistvene in značilne sestavine. Omenja vlogo sončne svetlobe (»Ta svetloba, ti sviti in odsviti, ki plešejo po rjavi gnojnici.«) ter akustične (»In pa ta godba! Jeden kruli, drugi cvili, tretji renči«) in zlasti olfaktorične dodatke, ki jih takole komentira:

A kaj pa še duhovi in smradovi! Tu moram pa še čisto molčati, ko ti Zola s svojim »razvitim, omikanim, finim« nosom našteje vrsto duhov in njihovih »odličic«, zlasti pa neprijetnih, zopernih, ostudnih brez konca in kraja. Mi Slovenci smo sploh na to stran proti gosposkim Francozom pravi gorjanci! (Stritar 1885: 288).

Z omembo Zolajevega nosu se je Stritar priključil mnogim podobnim zapisom v francoski književnosti. Goncourt je denimo v *Dnevniku* zapisal, da je pisateljev nos nos lovskega psa, katerega konec vtisi, občutja in poželenje delijo v dve živahno premikajoči se nozdrvi, poleg tega pa je to nos, ki raziskuje, odobrava in obsoja. Njegove opise vonjev, ki izpuhtevajo iz opisovanih krajev, pa so sodobniki že leta 1880 poimenovali kar odorografija (Solda 2000: 7). Ko je Stritar omenjal »zoperne smradove«, je imel najverjetneje v mislih odorografijo cest in beznic v romanu *Bez-nica*. Sam Zola je v predgovoru zapisal, da gre za prvi roman o ljudstvu, ki ne laže in ima vonj ljudstva. Čeprav so ga nekateri kritiki obtoževali, da s takšnimi opisi vonjav žali delavce, se je Zola zagovarjal, da je skušal le opozoriti na dejstvo, v kolikšni meri je potrebno očistiti predmestja umazanije (Solda 2000: 66).

Nekoliko kasneje Stritar povzema detajlni opis pralnice v Zolajevi *Beznici* in omenja tudi tamkajšnje vonjave:

Kako je tu popisano najprej prostorje z vsemi potrebnimi napravami vred, potem pranje samó, kako izpira ta, kako drgne ona, ožema tretja i. t. d. Vsako posebe vidi bralec, kako se drži – in prav čudno se drže – in kako se giblje; vse različne glasove čuje tvoje uho, in – kar ni najzadnje – nos tvoj duha vse tiste čudne duhove, kakeršnih je polna taka naprava; vlažnosti, zaduhlosti in plesnobe duh, mokrega perila, mila in – razgretih, potnih ženskih životov! (Stritar 1885: 478).¹⁰

Stritar, ki se sprašuje, koga vse neki to zanima, kakšen namen ima tako natančno, tako obširno popisovanje, z veseljem poudarja, da se je v Franciji že začela reakcija »proti temu sramotnemu in nesramnemu početju glasovitih naturalistov«. Med kritiki navaja zlasti Octava Mirbeauja, vendar njegovih misli zaradi strahu pred očitki plagiatorstva in kompilatorstva ne povzame, češ da ga citira že Kaufmann. Gre za naslednji odlomek:

»Wir sind,« sagt Octave Mirbeau in einem Artikel, der Aufsehen erregte, »des Renseignements, des Documents, der Genauigkeit der Schilderung im natu-

ralistischen Romane müde. Wir haben sie übersatt, sie erregen uns bis zum Ekel, bis zum Brechreiz. Nachdem wir dieser neuen Form der Literatur als einer endgiltigen Evolution zugejubelt, einer Literatur, die am Ende doch nur Kurzsichtigen imponieren konnte, einer Literatur, die an einem menschlichen Wesen nichts als die Knöpfe und Falten seines Rockes sah, die Blätter am Baume und die Lichtreflexe auf jedem Blatte zählte, begehren wir laut und stürmisch nach Anderem« (Kaufmann 1885: 1).

Kljub zgražanju pa Stritar vendarle pohvali Zolajevo deskripcijo in njegov slog: »Zola je, in to mora priznati najhujši nasprotnik njegov, Zola je talent, kakeršnega morebiti svet še ni videl do sedaj. Kako on opazuje in opisuje stvari, to je čudovito« (Stritar 1885: 289).

Literarne osebe

Od deskripcije prehaja Stritar k Zolajevi zasnovi literarnih oseb. Slovenski kritik skuša izničiti pisateljve izjave, da kaže svet, kakršen je v resnici:

Ali da so vsi ljudje taki, da ni nobenega, ki bi bil kaj prida, to ni res, to je grda laž. In vendar bi moral človek tako soditi po tvojih romanih, po katerih vlada in se šopiri samo lopovstvo, sama nevarnost, sama nesnaga! Tvoja »Nana« kaže nam zgolj gnilobo in smrad v višjih stanovih, tvoj »Pot-Bouille«¹¹ samó nemarnost in malopridnost pri meščanih, tvoj »Asommoir« [sic!] surovost in podlost pri delavcih (Stritar 1885: 290).

Ob tem postane Stritar biblično moralističen: »Če je vsa Francoska taka Sodoma, tedaj pa res ni družega vredna, nego da jo žveplen ogenj z neba pokončá, da se od nje ne okužijo ostale dežele.« (Stritar 1885: 290). Poudariti velja, da je Stritar omenjeno misel šest let kasneje ponovil v svoji zbirki »Drobiž«, ki v sto petintridesetih štirivrstičnicah omenja glavne dogodke svojega ustvarjanja. Enainštirideseta je vezana na misli iz »Pogovorov«:¹²

Če res francoski so ljudje
vsi, kakor ta Zola nam pravi;
Atlantsko pride naj morjé
ter vso zalego ti odpravi! (»Drobiž«: 278)

Zanimivo, da Stritar zavrača tudi francoski narod, ki bi po njegovem mnenju moral Zolaja zapoditi čez svoje meje: »Ta narod, če tudi ni takšen, kakeršnega delaš ti, bliža se svojemu propadu, in naših simpatij je nevreden. Dá, ko je človek bral zaporedoma nekoliko Zolovih romanov, pristudi se mu napósled celó sam jezik francoski!« (Stritar 1885: 290).

Socialna motivika

Stritar (1885: 291) piše, da mu je izobražen in razsoden znanec priporočil *Germinal*: »Ako hočete pravično soditi Zolo, berite prej njegovega »Ger-

minala«. «Strinja se, da je strašna beda premogokopov v severni Franciji »velikanski predmet, največjega pisatelja vreden«. Toda *Germinale* je zanj razočaranje:

Bralec vidi pred seboj té neizrečeno nesrečne, duševno in telesno nesrečne ljudi; moške in ženske, odrasle in otroke in – z gnušom se obrne od njih, ne more drugače! In ta človek trdi v svoji predrznosti, da je hotel s svojim popisovanjem vzbuditi usmiljenje do teh nesrečnih ljudi, in nevoljo proti njih zatiralcem. Gorjé siromakom, če bodo imeli take zagovornike (Stritar 1885: 291).

Ob teh mislih je kasneje celo Celestin (1887: 91) zapisal, da pač resnica ni vselej estetska, hkrati pa je pisca »Pogovorov« opozoril, da krščanska ljubezen takšnega gnusa ne pozna. Pri opisih oseb bi se lahko Stritar dejansko zgledoval pri Kaufmannu, kjer so tudi omenjeni rudarski otroci:

Er wollte theils das entsetzliche, thierische Zusammenleben der Grubenbevölkerung in wüster Gemeinschaft, ohne Rücksicht auf Geschlecht oder Moral, theils die Depravation der Kinder, lange noch vor Alter der Pubertät, schildern. Er thut dies mit einer Brutalität, die weder er noch irgend einer von seinen in Scandal speculirenden Nachahmern bisher jemals erreichte (Kaufmann 1885: 2).

V recenziji *Germinale* izpod peresa Theophila Zollinga (1849-1901) je Stritar lahko prebral naslednje misli:

Der Eindruck, den dieses Buch hinterläßt, ist niederdrückend. Wir sehen da, wie ein colossales Talent einem falschen Kunstprinzip zu Liebe die schönsten Wirkungen seiner machtvollen Dichtung zertrümmert und im Häßlichen, Ekelhaften untergeht. Auch der übertrieben pessimistische Grundton läßt kein Behagen aufkommen (Zolling 1885: 219).

Zolling je zavrnil tudi Zolajeve opise oseb, češ da je zanimivo, da pisatelj, ki najraje opisuje človeka z živalskim nagonom, skoraj počloveči uboge živali. Roman je označil za boj med kapitalom in delom, hkrati pa se je spraševal, ali se bo Étienneova vizija morda res kdaj udejanila.

Medtem ko je bil Kaufmann do rudarske tematike v literaturi zadržan, pa ji je bil Zolling bolj naklonjen. Tudi Stritar ni nasprotoval socialnemu romanu, niti motiviki revščine, marveč zgolj naturalističnim opisom. Vzor njegovega socialnega romana je bil verjetno Eugène Sue, ki je iz delavcev ustvaril like, privlačne tudi aristokraciji ter buržoaziji. Do konflikta med rudarji in lastniki rudnikov pa se Stritar pravzaprav ne opredeljuje.

Kritika nemških prevodov

Stritar meni, da je jezik, v katerem piše Zola, izjemno malo podoben Fénelonovemu ali Dumasovemu. Ker se mnogo besed zaman išče v Littréjevem slovarju, je Zolaja izjemno težko brati v izvirniku: »In tebi, ki si bral Zolov roman v prevodu, pravim: Ti ne véš, kaj je pravi Zola; kajti, kar piše in kakor piše tá mož, ne more se besedoma povedati v nobenem drugem jeziku, razven v francoskem; a kaj pa še v pošteni, snažni slo-

venščini« (Stritar 1885: 285). Hkrati pa Stritar odsvetuje nemške prevode: »Zola v nemški obliki ni Zola« (Stritar 1885: 483). Do takšnih zaključkov je prišel po pogovoru z znancem, ki je poznal *Germinal* le v nemškem prevodu:

Ko sem s tistim možem zopet govoril o priporočevanem romanu, nisva dolgo časa mogla se umeti. Knjiga, o kateri sva govorila, bila je ista in zopet druga. Naposled se reši stvar tako: prijatelj moj je bral svojega »Germinala« v nemškem prevodu, jaz pa v pravem, nepokvarjenem originalu! In na to mu podam tisto rumeno knjigo govoreč. Tu imate pravega »Germinala«. In ko mu pokažem nekaj mest v knjigi, mož ni mogel najti pravih besed, da bi primerno izrazil svoj gnus in svojo nejevoljo (Stritar 1885: 291–292).

Stritarjev znanec je verjetno prebiral nemški prevod Ernsta Zieglerja, ki je izhajal v časopisu *Die Presse* od 25. 11. 1884 do 28. 3. 1885. Ziegler, ki je živel več let v Parizu, je stopil v stik z Zolajem leta 1882. Dve leti kasneje mu je francoski pisatelj dal izključno pravico za prevajanje *Germinala* v nemški jezik. Zolajev roman je v nemškem prevodu izhajal skoraj istočasno v časopisih *Die Presse*, *Hamburgischer Correspondent*, *Frankfurter Zeitung*, *Posener Zeitung* ter *Agramer Zeitung*. Ziegler je zato menil, da še noben roman ni bralo na dan izida toliko ljudi. V resnici je omenjene časnike prebiral vsaj 300.000 bralcev (Bachleitner 1993: 273–274), tudi v pretežno slovanskem okolju (Póznanj, Zagreb). Zieglerjev prevod se je torej v *Die Presse* iztekel v času, ko je Stritar že pripravljaj gradivo za svoje »Pogovore«.

Chevrel (2003) ugotavlja, da avstrijski prevajalec ni bil natančen pri prevajanju rudarskih terminov, izločil pa je tudi nekatere prizore iz seksualnega življenja rudarjev (npr. spolnost Maheujevih) in njihovih nadzornikov. Tudi znameniti prizor, ko rudarske soproge počasi kastrirajo truplo mrtvega trgovca Maigrata in nato njegov ud nataknejo na palico (približno 40 vrstic), je povzet z nevtralnimi stavkom: »Sie spien auf die Leiche, verstümmelten dieselbe und stießen sie mit Füßen.«¹³ Ziegler je bil previden tudi pri političnih sestavinah romana, saj je izpustil Souvarinove izjave, da je potrebno zažgati vsa mesta in pokositi ljudstvo, ker bo šele potem morebiti zrasel boljši svet,¹⁴ pa tudi maščevalne izjave levičarskega župnika Ranviera. Spremenjeni pa so tudi Étiennovi politični govori.

Iz navedenega sledi, da je Stritar že v letu izida upravičeno opozarjal na razlike med francoskim izvirnikom ter Zieglerjevim prevodom. Poudariti velja, da je istega leta prevod doživel kritiko tudi v *Revue contemporaine littéraire, politique et philosophique* (Bachleitner 1993: 277).

Fran Svetič

Fran Svetič je Zolajev naturalizem prvič omenil že v svojem nekrologu Victorju Hugoju.¹⁵ Drugega maja 1888 pa je v slovenskem klubu na Dunaju imel predavanje o naturalizmu, ki je – kot je poročalo tedanje

časopisje – zelo zanimalo poslušalce, saj »so sledili jako pazno tej razpravi in konec govora čestitali govorniku od vseh stranij.«¹⁶

Čeprav je Svetič na dunajski univerzi študiral tudi francoščino,¹⁷ se je moral o Zolaju poučiti kje drugje. Sam je na koncu razprave »Naturalizem«, ki je kot pisna verzija predavanja izšla istega leta tudi v *Ljubljanskem zvonu*, izdal svoj vir: Zollingov podlistek »Emile Zola und der Naturalismus«, ki je izhajal oktobra 1881 v *Neue Freie Presse*.¹⁸ Naša raziskava je odkrila, da je Zollingov delež bistveno večji, kot je bil Svetič z referencami pripravljen priznati.

Svetič uvodoma poudarja, da je pri večini bralcev naturalizem na slabem glasu. Po njegovem mnenju ima vsaka stvar pravico do obstajanja, tudi naturalizem, ki se je že tako razširil, da njegovega vpliva ni mogoče tajiti, a hkrati dodaja, da ni pristaš naturalističnega nauka, nasprotuje le ozkosrčnemu obsojanju. Naturalizem ima za »zanimiv pojav v slovstvu, ki je vreden resnega razmotranja.« (Svetič 1888: 360). Namen Svetičevega spisa je torej nepristranska sodba o Zolajevem naturalizmu. Pomen njegovega prispevka k umevanju Zolaja na Slovenskem je potrebno videti zlasti v dokaj natančnem povzemanju pisateljevih nazorov, večinoma iz dela »Eksperimentalni roman«. Svetič poudarja, da Zola zavrača vse romanopisje, ki je nastajalo na podlagi pisateljeve domišljije:

V naturalističnem romanu, ki sloni ves na podlagi opazovanja in analize, so pa uvéti drugačni. Domišljija se odpravi, romanopisec samó nahajaj, ne pa izumljaj; piši logično, in ne izmišljaj; samó pripoveduj, kar vsak dan vidi in doživlja, kar se godi na ulicah. Povest ne bódi samó obraz življenja, temveč življenje samó. Pripovednik bódi vésten fotograf, ki pa mu ni smeti nikdar popravljati podobe; odréci se megleni domišljiji, zbiraj samó dejanja, ki bodo že záse govorila (Svetič 1888: 363).

Svetič poudarja, da mora biti roman »znanosten«: »Do zdaj, pravi [Zola], se je samó opazovalo; treba je pa tudi *poskusov*, kateri nam kažejo življenje od novih stranij« (Svetič 1888: 364). Eksperimentalni pripovednik naj si izvoli posebne razmere, tja pa naj postavi ljudi z določenimi značajmi. Te misli je najti v prvem poglavju Zolajevnega »Eksperimentalnega romana«.¹⁹

Svetič poudarja tudi Zolajevo zgledovanje pri eksperimentalni medicini Clauda Bernarda ter Tainovi filozofiji. Sicer pa strne temeljne Zolajeve ideje v naslednjem odlomku: »Premišljevat in preiskavat je dušne in telesne bolezni, ozirati se je na prirodino osnovo, temperament, in na vpliv podédovanja; in pri vsem je postopati v soglasji z znanostjo sedanje dóbe« (Svetič 1888: 364). Kasneje celo zagovarja stališče, da opisovanje bolezni pač ni leposlovčeva, temveč zdravnikova stvar (Svetič 1888: 409).

V »povestnem vencu« Rougon-Macquartovih »vse zgodbe 'zvirajo 'z bolezni ene«. Svetič poudarja, da Zola spremlja potomce družine v različna okolja in z njimi eksperimentira. Takole opiše romaneskni dogajalni prostor:

Pelje nas v ministrov salon, v zbornico, h konjskim dirkam, na trg, kjer se próda živež [...]. Pelje nas v kováčnico, kjer ima dovolj prilike za mojstersko popi-

sovanje. Iti moramo dalje ž njim v rastlinjak [...] in poslušati pisatelja, ko nam razklada botaniške svoje znanosti. Vêde nas dalje v velik bazar, kjer nam razkazuje blagó in razlaga, kako se izpečáva. Zopet potem nas postavi na deželo, sredi zarastlega parka in nam pripoveduje idilo, ki se ondu godí. Popisuje nam preprosto vaško življenje, riše rúdnik in slika delavce, kako živé in trpé; vêde nas nazaj v Pariz, v slikarnico, in potem zopet na kmete itd (Svetič 1888: 403).

Lahko bi rekli, da je Svetič v teh vrsticah povzel ključne prizore iz vsaj devetih Zolajevih romanov (*Njegova ekscelenca Eugène Rougon*, *Nana*, *Trebuh Pariza*, *Beznica*, *Pri ženski sreči*, *Greh abbéja Moureta*, *Germinal*, *Umetnina ter Zemlja*).

Posebno pozornost je naklanjal Zolajevi olfaktoričnosti, saj pisatelj pove »ne samo, kakšno je vse to po zunanje, marveč tudi, kakšen ukus ima, in zlasti, kako diší« (Svetič 1888: 403). Navaja pa tudi, da more bralec v cvetličnjaku »dihati mlačni, zaduhli, z maméim vonjem napolnjeni zrak.« Skratka, svoj »mikrokozem« naslika Zola prav mikroskopično.

Med posameznimi osebami je omenil skupno mater Adelajdo Fouque, ki se je bila »telesno poškodovala, dobila krč in je sčasoma oslábela na umu. Njeno nadlogo so podédovali otroci in otrók otroci« (Svetič 1888: 402). Junakinjino sicer vihravo življenje je Svetič dokaj omilil, saj Macquarta razgláša za njenega drugega moža. Tudi Gervaisino zgodbo ublaži, saj kljub dokaj natančnemu povzemanju vsebine ne omenja ljubezenskega trikotnika med Gervaise, Lantierom in Coupeujem. Nesrečo slednjega naj bi iz maščevanja povzročila neka ženska, v resnici pa mu spodsne s strehe, ker ga pokliče hčérka Nana. Tudi Gervaisin konec je blažji, saj se Zolajeva junakinja »v obupu tudi pijači udá in kmalu revno umrè« (Svetič 1888: 403). Vtis imamo, da je *Beznico* nemara poznal zgolj iz gledališke predelave.

Na prvi pogled se zdi zanimiv Svetičev oris literarnih oseb: »Zolove osebe imajo samó zunanje, živálje življenje, samó živce, čute, mesó in kri; popisuje nam jih le životopisno, dušeslovno ne. Volja, misli, strasti v porájanji – vse to nam je zakrito.« (Svetič 1888: 407). Omenjeni navedek je praktično prevzet od Zollinga: »Sie sind ganz Außenseite, haben nur Nerven, Sinne, Temperament, Fleisch und gehen ganz im animalischen Leben auf. Der Wille, die Gedanken, die Leidenschaften in ihrem Entstehen – das Alles ist unsichtbar.«²⁰

Prikupne značaje Zola po Svetičevem mnenju opisuje le površno. Junaki njegovih povesti so torej »zavržena ali vsaj slabotna človeška bitja. Ciklus Rougon-Macquartovih je prava Sodoma in Gomora: med blizu tisoč osebami, ki nastopijo, najti ni niti pet pravičnih ljudi« (Svetič 1888: 407). To izjavo, ki se navezuje na Abrahamove prošnje, naj Bog prizanese Sodomi, če je tu vsaj deset pravičnih (1 Ms 18), je najti tudi pri Zollingu: »In sämtlichen neun Romanen, die etwa tausend Charaktere und Typen zählen, fände man nicht einmal die fünf Gerechten, die zu Sodoms Errettung genügt hätten.«²¹ Svetič se dotakne tudi junakov, ki pa so »nič drugega nego stafaža in stafaža preplavlja dejanje« (Svetič 1888: 408). Misel, da so junaki le postranski okras, je najti tudi pri Zollingu: »Die Figur wird zur Staffage, und diese erdrückt die Handlung.«²²

Podobno kot Stritar pokaže Svetič več navdušenja za Zolajevo deskripcijo:

Zola je kolorist med pisatelji, moč njegova so slike. Ves roman »Une page d'amour« bistveno ni nič drugega nego popis pariškega mesta, katero nam kaže v petih raznih, velicih podobah, polnih življenja in barv in plastičnih obrazov. Krasen je n. pr. popis velikanskega danjenja, ki je uvod romanu »Pariški trebuh«. Slika, katera je na konci te povesti, napravi mogočen vtisek kakor veličasten finale (Svetič 1888: 408).

Omenjeni odlomek mnogo dolguje Zollingu:

Man lese einmal die langen, für manchen Geschmack viel zu langen Naturbeschreibungen, z. B. die fünf Schilderungen von Paris aus der Vogelschau und bei wechselnder Beleuchtung (Page d'amour) oder die grandiose Morgendämmerung, die den »Bauch von Paris« einleitet, oder das Tableau, worin dieser Roman wie in einem vollen Accord ausklingt.²³

Svoj pogled na Zolaja Svetič vendarle zaključuje z dokaj naklonjenimi besedami: »Pripoznati je, da je Zola navzlic svojim čudnim leposlovnim nazorom vendarle velik pesnik. Nekatere epizode v njegovih romanih so polne v resnici poetičnega duha, pravi biseri. Biser nam je pa drag, náj-dimo ga bodisi med listjem ali med slamo, v smetéh ali v gnôji« (Svetič 1888: 410).

Svetič je torej poznal Zolajeve teoretske spise, vsebino *Beznice* je verjetno navajal prek dramske predelave, označitve literarnih oseb in opisov pa prepisal kar iz Zollingovega članka, zato se je težko strinjati s Koblarjevo mislijo (1960–71: 563), da gre za najtehtnejšo razpravo o naturalizmu. Stritarjevo, sicer zelo osebno branje, ki se z dednostnim vprašanjem ne ukvarja, je gotovo dosti bolj izvorno. Res pa je Svetičev članek nepoučenim sodobnikom odkril mnogo podatkov o Zolajevem naturalizmu.

Janko Kersnik

Kersnikova recenzija Aškerčevih *Balad in romanc* (1890) je zanimiva apologija realizma. Avtor meni, da je Fantazija, Zenova hči, izgubila ideal, svojega ljubimca, s katerim je gospodarila in vladala v brezmejni svobodi. Tolstoj, ki je nekoč znal spajati idealizem s čistim realizmom, se je čez noč spremenil »v nagega naturalista, iz slikarja v – fotografa, iz živega modrijana – v nerazumnega tajnostnega moralista.« Med drugimi, najbrž prav tako naturalisti in fotografi, omenja tudi Ibsena, Scheffla, Ebersa ter seveda Zolaja. Recenzija je zanimiva, saj pisec ponuja tudi svojo različico realizma:

Slikati opisovati vse, kakeršno je vse v resnici, a vendar opisovati to le tako in v takem vzporedu in v taki zvezi, da mora vzbujati estetično zadoščenje, hrepenenje po nekaj nedosežnem, skratka – da mora ustvarjati ideal v gledalci, v čitatelji samem: torej ne golo življenje – golo resnico samo, ampak golo resnico pod zlato prozorno tančico idealizma (Kersnik 1890: 637).

Slovenski realisti so se konec osemdesetih let torej sklicevali na idealistični realizem, ki z Zolajevim naturalizmom ni imel dosti skupnega. Ob tem velja poudariti, da je podobno tančico v naturalizmu pogrešal tudi Theodor Fontane. Ko je prebiral Zolajev roman *Vzpon Rougonovih*, je zapisal, da življenje nikakor ni takšno, če pa bi bilo, bi bilo nujno ustvariti idealizirajočo tančico Lepote (»der verklärende Schönheitsschleier«),²⁴ kar pa sploh ni potrebno, saj je lepota vedno prisotna. Pravi realizem bo vedno poln lepote, saj Lepo pripada življenju tako kot Grdo.²⁵

Sklep

Slovinci smo se torej z Zolajem po zaslugi *Ljubljanskega zvona* prvič srečali na začetku osemdesetih let devetnajstega stoletja prek hrvaških posrednikov in ruskih prevodov. Celestin je v članku »Naše obzorje« citiral nekaj pisateljevih misli po ruskem prevodu *Pariških pisem* z namenom, da bi podkrepil svoje zavračanje romantične estetike, Štrekelj pa se je lotil primerjave Turgenjeva in Zolaja, ki se je pojavljala tudi v kasnejšem desetletju. Najpomembnejši spis so Stritarjevi »Pogovori«, v katerih je pisec celo parodiral Zolajev slog. Če se je pohvalno izrazil o pisateljevi deskripciji, pa je zavračal njegove literarne osebe, pri čemer se je zgledoval pri R. Kaufmannu. Stritar je zanimiv tudi kot kritik nemških prevodov Zolaja, saj se je zavedal njihovih pomanjkljivosti. Poudariti velja, da je dobro poznal nemške kritike *Germinala*, tudi T. Zollinga, ki je sicer s svojim zgodnejšim spisom znatno vplival na kasnejši članek Frana Svetiča.

Z Zolajevim delom smo se podrobneje seznanili ob pisateljevem ustvarjalnem vrhuncu. Leta 1885, ko je izšel njegov *Germinal*, smo že dobili prvo kritiko tega romana, tri leta kasneje pa tudi pregled njegove teorije. Vendar je bila slovenska publicistika do Zolaja, čigar talent je sicer cenila, zadržana. Tudi neposrednih vplivov na domačo književno produkcijo, ki bi jo lahko vzpodbudili omenjeni članki, v tem času ni zaznati. *Ljubljanski zvon*, ki je v osemdesetih letih devetnajstega stoletja tako kritično pretresal francoskega naturalista, je šele desetletje kasneje na široko odprl vrata prav tistim pisateljem, na katere je vplival Émile Zola.

OPOMBE

¹ Pričujoča razprava se osredinja zgolj na kritični sprejem Zolaja, zato Turnerjeve novele »Tri gracije« (1883), kjer se sicer tudi omenja Zola, ne obravnava. Pri delu se je pisec opiral tudi na avtorski katalog Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU.

² F. Levec, Pismo Josipu Staretu, 12. 7. 1886, *Pisma II*, uredil France Bernik, Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1971, 89.

³ Zolajevo ime se na Slovenskem sicer prvič pojavi že leta 1878, ko *Laibacher Zeitung* ponatisne članek »Alkoholizem v Parizu« avstrojudovskega publicista

Maxa Nordau, kjer je govor tudi o *Beznici*. Nordau primerja Gervaisin boj z alkoholom kar z Jakobovim bojem z zlim angelom.

⁴ F. Levec, Pismo Josipu Staretu, 2. 2. 1883, *prav tam*, 67.

⁵ Citat navajamo v celoti: »Byron jette toujours un vif éclat, tandis que Walter Scott n'est plus guère lu que par les pensionnaires. Je parle pour la France. Il est très curieux de voir le fondateur du roman naturaliste, l'auteur de *La Cousine Bette* et du *Père Goriot*, se passionner ainsi pour l'écrivain bourgeois, qui a traité l'histoire en romance. Walter Scott n'est qu'un arrangeur habile, et rien n'est moins vivant que son oeuvre« (»Les Romanciers naturalistes«: 50).

⁶ Citat navajamo tudi v izvirniku: »D'ailleurs, il n'est point vrai que la beauté seule soit immortelle, la vie est plus immortelle encore. Une langue disparaît, une esthétique se transforme, un idéal se déplace; tandis que le cri humain, la vérité de la joie ou de la douleur est éternel« (»Documents littéraires«: 330).

⁷ Navajam tudi nemški izvornik: »Was Turgenjew aber ein für allemal aus dem Kreise Zola's und seiner Schüler heraustreten läßt, dem ihn eine oberflächliche Betrachtung einreihen könnte, ist seine wahrhaft keusche, gesunde Phantasie. Er kennt das Häßliche gerade so gut wie die Naturalisten, aber es geht nicht in ihm auf, er hat keine Freude daran, das unreine Element immer wieder aufzurühren, wenn es einen festen Bodenfaß bilden will, er starrt nicht das Gemeine an, um es mit breiter Umständlichkeit festzuhalten« (Zabel 1884: 189-190).

⁸ J. Stritar, Pismo F. Levcu, 13. 7. 1885. *Zbrano delo 10*, uredil in opombe napisal France Koblar, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1957, 137.

⁹ *Prav tam*.

¹⁰ Gre za opis iz prvega poglavja: »Vzdolž perilnikov na obeh straneh osrednjega prehoda sta se vlekli dve vrsti žensk. Perice so imele razkrite vratove, do ramen razgaljene roke in privzdignjena krila, tako da si lahko videl njihove barvaste nogavice in visoke čevlje na vezalke. Divje so udrihale s peračami, se glasno smejale, se obračale, da so si lahko skozi trušč zavpile kako besedo, in se sklanjale nad svoje perilnike; zardelih in kadečih se teles, do kože premočene, ko da bi jih ujel naliv, so klafale, kvantale in klobuštrale« (*Beznica*: 17).

¹¹ V zvezi z romanom *V kipečem loncu* je potrebno omeniti obsežno recenzijo Alberta Wolfa, ki je izšla v *Wiener Allgemeine Zeitung* 28. 4. 1882: »[...] die Typen des Bürgerthums, die Zola zeigt, leben nicht unter uns, sie sind Ruinen einer vergangenen Epoche und einer anderen Kaste. Paris hat einen solchen Mittelstand niemals gehabt und wird ihn wohl niemals haben.« Čeprav se oba kritika lotevata istega romana, je Stritarjeva sodba moralistična, Wolfova pa kulturnozgodovinska.

¹² V drugi polovici devetnajstega stoletja je bilo v Evropi še nekaj takšnih satiričnih verzifikacij o Zolaju. Theodor Fontane se je v svoji pesmi »Nur nicht loben« (»Aus der Gesellschaft«) takole obregnil ob francoskega pisatelja: »Po meinem je sreča bila, / da balad ni ustvarjal Zola.« (»Ein Glück, so hab' ich oft gedacht, / Daß Zola keine Balladen gemacht.«).

Kasneje je nastal tudi naslednji sonet Friedricha Haßlwanderja z naslovom »An Emile Zola«, ki je bil objavljen v Roseggerjevem mesečniku *Heimatgarten* leta 1887: »Du suchst in farbengrellen Lebensbildern / Verkomm'ner Menschen grauvolles Sein, / Erhellst von keinem fernem Hoffnungsschein, / Mit des Talentes ganzer Kraft zu schildern. // Doch Du verschmähst, mit Künstlergeist zu mildern, / Und was Du dchtest, es ist blos gemein, / Entsetzlich, jammervoll, unschön, allein, / Nicht bessern wird's die Menschen, nur verwildern. // Ein Dichter bist Du, der sich eifrig müht / Mit Bildern, welche nur die Menschheit schänden – / Des Scheußlichen Copist, ein roh Gemüth! // Doch ein Triumph wird bald und schmähdlich enden; / Denn wessen Herz für echte Kunst noch glüht, / Wirft, was Du schreibst, mit Ekel aus den Händen. »

¹³ *Die Presse*, 38/48, 18. 2. 1885, 1.

¹⁴ *Prav tam*, 37/352, 24. 12. 1884, 1.

¹⁵ Fran Svetič, Viktor Hugo, *Ljubljanski zvon* 5, 1885, 678.

¹⁶ *Dopisi, Slovenski narod* 21/103, 4. 5. 1888, 3.

¹⁷ Kot je razvidno iz vpisnic, ki smo jih pregledali v Arhivu dunajske univerze (Nationale, Franz Svetič), je Svetič že od zimskega semestra 1879/80 študiral na Dunaju, najprej šest semestrov klasično filologijo, v sedmem, osmem in devetem semestru, ki jih je absolviral med letoma 1882 in 1886, pa tudi moderno jezikoslovje. Za nas je zlasti pomembno, da je poslušal tudi predavanja iz francoske književnosti. Pri utemeljitelju dunajske romanistike, Adolfu Mussafii, je opravljal seminar iz Molièrovega *Ljudomrznika* ter vaje iz *Pesmi o Rolandu*, vodilni raziskovalec francoske književnosti Ferdinand Lotheissen pa mu je predaval zgodovino francoske književnosti v 16. in 18. stoletju. Lotheissen je sicer imel v osemdesetih letih večkrat najavljena predavanja z naslovom »Geschichte der französischen Literatur in der neuesten Zeit«, vendar je glede na profesorjevo bibliografijo odveč pričakovati, da bi omenjal tudi naturaliste.

¹⁸ Gre za ponatis istoimenskega poglavja iz Zollingove knjige *Reise um die Pariser Welt*, Stuttgart, Verlag von B. Spemann, 1881. Omenjeno besedilo je najti v drugi knjigi na straneh od 103 do 118.

¹⁹ Navajamo izvirno besedilo: »L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière« (»Roman expérimental«: 1178).

²⁰ Theophil Zolling, Emile Zola und der Naturalismus, *Neue Freie Presse*, 7. 10. 1881, 3.

²¹ Zolling, *prav tam*, 8. 10. 1881, 2.

²² *Prav tam.*, 7. 10. 1881, 3.

²³ *Prav tam.*

²⁴ Podobno besedno zvezo je najti tudi v *Estetiki* Friedricha Theodorja Vischerja (1851: 53). Če pri Fontaneju »der verklärende Schönheitsschleier« po potrebi idealizira in olepša realnost, pa pri Vischerju »der verklärende geistige Schleier« skriva nepopolnost umetnine, kakršna je pač v primerjavi z realnostjo.

²⁵ T. Fontane, An Emilie Fontane, 14. 6. 1883, *Der Ehebriefwechsel*, Berlin: Aufbau-Verlag, 1998, 309.

VIRI

A

Josip STRITAR, 1953: *Drobiž. Zbrano delo 2*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Émile ZOLA, 1964: *Beznica*. Prevedel Ivan Skušek. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Émile ZOLA, 1968: *Le roman expérimental. Oeuvres complètes 10*. Lausanne: Cercle du livre précieux.

Émile ZOLA, 1968: *Les romanciers naturalistes. Oeuvres complètes 11*. Lausanne: Cercle du livre précieux.

Émile ZOLA, 1969: *Les documents littéraires. Oeuvres complètes 12*. Lausanne: Cercle du livre précieux.

B

- Fran CELESTIN, 1883: Naše obzorje. *Ljubljanski zvon* 3, 45–52, 113–119, 169–172, 236–243, 320–327, 394–398, 454–457.
- Fran CELESTIN, 1887: Josip Stritar (Boris Miran). *Slovan* 4, 87–91.
- Rudolf von GOTTSCHALL, 1885: Plaudereien über Romandichtung. *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt*, 383–384, 458–459.
- O. HELLER, 1881: Emil Zola's »Assommoir« verdeutscht von Willibald König. *Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes* 50, 180–181.
- Richard KAUFMANN, 1885: Die literarische Krise in Frankreich. *Wiener Allgemeine Zeitung*, 4. 4., 1–4.
- Janko KERSNIK, 1890: Balade in romance. Napisal A. Aškerc. *Ljubljanski zvon* 10, 368–371, 436–442, 636–637, 690–694. Tudi v: Janko Kersnik. *Zbrano delo* 5. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 299–322.
- M[iroslav] M[alovrh], 1882: Iz Zagreba. *Ljubljanski zvon* 2, 318–319.
- Josip STARE, 1883: Hrvaška književnost. *Ljubljanski zvon* 3, 540–541.
- Josip STRITAR, 1885: Pogovori. *Ljubljanski zvon* 5. 150–159, 220–227, 283–292, 362–368, 413–417, 476–483, 548–555. Tudi v: Josip Stritar. *Zbrano delo* 7. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1956, 12–87.
- Fran SVETIČ, 1888: Naturalizem. *Ljubljanski zvon* 8, 359–364, 402–411.
- Karel ŠTREKELJ, 1884: Novejši pisatelji ruski. Iván Sergějevič Turgěnev. *Ljubljanski zvon* 4. 106–110, 174–179, 237–241, 297–304, 361–367, 491–495, 557–563, 685–689, 749–755.
- Friedrich Theodor VISCHER, 1851: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Leipzig, Carl Macken's Verlag.
- Eugen ZABEL, 1884: *Iwan Turgenjew. Eine literarische Studie*. Leipzig: Verlag von Otto Wigand.
- Theophil ZOLLING, 1881: Emile Zola und der Naturalismus. *Neue Freie Presse*, 7. 10., 1–3; 8. 10, 1–3.
- Theophil ZOLLING, 1885: Zola's neuer Roman. *Die Gegenwart* 27, 4. 4., 217–219.

C

- Norbert BACHLEITNER, 1993: *Der englische und französische Sozialroman des 19. Jahrhunderts und seine Rezeption in Deutschland*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi. Internationale Forschung zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 1.
- Štefan BARBARIČ, 1983: *Turgenjev in slovenski realizem*. Ljubljana: Slovenska matica. Razprave in eseji 27.
- Marja BORŠNIK, 1951: *Fran Celestin*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Yves CHEVREL, 2003: Les premières traductions allemandes des oeuvres de Zola: 1880–1893. *Prevajanje realističnih in naturalističnih besedil*. 28. prevajalski zbornik. Uredil Tone Smolej. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 44–57.
- France KOBLAR, 1956: Opombe. Josip Stritar. *Zbrano delo* 7. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 421–508.
- France KOBLAR, 1960–1971: Fran Svetič. *Slovenski biografski leksikon III*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 563–564.
- Anton OCVRK, 1955: Slovenska moderna in evropski simbolizem. *Naša sodobnost* 3, 193–214.

- Jože POGAČNIK, 1978: Stritar in naturalizem. *Parametri in paralele*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 132–148.
- Pierre SOLDA, 2000: *Les odeurs dans l'oeuvre romanesque d'Emile Zola jusqu'au Docteur Pascal*. Thèse. U. F. R. de lettres. Université Michel de Montaigne. Bordeaux III.
- Jean TRIOMPHE, 1937: Zola collaborateur du Messager de l'Europe. *Revue de littérature comparée* 17, 754–765.
- Anton VRATUŠA, 1941: *Levec in Ljubljanski zvon*. Ljubljana: Zadržna tiskarna.

■ ZOLA IN LJUBLJANSKI ZVON (1881–1890)

The author researches the reviews and references made on Émile Zola in *Ljubljanski zvon* during the years 1881 and 1890, when it was edited by Fran Levec. Whereas the first references are mainly tied to the reception of Zola in Croatia, Fran Celestin in his article *Naše obzorje* (Our Horizon; 1883) already quoted several of Zola's typical thoughts based on the Russian translation of *Lettres parisiennes*, with the intention of substantiating his rejection of the aesthetics of Romanticism. However, the most important piece of writing was undoubtedly Stritar's *Pogovori* (Conversations; 1885), in which the author even clearly parodied Zola's style of writing. He was appreciative of the writer's descriptions, but rejected his literary characters, particularly the miners from *Germinal*; similarly to R. Kaufmann. The author discovers that Stritar's importance lies also in the criticism of the German translations of Zola since he was well aware of their shortcomings. Stritar was a relatively original reviewer; Fran Svetič, on the other hand, who was the first one in Slovenia to write also about Zola's theoretical essays, merely copied several basic thoughts of his article *Naturalizem* (Naturalism; 1888) – as research discovered – from Zolling's article *Émile Zola und der Naturalismus* (Émile Zola and Naturalism). The early Slovenian reception, therefore, appreciated Zola's feel for description, but rejected the conception of his characters.

Maj 2004

NOVEJŠE METODE PROUČEVANJA DRAMSKEGA TEKSTA IN UPRIZORITVE

Špela Šink

Škofja Loka

Pristop k analizi dramskega besedila ponujajo številne metode, med njimi tudi strukturalistična in novohistorična. Prva lahko upošteva tudi razsežnost gledališke uprizoritve, medtem ko se druga posveča izključno tekstu in v njem odkriva prikrite značilnosti dobe, v katerem je delo nastalo. V nasprotju z metodami za analizo dramskega besedila so metode za analizo gledališke uprizoritve manj raziskane. V okviru semiotične metode je Patrice Pavis razvil vektorizacijo kot samostojen postopek za analizo gledališke uprizoritve, ki se ne osredotoča le na verbalne dele predstave, temveč omogoča tudi ponazoritev figuralnega. Aplikacija postopkov, ki so jih razvile novejšje metode, na primeru Shakespearove tragedije Romeo in Julija ter na primeru njene odrske konkretizacije v režiji Dušana Jovanovića, omogoča prikaz novih razsežnosti tako besedila kot tudi uprizoritve.

Newer methods of researching dramatic texts and theatrical representation. A number of different methods can be used to analyze dramatic texts, structuralism and new historicism being two of them. Contrary to the method of new historicism, structuralism can include the dimension of stage representation, while new historicism focuses only on the text itself and tends to discover hidden features of the era in which the text was originally written. Methods of analyzing dramatic texts are better known than those that are used to analyze theatrical representations. Using the semiotic method, Patrice Pavis developed vectorisation as an independent procedure for analyzing theatrical representations, which does not focus only on the verbal parts of the representation, but also includes its figural dimensions. By applying procedures developed by these newer methods on Shakespeare's tragedy Romeo and Juliet, and in the case of its theatrical application by Dušan Jovanović, new dimensions of the text and its representation can be obtained.

Uvod

Vprašanji, na kakšen način razpravljati o gledališki uprizoritvi in kakšen odnos naj ta zavzame do dramskega teksta, se pojavljata že vse od na-

stanka prvih dramskih del dalje. Danes je razvitih že toliko različnih metod in pristopov k analizi dramskega dela, da se pojavlja problem, katera od teh metod oziroma pristopov ustreza tovrstni analizi. Čeprav sta dramsko besedilo in gledališka uprizoritev med seboj največkrat tesno prepletene, se metode za njuno analizo razlikujejo. Ena od metod, ki omogoča analizo obeh, je strukturalizem. Analizo Shakespearovega besedila *Romeo in Julija* omogočajo tudi številne druge metode, med njimi novi historizem, medtem ko je gledališko uprizoritev *Romea in Julije*, ki jo je na odru Slovenskega narodnega gledališča – Drame v sezoni 2002/2003 režiral Dušan Jovanović, mogoče analizirati s pomočjo pristopov, ki jih ponujajo semiotika in druge metode, ki so se razvile v njenem okviru. Ob tem se pokažejo številne razlike in tudi nekatere skupne točke, ki jih imata tekst in uprizoritev, kar pomeni, da se tudi postopki za analizo, ki so jih razvile različne metode, v določeni meri skladajo.

Shakespearova besedila nudijo veliko število podob, oseb in situacij, ki so daleč od tega, da bi bile nedvoumne. Domišljija prevladuje nad racionalnostjo, dvojni in dvomljivi pomeni besed pa omogočajo različne interpretacije in odrske konkretizacije. Enega od možnih pristopov k analizi Shakespearove tragedije tako ponuja strukturalistična metoda, ki se obenem lahko osredotoči tudi na uprizoritveno razsežnost drame. Toda kljub sistematičnosti ne more vedno ponuditi enotnega pogleda na besedilo ali uprizoritev, saj se posveča tudi njunim manj pomembnim vidikom in rezultat je zato heterogenost celotne analize. Ker se pogloblja predvsem v formalno strukturo, zanemarija nekatere globlje vsebinske razsežnosti dramskega dela. Slednjemu se skuša izogniti novi historizem, ki *a priori* zavrača analizo uprizoritve. Obrača se izključno na besedilo in v njem odkriva značilnosti in prikrito ideologijo obdobja, v katerem je delo nastalo. Zaradi svoje idejne razplatenosti in metodološkega pluralizma lahko ponudi inovativen pogled na določeno dramsko delo, še posebej, če je to nastalo v obdobju renesanse, v kateri vidi izvor subjektivnosti in individualizma.

Uprizoritev je z dramskim tekstom največkrat močno povezana, saj iz njega izhaja in ga nadgrajuje, pri tem pa se v podrobnostih bolj ali manj odmika od njega. V zgodovinskem razvoju je razmerje med tekstom in uprizoritvijo nihalo. Razvidni so trije koncepti, in sicer: »1) gospostvo teksta, 2) avtonomno gledališče, 3) teoretski poskus sinteze« (Kralj 1998, 30). Danes večina režiserjev, tudi Dušan Jovanović, uresničuje tretji koncept, v okviru katerega semiotična metoda razvije analizo gledališke uprizoritve. Semiotična metoda je za analizo gledališke uprizoritve primerna zato, ker se nahaja v območju metodološkega pluralizma, saj vseh razsežnosti uprizoritve ni mogoče zajeti v celoti zgolj z eno samo metodo. Pomembno je, da v središču raziskovanja semiotične metode ni le tekst sam, ampak tudi moment produkcije oziroma obravnava okoliščin nastanka in moment recepcije oziroma sprejema nekega literarnega dela. Semiotika v primeru napisanega dramskega teksta torej upošteva razmerje *avtor-besedilo-bralec* in v primeru gledališke uprizoritve razmerje *režiser-uprizoritev-gledalec*.

Semiotiki obravnavajo tekst kot celoto jezikovnih znakov, medtem ko je uprizoritev celota lingvističnih in nelingvističnih znakov. Med dvema znakovnima celotama prihaja do stikov in tudi do aplikacije ene na drugo in obratno. Branje teksta je linearno razbiranje detajlov, ki omogoča vračanje na neko mesto v besedilu. Nasprotno je gledanje predstave polifonično globalno zaznavanje celote, ki izpostavlja diahronost fabule. Kar uide bralcu pri branju, zazna gledalec in obratno: slednji se bo posvetil celoti, ne da bi opazil nekatere detajle, ki bi jih sicer zaznal kot bralec. Pri analizi besedila se je zato najprej potrebno posvetiti globalni strukturi teksta in preučiti fabulo ter aktantske modele, medtem ko se je pri analizi uprizoritve že pred predstavo potrebno seznaniti z dramskim besedilom in konflikti, ki se v njem odpirajo, ter tako prestopiti z diahronega na sinhrono zaznavanje, ki omogoča hkratno sprejemanje različnih odrskih elementov. Semiotični pristop k analizi gledališke uprizoritve ponuja tudi delo Patrica Pavis *L'analyse des spectacles*. V njem je uvedel analizo dramske uprizoritve s pomočjo *vektorizacije*, ki predvideva iskanje štirih vektorjev, ki usmerjajo posamezni segment ali celotno gledališko predstavo. Ta pristop se razlikuje od predhodnih, ki so temeljili predvsem na analizi dramskega besedila, po tem, da omogoča tudi analizo neverbalnih delov uprizoritve. Toda vsi načini, ki jih v svojem delu predlaga Pavis, na primer analiza predstave z vprašalniki in analiza igralčeve pod-partiture, niso ustrezni, ker ne omogočajo zadovoljive rekonstitucije gledališke uprizoritve in ker se posvečajo tudi določenim vidikom, ki niso v neposredni povezavi z njo, zato lahko služijo le kot opora pri raziskovalnem delu in kot podlaga za nadaljnja dognanja. V tem primeru je treba usmeriti pozornost na postopek analize gledališke uprizoritve z vektorizacijo.

Jovanovičeva predstava *Romeo in Julija* je dokaj tesno povezana z dramskim besedilom. Kljub temu je zaradi večje jasnosti potrebno ločiti analizo dramskega besedila in analizo dramske uprizoritve, čeprav se nekatere metode analize na določenih mestih deloma prekrivajo. Tako se pokažejo tudi nekatere razlike, ki razkrivajo kompatibilnost oziroma nekompatibilnost dramskega besedila in gledališke uprizoritve.

Analiza besedila in uprizoritve: strukturalistična metoda

Strukturalistična metoda izhaja iz lingvistike: v jeziku dobita označevalec (*signifiant*) in označenec (*signifié*) vlogo in pomen šele iz razlik in relacij do drugih enot. Površinski zavestni učinki smisla so določeni iz nezavednih strukturalnih ureditev, ki med seboj niso v hierarhičnem razmerju, temveč so vsi elementi zvedeni na isto raven, zato strukturalistična metoda ne more omogočiti sinteze, ki bi združevala predvsem pomembnejše vidike določenega dramskega dela. Primerna je za izhodišče analize drame, ki jo je treba dopolniti z drugimi metodami. Njena prednost je v tem, da se ne omejuje na analizo besedila, temveč jo je mogoče uporabiti tudi pri analizi gledališke uprizoritve.

V postopku analize s strukturalistično metodo je najprej potrebno določiti fabulo in aktantski model oziroma modele, če jih je več. Sledi dolo-

čanje dramskega časa in prostora, kot ju je mogoče razbrati iz besedila. Takšno izhodišče omogoča tudi analizo oseb in predmetov, ki se v drami pojavljajo.

Fabula je diahrono zaporedje dogodkov, ki jih vsebuje dramski tekst. Vendar je prav fabula tista, ki je na področju gledališča negledališka, saj njeno sestavljanje »ustvari nedramsko pripoved in konflikt spremeni v zgodbo« (Ubersfeld 2002, 51). Sestavljanje fabule je torej postopek abstrakcije, tovrstna izgradnja abstraktne pripovedi pa je sicer v določeni meri pomemben, čeprav le sekundaren postopek. Pomen fabule za analizo dramskega besedila je odvisen tudi od postopka njene izgradnje. Fabulo dramskega besedila lahko predstavimo na različne načine, in sicer z določanjem spremembe v dramskem dogajanju, s povzetkom dogajanja v enem samem stavku, najpogosteje pa z diahronim prikazom logike dogodkov, ki ženejo dramsko dogajanje.

Določanje spremembe v dramskem dogajanju lahko realiziramo tako, da najprej opišemo stanje stvari na samem začetku, v uvodnem prizoru in nato še na koncu drame, v zadnjem prizoru. Analogno lahko določimo spremembo dramskega dogajanja tudi za gledališko uprizoritev in pri tem upoštevamo stanje stvari ob dvigu in stanje ob spustu zavese na odru. Tako je na primer dogajanje v Shakespearovem *Romeu in Juliji*, tako v besedilu kot tudi v uprizoritvi, označeno s prehodom iz življenja v smrt dveh ljubimcev in vzporedno tudi s prehodom iz sovraštva v prijateljstvo dveh sprtih družin.

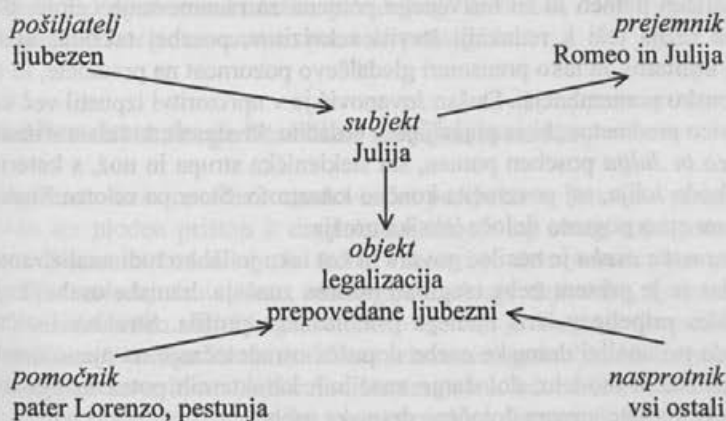
Povzetek dogajanja v enem samem stavku je povsem pedagoški postopek, saj zahteva osredotočanje na glavno dogajalno os. Ta postopek dovoljuje branja iz različnih zornih kotov, kar implicira različno zasnovane uprizoritve. Pomembno je, da določimo protagonista, ki je v središču samega dogajanja in tako tvori tudi osebek v stavku, ki povzema dramsko dogajanje. Tragedija *Romeo in Julija* je tako kot večina Shakespearovih besedil odprta za različne interpretacije, saj je protagonist lahko samo *Romeo* ali pa samo *Julija*, lahko pa sta protagonista tudi oba hkrati. Povzetek dogajanja v drami *Romeo in Julija* ne glede na uprizoritev dopušča tudi tretjo možnost, in sicer lahko mesto protagonista prevzameta oba, *Romeo in Julija*: ker sta pripadnika sovražnih družin, *Romeo in Julija* ne moreta uresničiti svoje ljubezni, zato se poročita na skrivaj, vendar ju splet naključij pripelje v prezgodnjo smrt, ki prepriča pripadnike obeh družin, da ob grobu svojih otrok sklenejo spravo.

Prikaz logike dogodkov s pomočjo koherentne pripovedi omogoča zasnutek fabule v brechtovskem smislu. Prednost te oblike podajanja fabule je, da lahko v pripoved vključimo tudi vse realne dogodke, ki so bili podlaga za fabulo, in tako predstavimo dramske osebe v njihovem socio-zgodovinskem kontekstu. Pri tem postopku je pomembno določanje sprožilnega momenta, ki žene dogajanje preko vrha v končno katastrofo. V *Romeu in Juliji* je to prvo srečanje in začetek ljubezni med pripadnikoma nasprotnih si hiš v petem prizoru prvega dejanja. Jovanović se je pri tem v veliki meri naslonil na tekst, saj tudi v njegovi uprizoritvi omenjeni prizor predstavlja enega ključnih momentov. V zapletu se *Romeo in Julija* skrivaj poročita, a *Romeo* kmalu za tem po naključju ubije *Julijinega* bra-

tranca. Ta prizor je v besedilu in tudi v uprizoritvi vrh drame. V razpletu je Romeo izgnan in medtem Capulet Juliji napove poroko s Parisom. Da bi se ji izognila, Julija spije napoj, ki jo naredi navidezno mrtvo, vendar Romeo tega po spletu naključij ne izve in ker misli, da je Julija mrtva, spije strup in ob njej umre. Julija se zbudi prepozno, vidi, da je Romeo mrtev, in se zabode. Ob njenem grobu si voditelja sovražnih družin, Julijin in Romeov oče, sežeta v roki in si obljubita spravo. Ključni dogodki v zapletu, vrhu in razpletu v Shakespearovem besedilu in v Jovanovičevi uprizoritvi sovpadajo.

Aktantski model določenega dramskega besedila je odvisen od raziskovalčevega pogleda na dramsko dejanje in dramske osebe v njem in posledično variira glede na koncept uprizoritve. Vzpostavitev aktantskega modela je odvisna od določanja protagonista, kar je v gledališki uprizoritvi režiserjeva naloga. Jovanović je za protagonistko določil Julijo, ki je v predstavi bolj aktivna in bolj podjetna od Romea, saj je on zaposlen z zalezovanjem Rozaline in Julije sprva niti ne opazi. Ona se mu nato prva približa, ga vodi in tudi naredi načrt za poroko. Pri tem je pomembna prav zasnova prvega dialoga med Romeom in Julijo. V poteku priprave gledališke uprizoritve so se namreč odločili za zamenjavo vlog med glavnima osebama, tako da je Romeove replike izgovarjala Julija, medtem ko so Romeu pripadle Julijine, do neke mere defenzivne replike, kar je še poudarjalo njeno večjo aktivnost. Dva tedna pred premierno uprizoritvijo pa se je režiser odločil za umaknitev teh replik na račun zgostitve in je s pomočjo koreografa verbalni del zamenjal z neverbalnim, v katerem ima še vedno iniciativo Julija.

Predstavo *Romeo in Julija* tako zajema en sam, dokaj enoten aktantski model. Pošiljatelj je abstraktno čustvo, ljubezen, ki vodi Julijo v želji po javnem priznanju ljubezni med pripadnikoma sprtih družin, ki sta tudi edina prejemnika. Pri tem zavzemata mesto pomočnika le pater Lorenzo in Julijina pestunja, medtem ko mesto nasprotnika zasedejo vsi ostali. Aktantsko mesto zamenja le Julijina pestunja, ki v petem prizoru tretjega dejanja postane njena nasprotnica s tem, ko ji svetuje, naj se odpove ljubezni do Romea in se sprijazni s poroko s Parisom.



Aktantski model besedila se od aktantskega modela uprizoritve razlikuje le v določanju subjekta, ki je lahko tudi samo Romeo, ali pa sta subjekt oba z Julijo. Druga mesta ostanejo nepremenjena.

Dramski čas in prostor sta opisana v didaskalijah. Seznam indikacij kraja in časa, ki jih navajajo didaskalije ali glagoli premikanja, lahko omogoča vzpostavitev pomembnih nasprotij v prostoru in času ter med dramskimi osebami, vendar izčrpen popis zaradi dolgotrajnosti ni primeren za vse drame, saj lahko seznam postane predolg in posledično nepregleden. Razmerje med besedilom, ki pripada dialogu, in besedilom, ki pripada didaskalijam, se v zgodovini gledališča razlikuje. Shakespearove drame so bile originalno skoraj brez didaskalij, dodali so jih poznejši izdajatelji. Morda je bilo to celo nepotrebno, saj vse scenske napotke in opise premikov dramskih oseb ter dramskega prostora Shakespeare podaja že v samem dialogu. To se v največji meri kaže takrat, kadar dramske osebe napovejo svojo lastno smrt. Paris po dvoboju z Romeom pravi: »Konec, zaboden sem« (Shakespeare 1991, 210).

Dramski čas ponavadi ni točno določen, vendar »fiktivni uprizorjeni čas navadno presega realni uprizoritveni čas« (Pfister 2001, 362). Pomembna je rekonstrukcija časovnega odnosa, ki ga uprizoritev ne pokaže. Na ta način je mogoče razbrati ritem dramskega besedila, ki ga organizira fiktivni čas. Ta je lahko progresivni, nepovratni *historični čas*, za katerega je značilno logično zaporedje dogodkov; ali pa je fiktivni čas *mitski* in ga označuje cikličnost. Tragedija *Romeo in Julija* pripada historičnemu času: zgodba se odvija v logičnem časovnem zaporedju in za dogodke je značilna nepovratnost.

Gledališki predmet je objekt oziroma označevalec prostora. Pri analizi kateregakoli Shakespearovega dela je seznam predmetov dolg. Poleg tega je potrebno upoštevati prepletanje predmetov s samo sceno, kar pomeni, da je v *Romeu in Juliji* predmet na primer tudi grobnica. Postopek analize gledališkega predmeta v mnogih dramskih besedilih se pokaže problematičen pri analizi celotnega dramskega besedila, saj že z analizo enega samega prizora dobimo dolg seznam predmetov, ki po reviziji celotne drame postane povsem nepregleden in s tem tudi nekoristen. Pomembnejši od tega postopka je zato poudarek na predmetih, ki imajo referenčen ali simboličen pomen in so bistvenega pomena za razumevanje celote. Sodobna režija teži k redukciji števila rekvizitov, posebej takšnih, ki so zgolj utilitarni, in tako preusmeri gledalčevo pozornost na predmete, ki so pomensko pomembnejši. Dušan Jovanović je v uprizoritvi izpustil več kot polovico predmetov, ki se pojavljajo v besedilu. Predmeta, ki imata v drami *Romeo in Julija* poseben pomen, sta steklenička strupa in nož, s katerim se zabode Julija, saj povzročita končno katastrofo. Sicer pa celoten Shakespearov opus pogosto določa leksika orožja.

Dramska oseba je nosilec govora in kot tako jo lahko tudi analiziramo. Vendar se je pri tem treba izogibati opisom značaja dramske osebe, kajti to lahko pripelje v izris njenega psihološkega profila. Strukturalistična metoda pri analizi dramske osebe dopušča osredotočanje na njeno mesto v aktantskem modelu, določanje značilnih karakternih potez in ugotavljanje kvantitete govora določene dramske osebe.

Določanje mesta v aktantskem modelu je prvi korak k analizi dramske osebe, poleg tega je treba ugotoviti tudi, kakšna je njena igralska vloga. Analiza prikaže razmerje med aktantskim mestom in nalogo, ki jo določa vloga, oziroma njenim potekom. Prav tu lahko pogosto pride do konfliktov. V *Romeu in Juliji* glavni osebi izhajata iz sovražnih družin, torej naj bi bilo v jedru njunega razmerja sovraštvo. Vendar se situacija obrne: zaljubita se in se na skrivaj poročita, zato ne izpolnjujeta več dolžnosti, ki jima jih nalagajo družbene oziroma družinske zapovedi.

Pri *določanju značilnih karakternih potez* lahko med seboj primerjamo nasprotja in podobnosti več dramskih oseb, in sicer od povsem osnovnih potez, kot je na primer spol ali njihova vloga v družini, do posebnih, kot je pripadnost določeni socialni skupini. V *Romeu in Juliji* je ena od značilnih potez, ki je skupna vsem dramskim osebam, pripadnost plemstvu oziroma pomembnim družinam. Nasprotja se natančneje izrišejo med Romeom, Julijo in njenim snubcem Parisom, in sicer glede na njihovo *moč odločanja* in glede na dvojno nasprotje: *ljubi/ne ljubi* in *ljubljen(a)/ ni ljubljen(a)*. Iz tabele je razvidno, da gre v drami *Romeo in Julija* za diametralno nasprotje med ljubeznijo in močjo odločanja.

	ljubi	ljubljen(a)	moč odločanja
Romeo	+	+	-
Julija	+	+	-
Paris	+	-	+

Govor dramske osebe ne predstavlja pomembnejšega dela analize. Pri tem ugotavljamo kvantiteto govora neke dramske osebe in njegovo razporeditev v samem besedilu glede na dogajanje, kar pa ni pomembno za razumevanje bistva dramskega besedila. V večini primerov ima največ replik protagonist, toda njegovega govora ne smemo izolirati, ampak ga moramo upoštevati v kontekstu dramskega dogajanja. Razporeditev govora lahko prikažemo s tabelo: vodoravno predstavimo kvantiteto govora za vsako osebo, navpično pa sekvence, ki označujejo razdelitev teksta. Tako dobimo splošen pregled nad razmerji med dramskimi osebami, njihovo prisotnostjo in soprisotnostjo na odru ter nad njihovim govorom. Ta postopek je, podobno kot analiza gledališkega predmeta, dolgotrajen, končni rezultat pa za celotno analizo premalo pomemben.

Analiza dramskega besedila: novi historizem

Novi historizem upošteva zgodovinsko perspektivo in s tem ponuja izvirni ter ploden pristop k dramskemu tekstu, saj skuša najti povezavo med literarnim besedilom in dobo, v kateri je delo nastalo, pri tem pa upošteva vladajoče interese, ideologijo in druge dejavnike, ki so zaznamovali določeno obdobje. Začetnik te metode je Stephen Greenblatt, ki zavrača avtonomijo in ahistoričnost teksta ter ugotavlja, da je »metodološka samozavednost (self-consciousness) ena od razlikovalnih značilnosti novega historizma [...] v nasprotju s historizmom, ki temelji na veri

v transparentnost znakov in interpretativnih postopkov« (Greenblatt 1989, 12). Zaradi metodološkega pluralizma ponuja novi historizem »nove možnosti prestopanja mej, ki so združevale zgodovino, antropologijo, umetnost, politiko, literaturo in ekonomijo,« (Veese 1989, IX) ter omogoča tudi podrobnejšo analizo drame brez oddaljevanja od samega besedila. V veliki meri se ukvarja z renesančnimi besedili, ker vidi v »renesansi izvor subjektivnosti in individualizma« in ker »renesansa najvidneje združuje politično moč in kulturno izražanje« (Veese 1994, 13–14). V Shakespearovih igrah novi historizem razkriva način delovanja prikrite renesančne ideologije, ki ga je kanonizacija skušala zakriti.

V *Romeu in Juliji* je mogoče izpostaviti več vidikov, in sicer pomen čustva ljubezni med glavnima dramskima osebamama, razvijanje tragičnega skozi mit o smrti zaradi ljubezni in zavračanje patriarhalne družbene ureditve ter prevladujočih družbenih konvencij. To besedilo se torej razkriva kot drama sovraštva, maščevanja in sprave, kot tragedija o krhkosti in minljivosti idealne ljubezni, skozi katero se razkrivajo in uresničujejo slutnje smrti in v kateri se odpira »tragični konflikt med legalnim redom in legitimnostjo višjega duhovno-moralnega reda« (Kos 1996, 1). Soočanje z njuno nezdržljivostjo vodi glavni dramski osebi v improvizacijo: da bi prikrila resnico, ki je javnost ne sme poznati, se pretvarjata in igrata takšno vlogo, kakršno okolica od njiju zahteva in pričakuje. To ju nazadnje pripelje v smrt.

Minljivost in krhkost idealne ljubezni

Ljubezen Romea in Julije je čutna in obenem tudi poglobljena in poduhovljena. Ko se prvič srečata, si izmenično podajata verigo metafor, ki poudarja poetičnost njunega govora. Trenutek njunega srečanja je trenutek ekstatičnosti, ki ga Shakespeare še poudari s sonetno obliko. Romeo in Julija se ob prvem srečanju znajdeta izven časa in prostora. Obnašata se povsem neobičajno, sta kot začarana v polju poetičnega izrekanja ljubezni. V dialogu najdeta svoj lasten, povsem usklajen jezik, ki v nadaljevanju drame z naraščanjem tragičnosti od svetlih metafor o ljubezni prehaja k temnejšim tonom in mračnejši metaforiki. Zaradi socialne in seksualne prohibicije si protagonista zamislita svoj lasten simbolični red, ki se odraža v metaforični govorici in ta ju vodi v iluzijo popolnosti. »Vendar tragedija zanika takšno iluzijo: junakov boj proti omejitvam subjektivnosti je že po definiciji obsojen na propad« (Zimmerman 1998, 11).

Ljubimca skozi nadaljnje pogovore fantazirata o tem, da sta njuni telesi čista senzacija, naravna organizma, neodvisna od nomenklature, a ravno v tem se skriva tragika. Svojih imen, oziroma družinskega imena, ki ju označuje in ločuje, se ne moreta znebiti. Julija Romeu svetuje, naj zavrže svoje ime, saj trdi, da je njen sovražnik le njegovo ime. Spozna namreč, da je ime zgolj arbitrarno, in sklepa, da Romeo lahko preneha biti Monteg. Tako ji pač veli njeno poželenje. »Ime, označevalec, se mora umakniti v ozadje, na mesto zgolj ekspresivnega« (Belsey 2002, 30). Ime je nebitveno tudi zato, ker si ga posameznik ni izbral sam, pač pa ga je pode-

doval. »Ime je res identifikacijski znak za osebo, ampak zgolj znak. Med človekom in imenom je ontološka, bitna razlika. [...] Ime je naključno, med imenom in človekom je diferenca« (Hribar 2002, 18). Zato Julija od Romea zahteva:

»Bodi drugo ime! Kaj je ime?
Čemur se reče vrtnica, enako
sladko z drugim imenom bi dišalo.
In Romeo drugačnega imena
ohranil bi neokrnjeno milino«
(Shakespeare 1991, 71).

Skozi problematiko nomenklature se v tej Shakespearovi drami zrcali tudi odsev renesančne filozofske dileme, ki je pripeljala do dvoma v krščanske vrednote. Šlo je za spor med realisti, ki so podpirali tezo *universalialia sunt in re*, in nominalisti, ki so zagovarjali nasprotno: *universalialia sunt ante rem*. Šlo je za bistveno vprašanje, ali imenom in pojmom ustrezajo določene bitnosti. Julijina želja po spremembi imena ostane neuresničena, saj se Romeo kljub vsemu ne more odreči imenu in na koncu je ravno ime tisto, ki poskrbi, da pride do končne tragedije. Družinsko, podedovano ime podreja ljubimca sami smrti.

Slutnja smrti in njena uresničitvev

Za tragedijo na splošno velja, da izhaja iz značajev in je torej značaj glavne osebe tisti, ki povzroči končno katastrofo. A v *Romeu in Juliji* ni tako. Igra izhaja iz niza naključij oziroma iz zunanje situacije. Shakespearova tragedija ima zato nekatere lastnosti melodrame in kot tako so jo v Angliji 18. stoletja tudi igrali – včasih so dodali celo srečen konec, ko se v grobnici ljubimca zbudita, družini pa se zavesta nesmiselnosti spora in dovolita poroko. Ton je tako v tej tragediji manj tragičen, ker gre za eno Shakespearovih zgodnjih tragedij (napisana je bila približno pet let preden so nastale ostale velike tragedije), čeprav je v njej prisotna tematika smrti. Ljubezen Romea in Julije je namreč že *a priori* zaznamovana s tragiko, saj je zaradi družbenih konvencij neuresničljiva. Njen tragični značaj poudarjajo tudi številne slutnje smrti, ki se pojavljajo skozi celotno dramo in napovedujejo končno katastrofo. Prvi napove tragični razplet že veronski knez po uvodnem sporu med Capuleti in Montegi, ko pravi, da bo kazen za nadaljnje prestopke pripadnikov sprtih družin smrt. Kasneje slutnje smrti in napoved tragičnega konca izražata glavni osebi. Romeo že pred vstopom na Capuletovo zabavo, na koncu četrtega prizora prvega dejanja, sluti nesrečo, ki se mu je prikazala v sanjah.

Dialektika slutnje se izreka s kontrastnimi metaforami dneva in noči. Ljubezenska zveza Romea in Julije, vnaprej obsojena na propad, se raje odreka dnevni svetlobi, ki bi lahko izdajalsko razkrila njuno skrivnost, in se zateka k temnim podobam noči. Toda v hrepenenju po prihodu noči se odpira še ena razsežnost, in sicer hrepenenje po prihodu smrti. V pogovorih med ljubimcema se tako drug za drugim nizajo metaforični grozdi,

kjer gradilno funkcijo kmalu prevzame podoba smrti. Vendar se Julija sooči s prvim valom smrti, ki ni več zgolj namig ali slutnja, ampak prava smrt, ki začne groziti univerzumu zaljubljenec, šele ko Romeo ubije Tybalta. Takrat Julija občuti tudi izgubo lastne identitete in v tem trenutku jo podoba smrti prevzame do te mere, da jo metaforično prevzame za ljubimca. Smrt odslej vlada v jedru njenega ljubezenskega užitka:

»Jaz pa umiram, vdova – še dekle.

[...]

Ne Romeo – naj smrt me razdeviči«

(Shakespeare 1991, 135).

Imanentna prisotnost smrti znotraj ljubezni je tipična za večino Shakespeareovih besedil, vendar ima v *Romeu in Juliji* smrt še posebej grozljiv značaj. Pred slovesom od svojega ljubimca Julija znova izrazi svoje zle slutnje, ko pravi, da se ji Romeo zdi kakor mrtvec na dnu jame, medtem ko Romea usoda opominja v sanjah:

»V sanjah prišla je, mrtvega me našla –

čudaške sanje, ki v njih mrtev misli!«

(Shakespeare 1991, 198)

Zveza med Romeom in Julijo je zaznamovana s tragiko prav zaradi smrti, ki se vmeša v to zvezo in jo popolnoma prevzame. Že sam dialog med ljubimcema je prežet z *amor mortis*. »Smrt kot zaključni orgazem, kot polna noč, čaka na konec igre« (Kristeva 2002, 25). Smrt je v *Romeu in Juliji* torej dopolnitev njune ljubezni, njunega telesnega poželenja, »kajti za smrt obstaja v renesansi isto ime kot za orgazem« (Greenblatt 1994, 64). Bistveno je torej, da je za zvezo med Romeom in Julijo vsekozi značilno prepletanje erosa in tanatosa, dveh vladajočih sil, ki ju zaznamujeta in ugonobita. Smrt vzbuja v *Romeu in Juliji* čudno mešanico občudovanja in strahu, ki vodi v subjektivno samozanikanje. Eros se prepleta s tanatosom, ga zakriva in do neke mere celo zanika njegov obstoj, čeprav se na koncu drame, v boju med ljubeznijo in smrtjo izkaže, da je njuno sožitje nemogoče in da zmaga lahko pripada le enemu od njiju – *tertium non datur*.

Legitimno v sporu z legalnim

V *Romeu in Juliji* večina odnosov temelji na legalni moči obeh družin na eni strani in na ljubezni kot legitimni instanci na drugi, ob tem pa sta obe področji enako močni, zato ne obstaja nobena točka, kjer bi se lahko neproblematično stapljali. Dejansko drama govori o družbi, o njenem sovrastvu nasploh in o zakonih, ki jih postavlja na takšnih temeljih. V *Romeu in Juliji* ne gre le za spor med dvema družinama, ampak za vprašanje družbene nespravljalivosti, ki nepravilno omejuje posameznika. »Kakor Sofoklejeva *Antigona* ne govori le o sporu v družini ob dilemi pokopati brata izdajalca ali ne, temveč o bistveni stvari – o pieteti do mrtvih –, tako tudi Shakespeareova drama *Romeo in Julija* ne govori le o

sporu dveh družin, temveč o stvari, ki nas vse bistveno zadeva: o vprašanju naše medsebojne (ne)spravljalivosti« (Hribar 2002, 16). S tem drama poseže v globalno strukturo družbe, saj razgrne vse elemente družbenega ali državlanskega spora.

Romeo in Julija se upirata legalni oblasti, upirata se volji staršev in pri tem jima pomaga pater Lorenzo. Pomembno je dejstvo, da so nekateri meniški rodovi, med njimi frančiškani, v času srednjega veka in renesanse, pa tudi še kasneje, dopuščali in priznavali skrivno poroko. Toda zaljubljeni par je zunaj zakona, še več: zakon je zanj smrtonosen. Romeo in Julija hrepenita po ljubezenski združitvi in legalizaciji svoje strasti, a s skrivno poroko tega ne moreta doseči, zato lahko užijeta le kratkotrajno srečo. Kajti če je skrivna poroka veljavna pred Bogom in torej legitimna, še ni veljavna pred zakonom oziroma pred veronsko oblastjo. Zato je v tem primeru prav kršitev zakona prvi pogoj ljubezenske sreče. Njunjo kljubovanje sovraštvu med družinama in legalni oblasti ščiti skrivnost, za katero vesta le onadva in pater Lorenzo. Svojo kratkotrajno ljubezen uživata tako v sreči, da sta združena, kot v strahu, da bosta kaznovana. »S kljubovanjem zakonu se skrivni ljubimci približujejo norosti, pripravljeni so na zločin« (Kristeva 2002, 23).

Renesansa je skrivne poroke obtoževala, ker večinoma niso bile sklenjene s privolitvijo staršev. Shakespeare to problematiko izpostavlja tudi v *Othellu*, kjer se Desdemona poroči brez očetove vednosti. Desdemona ima podoben značaj kot Julija. Njena svobodna izbira ženina predstavlja v tistem času »dejanje osupljive neubogljivosti, ki se lahko pojasni le z mesečniškim obnašanjem nekoga, ki je začaran ali zadrogiran« (Greenblatt 1994, 61). S tem, da se je poročila s črncem, kljubuje normam takratne družbe, ki meni, da črna barva kože »označuje vse, kar je strašljivo in nevarno« (Greenblatt 1994, 61). Zaradi barve kože je Othello nekakšen outsider in zato Desdemona odločitev za poroko ne pomeni varnega prehoda od očeta do moža, ampak nepopravljivo napako. V očeh družbe Julija ne naredi nič manjšega prekrška, saj se poroči s pripadnikom sovražne hiše in torej tako prekorači zakon.

»Čeprav ni dvoma o tem, da je bila renesančna kultura izrazito patriarhalna, so na enem področju Shakespearove junakinje popolnoma enake moškim – v svoji zmožnosti doživljanja spolnega poželenja« (Belsey 2002, 28). Julija je subjekt in agent svojega poželenja, sposobna je o njem govoriti in v skladu z njim delovati. Njena svobodna izbira objekta poželenja je tudi odraz novega pojmovanja svobodne volje, ki od Ficina dalje ni le *inclinatio ad bonum* (kot je voljo definiral Avguštin), temveč tudi subjektov nagib k objektu poželenja. Julija zavedno prekrši takratno konvencijo, da ženske sicer lahko čutijo, a se morajo kazati brezbrizne in s tem stopnjevati moško poželenje. To navado označi za prisiljeno in odkrito izreka:

*»Res, lepi Monteg, ljubim te preveč,
morda se zdim premalo zadržana,
vendar zaupaj mi, bolj ti bom zvesta
kot vse, ki spretno znajo biti plahek
(Shakespeare 1991, 74).*

Prosto izkazovanje čustev v času renesanse zatira predvsem krščanska ortodoksnost – tako v katoliški kot tudi v protestantski Evropi. Ljubimca tako požge 'sveti' zakon sovraštva, ki ga zapovedujejo takratne prevladujoče družbene norme. Erotična intenzivnost, ki navdihuje skoraj sleherno besedo, ki si jo Romeo in Julija izmenjata, posebej pa še namigovanje na spolne odnose pred poroko, sta ostro obsojena. Zato je ljubezen, ki nasprotuje družbenim pravilom, tragična.

Improvizacija žalovanja in smrti

V sami ljubezenski zgodbi med Romeom in Julijo se pojavljata predvsem dva tematska sklopa, in sicer ljubezen in smrt, ki sta prisotna že vse od začetka drame. Glavna junaka se z obema temama srečujeta nekako lahkotno, kar je posledica njune mladosti in z njo povezane nepremišljenosti, pa tudi bistvenega načina obnašanja v Shakespearovem času, ki ga Stephen Greenblatt poimenuje »improvizacija« (Greenblatt 1994, 52), s čimer meri na »zmožnost hkratnega unovčenja nepredvidenega in preoblikovanja določene vsebine v svoj lastni scenarij« (Greenblatt 1994, 52). Greenblatt to lastnost ugotavlja na primeru Shakespearovega *Othella*, kjer prevladuje improvizacija moči. Izkorišča jo Jago, ki manipulira z vsemi ostalimi, z Othellom, z Desdemono, pa tudi z manj pomembnimi liki, kot sta Montano in Bianca. Z izmišljanjem zgodbe o prešuštvu doseže, da so vsi okrog njega žrtve fikcije, ki je nastala v njegovi domišljiji, medtem ko sam ne podleže lastni improvizaciji, saj se jasno zaveda svojih dejanj. Jagova moč je »hkrati kreativna, pa tudi destruktivna, vendar pa je redko povsem brezinteresna in benigna« (Greenblatt 1994, 51). Obenem je to lastnost vseh zahodnoevropskih manipulatorjev tistega časa, saj so v duhovno-zgodovinski podlagi renesanse morali obstajati določeni pogoji, ki so to omogočali. Improvizacija je na prvem mestu »odvisna od posameznikove sposobnosti igranja določene vloge, njegove transformacije, pa čeprav le za kratek čas in z razumskimi zadržki, v drugega« (Greenblatt 1994, 51). Vendar to zahteva od izvajalca, da prevzame in nosi krinko, za katero je še vedno sposoben ločevati med besedami in čustvi. Pri tem gre za empatijo, sposobnost vživetja v čustva drugega oz. za nemški *Einfühlung*, ki je lahko »vživetje v nek objekt, a se mora ta objekt izlivati iz lastne substance, preden lahko služi za model« (Greenblatt 1994, 57).

Improvizacija je izmišljevanje, igra oziroma ponarejanje. Jago ves čas konstruira pripoved, v katero vključuje vse ljudi okrog sebe, ki nevede postanejo njegove žrtve. Jago se zaveda, da improvizira in njegova zmožnost manipulacije je tolikšna, da svojim žrtvam ne pusti niti za trenutek spregledati situacije, v katero so vpleteni. Tudi Romeo in Julija na svoj način manipulirata z okolico, saj ji prikrivata nekaj bistvenega, nekaj, zaradi česa bi se med sovražnima družinama in v celotni družbi vnelo še večje nerazumevanje: skrivno poroko. V prikrivanje te skrivnosti je na prvem mestu vpleten tudi pater Lorenzo, ki Romeu in Juliji šele omogoči improvizacijo oziroma manipuliranje z okolico. On je tisti, ki vodi vse

nevidne niti drame in upravlja tudi z usodo Romea in Julije. Ker sta sama improvizatorja, lahko kaj hitro postaneta tudi žrtev lastne improvizacije. Njen najpomembnejši in najmočnejši izvajalec je Julija: hlini žalost ob smrti bratranca, prikriva poroko z Romeom, hlini privolitev v poroko s Parisom in hlini tudi smrt. Res je, da je na koncu sama žrtev pretvarjanja, a pater Lorenzo je pri tem le njen pomočnik, Romeo pa manj pomembni družabnik.

Posameznikovo svobodno izbiro vedno omejujejo doba in njene kulturne institucije – »družina, religija in država so zato nerazdružljivo povezane« (Greenblatt 1994, 75–76). Čista, neokrnjena subjektivnost ni nikoli obstajala; »v bistvu se zdi človeški subjekt posebej nesvoboden, ideološki produkt odnosov moči v določeni družbi« (Greenblatt 1994, 76). Posameznik je torej vedno družbeni artefakt in če že obstajajo poteze svobodne izbire, je to izbira med možnostmi, ki jih ponuja družbeni oziroma ideološki sistem. Vsi poskusi popolne osvoboditve renesančnega človeka se tako v resnici končajo z njegovo prilagoditvijo družbi ali s popolnim samouničenjem. Vsakršna improvizacija, ki ima za cilj svobodo, je torej nemogoča. Romeo in Julija sta tudi po smrti predmet družbene obdelave: služita za zgled družinama, da je njuno sovraštvo družbeno nesprejemljivo, ker prinaša le nesrečo, in se mora zato nemudoma končati.

Analiza gledališke uprizoritve: semiotika

Tudi pri analizi dramske uprizoritve se odpira vprašanje, katero metodo uporabiti. Prvi sintetični pristop k uprizoritvi predstavlja *dramaturška analiza*. Podobna je tekstni analizi, saj podaja fabulo in poleg tega še pomembnejše odrske premike, opis igre in igralcev itd. Prva sta se z dramaturško analizo ukvarjala Diderot v svojem delu *De la poésie dramatique* (1758) in Lessing v *Hamburški dramaturgiji* (1767). Semiotična analiza se je razvila iz dramaturške. Njen empirični objekt raziskovanja je materialna uprizoritev, pri čemer je v ospredju režija dramskega dela, ki organizira in sistematizira odrsko uprizoritev. V okviru semiotike so se konkretnim analizam drame v največji meri približale *produkcijsko-receptijska teorija*, *sociosemiotika* in *antropologija kulture*, *fenomenologija* in *teorija vektorjev*.

Analiza uprizoritve vedno niha med zahtevo po sintezi in zahtevo po empirični individualizaciji, med redom in kaosom, abstrakcijo in materialnostjo, česar pa nobena od zgoraj naštetih metod ne upošteva v celoti, zato bomo iz vsake metode izbrali tista sredstva za analizo, ki se izkažejo za primernejša. Preprostejši sredstvi, ki omogočata rekonstrukcijo gledališke uprizoritve, sta besedni opis in beleženje, medtem ko so vprašalniki neprimerno bolj kompleksni. Slednji predstavljajo sistematičen način opisa uprizoritve. Njihov glavni cilj je pomoč pri rekonstrukciji predstave, tudi ko že preteče nekaj ur ali dni, vendar je nekatere tehnične aspekte (scenografija, igralčeva igra) nujno beležiti že med samo predstavo. Raziskovalec, ki sestavi vprašalnik, se mora izogibati kakršnimkoli psihološkim ali so-

ciološkimi vidiki zaznavanja predstave. Vprašalnik je torej način analize, ki deluje kot razdelitev predstave na različne komponente. Anne Ubersfeld, André Helbo in Patrice Pavis podajajo vsak svoj model. Problem vseh treh je njihova nezadostna natančnost. Vprašalnika, ki sta ju sestavila Anne Ubersfeld in André Helbo, sta tudi vsebinsko še premalo obsežna. Določen napredek predstavlja Pavisov vprašalnik, vendar se tudi v njegovem modelu kažejo številne vsebinske nejasnosti. Poleg tega je vprašalnik na nek način 'naivna' oblika analize gledališke uprizoritve, saj predpostavlja, da neko gledališko delo lahko razstavimo na določene elemente in jih nato ločeno preučujemo. To seveda ni res, saj je vsaka gledališka uprizoritev kompleksen preplet različnih elementov, ki jih do neke mere seveda lahko ločimo med sabo, vendar moramo obenem upoštevati njihovo medsebojno povezanost. Različni elementi gledališke uprizoritve vplivajo drug na drugega in že majhna sprememba lahko povzroči, da se uprizoritev istega gledališkega dela med seboj razlikujejo. S tega stališča je vprašalnik kot oblika analize problematičen, saj zajema samo eno, enkratno in neponovljivo gledališko predstavo in ne neke globalne celote. Zato ta oblika analize lahko služi zgolj kot opora raziskovalcem, ki se ukvarjajo z analizo določene gledališke uprizoritve, in sicer kot opora pri delu in kot podlaga za njihova nadaljnja dognanja.

Tudi viri, ki omogočajo neznanstveni pristop h gledališki uprizoritvi in ne zahtevajo določenega predznanja o gledališki vedi, niso nujno neuporabni. Gre za programe, povzetke iz režijskih knjig, časopisne članke, fotografije, video posnetke in drugo gradivo, ki ne zahteva aktivnega udejstvovanja pri predstavi. K analizi uprizoritve tako pripomorejo gledališki list, režijska knjiga in fotografije. Toda ker kompleksnost uprizoritve ne dopušča posploševanja, do katerega pridemo z uporabo naštetih sredstev, je primernejši pristop k analizi uprizoritve analiza posameznih komponent, in sicer najprej igralca, ki je v središču vsake predstave, nato pa še povezave dramskega časa, kraja in dogajanja ter iz teh elementov izhajajočega ritma predstave, kar vodi do rekonstitucije globalne celote določene uprizoritve.

Metode za analizo igralčeve igre se razlikujejo glede na zgodovinska obdobja. Normativna estetika določenega obdobja se vzpostavi kot odklon od predhodnih norm. Toda opis sloga igralčeve igre kot romantičnega, naturalističnega, simbolističnega, realističnega, ekspresionističnega ali pa brechtovskega ali artaudevskega lahko hitro vodi v površnost ali celo v tautologijo. Primernejši je *semiotični opis*, ki pa se ne poslužuje zgodovinskih ali estetskih kategorij, ampak zajema »vse komponente igralčeve igre: gestiko, glas, ritem dikcije in premikov« (Pavis 1996, 60). Gre za komponente, ki jih je težko opisati in jih zajeti v sistem, kajti zanje ni nobene objektivne in univerzalne tipologije. Igralčeva igra namreč ne sme biti razbita na premajhne delce, saj se tako izgubi globalni pomen. Gestiko je na primer nujno obravnavati v povezavi s premiki, dikcijo, ritmom in tudi scenografijo, zato je treba najti možnost analize, ki bi hkrati z delitvijo na posamezne komponente še vedno ohranjala njihovo koherentno in globalno celoto. Pri analizi sekvenc igralčeve igre je treba

upoštevati celotno uprizoritev in njeno naratološko strukturo, ki se kaže skozi dinamiko dogajanja in linearno organizacijo motivov.

Vektorizacija

Za analizo igralca ali gledališke uprizoritve je tako nepogrešljiv postopek *vektorizacija*, saj ohranja koherentnost kljub temu ali pa ravno zato, ker se ne posveča nekaterim podrobnostim in niansam dramskega besedila in se osredotoča na igralčevo igro. Uprizoritev je v tem primeru ponazorjena s konceptom odprte, a koherentne mreže, ki omogoča natančno analizo določenih komponent uprizoritve. Vektorizacija je metodološko, mnemotehnično in dramaturško sredstvo, ki vse znake v mreži poveže med seboj. Vendar ta Pavisov postopek na področju teorije drame ni nekaj popolnoma novega oziroma samostojnega, saj se zateka tudi k številnim drugim metodam. V veliki meri črpa iz semiotike, deloma pa tudi iz sociologije in psihoanalize, s tem da obenem zahteva njihov premislek in dopolnitev.

Pomen posameznega igralca je razviden le v zvezi z ostalimi akterji na odru, zato je treba določiti, kakšno mesto zavzema glede na ostale in kje se nahaja v konfiguraciji celote ter ali je njegova igra individualizirana ali tipična za določeno skupino. Opis igralčeve fizične podobe v predstavi zahteva tudi pragmatični pristop, ki je veliko bolj tehničen od semiotičnega. Tako je mogoče analizirati držo telesa, premike, mimiko in gestiko, zvočno ekspresivnost glasu, razpostavitve glede na občinstvo in prepoznavnost telesa, ki jo omogočajo ali onemogočajo maska, golota, deformacije telesa itd. Igralčevo telo pa ni le preprost prenašalec znakov, ampak deluje tudi na gledalca. Vizualna percepcija igralčevega telesa, občutkov, impulzov in gibanja se v gledalcu preoblikuje v neke vrste notranjo recepcijo.

V igralčevi gestiki, mimiki in diktiji je mogoče ločiti več tipov *vektorjev*. »Vektor se definira kot sila in premikanje iz točke izvora proti točki aplikacije in glede na smer te poti, ki vodi od ene točke do druge« (Pavis 1996, 61). Pavis ločuje štiri tipe vektorjev, in sicer:

- »1. **zgoščevalni**: zgoščujejo (kondenzirajo) in kopičijo (akumulirajo) več znakov;
2. **povezovalni**: povežejo dva elementa v eni sekvenci glede na določeno dinamiko;
3. **presečni**: povzročijo prekinitev v ritmu [...], kar obrača pozornost na trenutek, ko pomen 'spremeni pomen';
4. **sklopni** (na način sklopke) povzročijo spremembo smisla z enega na drug nivo ali z ene na drugo izjavo« (Pavis 1996, 61).

Štirje glavni tipi vektorjev označujejo pomen in intenzivnost dogajanja. Delijo se na dva nasprotna si pola, in sicer na *premeščanje* in *zgoščanje*. V prvem primeru gre za preprosto povezavo, ki vključuje povezovanje po podobnosti in postopek akumulacije, v drugem primeru pa gre za kompleksno povezavo, ki predvideva prekinitev in prenos iz enega pomenskega polja na drugo. Ponazoritev omogoča naslednja tabela:

Premeščanje	Zgoščanje
2. povezovalni vektorji	1. zgoščevalni vektorji
3. presečni vektorji	4. sklopni vektorji

(Pavis 1996, 88)

Analiza gledališke uprizoritve z vektorizacijo razkriva vse, kar uide semiotičnemu opisu in ga na ta način dopolnjuje. V ospredju sta senzorični in kinestetični občutek, ki lahko presemeta jezik kot sistem in tako ponazorita figuralno. Ta metoda izhaja iz poststrukturalizma, ki trdi, da literatura, še posebej pa gledališka uprizoritev, presega dominantni diskurz jezika kot sistema.

Vzporednica vektorizaciji so štirje postopki dela sanj, kot jih definira Freud, in sicer delo zgoščanja, delo premeščanja, predstavljivost in sekundarna obdelava. Preko tega se ponuja hipoteza, da je vsaka »uprizoritev vedno v določeni meri tudi uprizoritev nezavednega« (Pavis 1996, 83). Interpretacija igralčevega gibanja na odru mora torej biti podkrepjena tudi s semiotizacijo želje oziroma z vektorizacijo. Le tako se odpre globalno razumevanje izvora in tudi samega bistva gibanja, ki je v hkratni povezavi s telesom in s svetom.

Analizo z vektorizacijo v Jovanovičevi postavitvi Romea in Julije omogočata predvsem peti prizor prvega dejanja in tretji prizor petega dejanja. Jovanović je v ustvarjanju predstave Romeo in Julija sicer zvesto sledil Jesihovemu prevodu Shakespeara, vendar pa je na določenih mestih dialog izpustil in besedo nadomestil z mimiko in gestiko igralcev, ki ju še poudarjata glasba in osvetljava. Tako je v drugi polovici petega prizora prvega dejanja prikazano prvo srečanje Romea in Julije, kjer je dve strani dolg dialog nadomeščen z govoro oči, ustnic in kretnj glavni igralcev. Jovanović je moral nadomestiti replike Romea in Julije, ki že ob njunem prvem srečanju razgrnejo nedvomnost njune totalne pripadnosti drug drugemu in njuno popolno poetično skladnost. Metaforika ljubezni, ki se izreka ob prvem srečanju ljubimcev, je za sodobno različico tragedije pregloboko zakoreninjena v Shakespearov čas, zato je Jovanovičeva režija ni mogla sprejeti. Prizor se tako odvije brez besed in analiza je mogoča le z vektorizacijo.

Prvo srečanje, ki pomeni začetek ljubezni med Romeom in Julijo, lahko predstavlja začetek katerekoli univerzalne ljubezni: ne gre le za dva ljubimca iz sprtih družin, ki se v Shakespearovem času nista mogla združiti: ljubezen Romea in Julije je nadčasovna, v različnih odrskih uprizoritvah realizirana na različne načine. To je hkrati tudi eden izmed razlogov za Jovanovičevo odločitev, da tekst, ki ga preveč zavezujejo čas in navade, v katerem je nastal, izpusti in samo z gestiko, mimiko, premiki in spremembo prizorišča (luč, glasba) prikaže začetek katerekoli – nadčasovne – ljubezni. Naslednji vektorji torej usmerjajo peti prizor prvega dejanja:

1. Zgoščevalni: prvo srečanje Romea in Julije.
2. Povezovalni: impulzivnost in intenzivnost čustev.
3. Presečni: začetek usodne ljubezni.
4. Sklopni: nelegalnost njune ljubezni (nesprejemljivost s strani družbe).

Pot, ki vodi od ene kategorije do druge, je sledeča:

1. *Prvo srečanje Romea in Julije*. Opazno se spremenita luč in glasba. Mešanica zabavne in klasične glasbe, ki je spremljala zabavo pri Capuletovih, se spremeni v počasnejšo, enakomerno ritmično glasbo, ki zajema le nekaj tonov in daje vtis sanjskosti. Tudi prizorišče se iz živahnega prostora, ki ga ustvarja močna osvetlitev rdeče površine, spremeni s pomočjo šibke modre svetlobe, ki prizorišče obarva temno vijoličasto, v sanjski prostor. Na takšnem prizorišču se zdi Romeo kot izgubljen, njegova hoja ni odločna, pač pa je le negotovo tavanje, njegove kretnje so nenadzorovane. Sam, brez prijateljev, se zdi popolnoma nebogljen, ozira se naokrog, kot da bi skušal določiti kraj, kamor je prišel očitno prvič. Julija je odločnejša, saj pozna lastno hišo, zato njen korak ni neodločen tako kot Romeoov. Ne ve še, kaj jo tako nezadržno vleče k njemu, a na vsak način si to želi ugotoviti. Njene kretnje so nagle, odločne. Sname si masko (sončna očala), stopi k Romeu in tudi njemu sname masko. Želi ga prepoznati, a ga ne pozna. Odločnost, da bo odkrila, kdo je neznanec, jo v nenavadnih okoliščinah pripelje v njej še neznano situacijo: zaljubi se.

2. *Impulzivnost in intenzivnost čustev* se izriše v mimiki obeh protagonistov, ko si prvič pogledata v oči. Ta usodni pogled, v katerem preskoči iskrica ljubezni med protagonistoma, traja le nekaj sekund, vendar to povsem zadošča, da sta kot začarana. Julija se svojih preveč intenzivnih čustev do neznanca, ki jo nenadoma preplavijo, ustraši, zato zbeži. Romeo morda še vedno misli, da sanja, zato je ne skuša ustaviti. A ko Julija, odločna, da bo ponovno pritegnila Romeovo pozornost, a preveč plaha, da bi se mu prosto približala, prečka celotno prizorišče, se Romeo odpravi za njo, saj želi odkriti, ali je sploh resnična in ali ni le lepa iluzija, ki se mu je porajala v tem sanjskem prostoru. Julija začuti, da ji Romeo sledi, ustavi se in mu dovoli dotik, ki si ga oba želita.

3. *Začetek usodne ljubezni* predstavlja že srečanje samo, že prvi pogled, ki si ga Romeo in Julija izmenjata. Dokončno pa jo potrdi stik njunih rok, sprva še najstniško neroden in plah, ki vodi v silovit in strasten poljub, kar nakazuje tudi prebujajočo se spolnost v dveh najstnikih. Ta silovitost in strastnost prvega srečanja, ki se je ne bosta hotela in ne mogla odreči, bo protagonista vodila v končno katastrofo.

4. *Nelegalnost njune ljubezni*: Julija ve, da je namenjena Parisu, Romeo ve, da se nahaja v sovražnikovi hiši in da je dekle, v katero se je zaljubil, najbrž pripadnica nasprotni strani. Vendar je zavest o družinski pripadnosti in starem sovraštvu bistveno šibkejša od ljubezni, Romeo in Julija želita pozabiti na posledice svojega dejanja, ki bo v očeh družbe veljalo za prekršek. Zaznamuje ju tudi najstniška vihravost, zato je njuna odločitev še toliko hitrejša in bolj nepremišljena. Romeo odpelje Julijo v sobo, ko na prizorišče že pride Tybalt, najbolj zagrizeni raznašalec spora med družinama. Sanjska iluzija se v hipu poruši: glasba utihne, osvetljava je spet običajna.

Združitvi Romea in Julije v ljubezni sledi še njuna združitve v smrti. Jovanović vzporednice med ljubeznijo in smrtjo poudari v tretjem prizoru petega dejanja, ko se odpre pogled na Julijino grobnico. Njeno poslednje

ležišče je podobno veliki zakonski postelji, v kateri se ji pridruži tudi Romeo. V Shakespearovih igrah namreč »postelja postane žarišče prizorov spanja, spolnosti in smrti« (Stallybrass 1998, 195).

Tudi ta prizor lahko analiziramo z vektorizacijo, čeprav ga deloma spremlja tudi verbalni del. Neverbalni znaki so zajeti v štiri kategorije vektorjev, in sicer:

1. Zgoščevalni: zadnje srečanje med Romeom in Julijo.
2. Povezovalni: žalovanje ob izgubi ljubljene osebe.
3. Presečni: odločitev za smrt.
4. Sklopni: konec nelegalne ljubezni (sprava med družinama).

1. *Zadnje srečanje Romea in Julije* se tako kot prvo dogaja v zatemnjenem prostoru, vendar če je šlo v prvem primeru za nenavadne sanje, sanje o ljubezni in prvi strasti, obarvane z vijoličasto lučjo, je zdaj luč temno zelena in daje mrakobno mrtvaško barvo. Vendar se v trenutku, ko Romeo v grobnici prvič zagleda Julijo, ki ne izgleda mrtva, pač pa poplpljena v globok spanec, luč spremeni: nad Julijino grobnico – posteljo zasije močna modra luč, ki spremeni atmosfero: vzbudi upanje na srečni konec. Romeo pred grobom mrtve ljubice obstane, nato pa se počasi, obotavljajoče, približuje, kot da se bi šele pripravljal na soočenje s smrtjo ljubljene osebe. V njegovem glasu je čudenje – čudenje nad tolikšno močjo smrti in nad tem, da je Julija mrtva. Tega ne more dojeti, saj se mu zdi živa, zato se skloni in si jo ogleda od blizu, nežno se je dotika, se ji smehlja in se pogovarja z njo, kot da bi bila živa. Vendar se nenadoma zave strašne resnice: ta trenutek Romeovega spoznanja, da je Julija resnično in nepreklicno mrtva, je označen v njegovem gibanju: nenadoma se z dlanmi prime za obraz, se zravnja, za trenutek razpre roke, kot da lovi ravnotežje, in na njegovem obrazu se pokažejo sledovi globoke žalosti in obupa.

2. *Žalovanje ob izgubi ljubljene osebe* je zajeto v Romeov monolog. Čeprav želi ohraniti nadzor nad sabo, je iz tona njegovega glasu mogoče razbrati obupanost. Roke se mu tresejo, njegovi gibi so nenadzorovani. Julija ob pogledu na mrtvega ljubimca ravna podobno: najprej si ga želi natančno ogledati, saj smrt šele dojema, ne verjame, da je Romeo lahko mrtev, in ga skuša prebuditi s tem, da udarja eno dlan ob drugo. Ker ga hrup ne prebudi, Julijo dokončno preplavi zavest o smrti: svojo žalost ob ljubljeni osebi izrazi z glasnim in predirljivim krikom.

3. *Odločitev za smrt* sledi soočenju s smrtjo ljubljene osebe. Oba se za to odločita hitro; malo kretenj in besed je potrebno za uresničitev načrta, da se ljubljene osebi pridružita tudi v smrti, in pri tem njuni odločitvi verjetno pospešuje najstniška vihravost. Romeo vzame strup in ga izpije in nato še poljubi Julijo. Julija, srečna, da se je v njeni bližini znašel nož, ne pomišlja, ampak se takoj zabode.

4. *Konec nelegalne ljubezni* predstavlja že sam konec življenja obeh protagonistov. Poudari ga še sprava med družinama, ki zaključuje prizor.

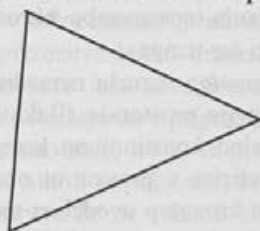
Vektorizacija, izvedena na posameznih primerih, še ne omogoča globalne analize uprizoritve, čeprav bi bil Pavisov postopek na primeru Jovanovićeve režije *Romea in Julije* prav tako izvedljiv. Podana primera

prikazujeta možnost interpretacije neverbalnih delov predstave, katerim se je teorija drame do sedaj v določeni meri izmikala. Postopek vektorizacije se tako pokaže primeren tudi za performanse in podobne odrske konkretizacije, ki ne izhajajo iz dramskega besedila ali pa originalno besedilo preoblikujejo oziroma ga izpuščajo.

Prostor, čas in dogajanje v uprizoritvi

Elementi, ki jih je mnogo lažje analizirati kot igralčevo igro, so prostor, čas in dogajanje. Zaradi njihove medsebojne povezanosti jih je sicer dokaj težko ločiti, vendar je še težje opisati njihove interakcije. Eden brez drugega ne obstajajo in drug z drugim tvorijo trinom prostor-čas-dogajanje, ki usmerja celotno uprizoritev in se nahaja na meji med materialno stvarnostjo in fikcijskim svetom. »Tako nastajata hkrati konkretni in možni svet, v katerih se mešajo vsi vizualni, avditivni in tekstualni odrski elementi« (Pavis 1996, 138). Pavis soodvisnost časa, prostora in dogajanja ponazori s trikotnikom.

Čas se na viden način manifestira v prostoru.



Dogajanje se konkretizira v danem prostoru in trenutku.

Prostor se nahaja tam, kjer se vrši dogajanje, razgrinja se z določenim trajanjem.

(Pavis 1996, 138)

Povezavo prostora in časa v gledališki uprizoritvi imenujemo *kronotop*. To je na primeru romana ugotovil že Bahtin. Kronotop je »enota, v kateri prostorski in časovni znaki oblikujejo jasno in koherentno celoto« (Pavis 1996, 139). Tudi igralčevo telo je v okviru uprizoritve zasnovano kot amalgam prostorske in časovnosti. Ta povezava časa s prostorom je obenem konkretna v smislu realnega in abstraktna v smislu fiktivnega kraja in časa uprizoritve. Zato je dogajanje, ki iz te zveze izhaja, tako fizično kot tudi imaginarno.

Izkušnja prostora je rezultat gledalčeve recepcije, njegovega načina razumevanja in vrednotenja prostora. Pri tem je *objektivni zunanji prostor* viden, pogosto frontalni; mogoče ga je napolniti in opisati. Jovanovičeva uprizoritev se dogaja na odru ljubljanske Drame. V tej gledališki stavbi zavzema oder sorazmerno majhen prostor: več je zakulisja in ostalih prostorov. Razmejiten prostor je v tej predstavi dokaj natančno določen. Gledališki prostor sodobne uprizoritve *Romea in Julije* se razlikuje od Shakespearovega elizabetinskega gledališča, toda Jovanoviću ni šlo za reprodukcijo igre iz Shakespearovega časa, ampak za samostojno uprizo-

ritev, zato objektivni zunanji prostor ne igra ključne vloge pri nastajanju predstave. Gledalčev pogled praviloma zajame tisti del odrskega prostora, kjer se gibljejo igralci med predstavo. Zorni kot pri tem niti ni tako pomemben: gledalec, ki bo predstavo spremljal z balkona, bo lahko dobil enako informacijo kot tisti, ki bo sedel v parterju. *Prostor gestike* pa je »prostor, ki ga ustvarijo igralci s svojo prisotnostjo, položaji in premikanjem po odru« (Pavis 1996, 141).

Izkušnja časa se ravna po istih principih kot izkušnja prostora. Obstajata dva tipa časovne izkušnje; v prvem primeru je izkušnja časa objektivna, kvantitativna in izmerljiva, v drugem pa je subjektivna, kvalitativna in notranja. *Zunanji objektivni čas* je v gledališču čas trajanja uprizoritve. Zanj je značilna podrejenost režiji in repetitivnost zaradi natančne in skorajda nespremenljive partiture. Delitev objektivnega časa gledališke predstave lahko ponazorimo s Freytagovo piramido, ki dramo razdeli na zasnovu, zaplet, vrh, razplet in razsnavo. Takšna izmerljiva in objektivna delitev časa določa tudi ritem. *Notranji subjektivni čas* zaznava vsak gledalec na svoj način, torej intuitivno. Vendar ta vtis o trajanju predstave ni le individualen, pač pa ima korenine v kulturi in je vezan na navade in pričakovanja publike. Subjektivnega časa ni mogoče izmeriti, mogoče je le občutiti variacije njegovega trajanja, spremembe hitrosti in dolžine pavz. Notranji subjektivni čas je tako čas tempa.

Časovno-prostorska izkušnja: kronotop »izraža nerazdružljivost prostora in časa (časa kot četrte dimenzije prostora)« (Bakhtin 1986, 84). Bahtin razume kronotop kot formalno konstitutivno kategorijo v literaturi. V kronotopu »se čas konkretizira v prostor in obratno« (Pavis 1996, 148). Čeprav je Bahtin termin kronotop uvedel za teorijo romana, velja povezanost časovne in prostorske dimenzije tudi za dramska dela. V gledališki uprizoritvi je prisotna celo cela serija kronotopov, kjer se čas in prostor povezujeta v specifične enote, zato je potrebno neprestano slediti njihovem razvoju in pri tem nenehno menjavati perspektivo. V tem časovno-prostorskem okviru odrskega dogajanja se manifestira tudi ritem uprizoritve, ki je za analizo gledališke uprizoritve pomemben zato, ker je ključni dejavnik pri vzpostavljanju fabule in poteka dogodkov ter pri obdelavi smisla.

(Mizan)scena dramskega besedila oziroma »texte (é)mis en scène« (Pavis 1996, 182)

Gledališka predstava je vedno stvar trenutka, je nekaj minljivega, medtem ko besedilo ostaja trajno. Anne Ubersfeld ugotavlja, da je gledališče zaradi tega paradoksalna umetnost. »Še več, gledališče imamo lahko za umetnost paradoksa, ki je hkrati literarno delo in konkretna uprizoritev, je hkrati večno kot besedilo (ponovljivo in prenovljivo v neskončnost) in trenutno (neponovljivo kot identično samo sebi) v podobi uprizoritve, umetnost predmeta, ki pripada današnjemu dnevu in že dan zatem ne bo več enak« (Ubersfeld 2002, 20). Paradoks je v tem, da je gledališče hkrati umetnost

besede in prakse, teksta in uprizoritve. Umetnost, ki jo prinaša določeno dramsko besedilo, zahteva dejavno in kreativno sodelovanje režiserja, igralcev in vseh ostalih gledaliških delavcev.

Danes sta literarna in gledališka težnja razmeroma uravnovešeni, zato mora analiza upoštevati celoto, bistveno pa je, da gledališke uprizoritve ne pojmuje tako, kot da je zgolj izpeljana iz teksta. Pavis ob tem predlaga, da se analiza »ne sme vračati k popolnoma literarni viziji gledališča, pač pa mora premisliti vlogo teksta v uprizoritvi« (Pavis 1996, 182). Dramski tekst namreč obstaja »v uprizoritvi, in ne *nad* njo ali *poleg* nje« (Pavis 1996, 182). V analizi moramo upoštevati, kako si je režiser zamislil uprizoritev določenega teksta in kakšna je bila njena končna podoba, ki so jo lahko sprejemali in ocenjevali tudi gledalci. Obstaja torej bistvena razlika med režiserjevim konceptom uprizoritve in njeno končno realizacijo, ki se pokaže na predpremi in se sčasoma spreminja. Uprizorjeno besedilo se tako razlikuje od bralske izkušnje, saj gre za vokalno realizacijo, ki postavlja dramski tekst za objekt uprizoritve. Ta je v Jovanovičevi uprizoritvi *Romea in Julije* absolutna in neovrgljiva referenca, ki se je polašča gledališka predstava in je tudi glavna os režije. Tekst in uprizoritev sta zasnovana eden zaradi drugega, sta torej neločljivo povezana in Shakespearovo besedilo zato v določeni meri predvideva Jovanovičevo uprizoritev.

Analiza uprizoritve lahko dramsko besedilo in njegovo odrsko različico do neke mere obravnava skupaj, vendar so med njima tudi bistvene razlike. Te se pokažejo že v pripravljalnem procesu določene uprizoritve, jasneje pa so razvidne, ko je ta proces končan in ima predstava neko dokaj (vendar nikoli popolnoma) izoblikovano podobo. Zato same gledališke uprizoritve še ne smemo enačiti s potekom priprave. Dramsko besedilo se najprej vključi v sceno, v gledališki prostor, kjer se razvija s pomočjo igralcev, režiserja, dramaturga, lektorja in ostalih sodelavcev. Vse do premiere je tekst zgolj 'mis en scène' – postavljen na oder in dopušča še različne posege in spremembe. Šele ob premieri, pred občinstvom, dramsko besedilo zaživi samostojno življenje; takrat je 'émis en scène'.

Čeprav se analiza gledališke uprizoritve zanima predvsem za konkretno uprizoritev dramskega teksta, je za dopolnitev razumevanja celote pomemben tudi vpogled v sam potek priprave gledališke predstave, saj se na tak način lahko razjasni mnoge nejasnosti, zato je analizo Jovanovičeve predstave *Romea in Julije* potrebno obravnavati na obeh nivojih.

Vprašanje gledališke uprizoritve je prepuščeno posameznemu režiserju, saj je možnih konkretizacij enega samega dramskega besedila najbrž toliko, kot je režiserjev. *Romeo in Julija* je delo, ki je doživelo že nešteto interpretacij, tako gledaliških kot tudi filmskih, plesnih itd. Dušan Jovanović je v stari renesančni tragediji razkrival tančice ljubezni, sovraštva in smrti, tako rekoč večnih tem, ki so v gledališču lahko vedno znova provokativne.

Potek nastajanja uprizoritve

Prvi korak pri nastajanju gledališke uprizoritve je soočenje z dramskim besedilom; v tem primeru gre za prevod. Prevajalec je že prvi ustvarjalec, ki s svojo prevodno interpretacijo globoko poseže v še ne nastalo predstavo, medtem ko je prevod prvi jezikovni koncept oziroma vizija predstave. Jovanovičeva ekipa se je k originalu še vračala v začetni fazi nastajanja predstave, in sicer na bralnih vajah. Izvirnik je bil merilo za nadomeščanje Jesihovih prevodnih rešitev z Župančičevimi, obenem pa je bil merilo za samostojno spreminjanje besedila in pripomoček za razvozlanje zapletenejših mest v besedilu.

Shakespeareov jezikovni razpon je širok in zajema »vse od izbranih, vzvišenih besed in zapletene metaforike do preprostih, hudomušnih, robatih in celo vulgarnih izrazov« (Stanovnik 1991 *Hamlet*, 7), čeprav se kljub različnim geografskim in historičnim okvirom izogiba rabi tujk, kalkov, narečnih in arhaičnih besed. Veronski meščani v *Romeu in Juliji* tako govorijo angleški jezik. Raven govora pogojujejo karakterne lastnosti in čustvena stanja, pa tudi družbeni položaj dramskih oseb. Ker se je zgodba o *Romeu in Juliji* ustalila kot paradigma za zgodbo o ljubezni kot plemenitem, vzvišenem čustvu, lahko hitro deluje kot literarni kliše ali kot sentimentalna konvencija. Jesihov prevod se je temu kontekstu skušal izogniti s poudarjanjem konteksta, v katerega se vpisuje kompleksna ljubezen mladega para. »Ljubezen med Romeom in Julijo se razvija kot antiteza hkratnega, zagrizenega, aktivnega sovraštva med Montegi in Capuleti, antitetični paralelizem sovraštva in ljubezni v višjih slojih pa je postavljen v skupni, obema kontrastni okvir vulgarnejših [...] čustev in dejanj v nižjih slojih« (Stanovnik 1991 *Milan*, 97). Na to se je v svoji režiji oprl tudi Dušan Jovanović, ki je zgodbo o neuresničljivi ljubezni v krogu sovraštva postavil v moderni okvir, kar je povsem legitimen postopek v pristopu k režiji klasičnega dela, »kajti gledališče je po svoji naravi ukvarjanje s časom in spremembami« (Jovanović 1996, 14). Bistveno je namreč, da je »vsako uprizarjanje antike, elizabetincev, Ibsena ali Cankarja – nujno tudi njihova projekcija v sodobnost« (Jovanović 1996, 17), kajti »projekcija je predpogoj za interpretacijo. Brez projekcije dramskega dela v sedanji čas enostavno ni mogoče vzpostaviti komunikacije: ne z delom ne z gledalcem« (Jovanović 1996, 17). Slednji mora v novih okoliščinah razpolagati z novim referenčnim okvirom, ki šele dopusti tudi vzpostavitev historičnega diskurza. Jovanovičev režijski koncept predstave *Romeo in Julija* je torej upošteval številne reference realnega okolja in časa, v katerih je realiziran. V samem jedru zasnovе gledališke uprizoritve je torej ideologija, ki je nujno potrebna v začetni fazi priprave predstave. »Ideologija pomeni dramaturgijo in koncept. Pomeni odzivnost ustvarjalca (režiserja in dramaturga) na aktualni, sodobni trenutek. Pomeni aktualen in svež odnos do besedila [...], kasneje pa se mora prekopano gradivo (ideologija) umakniti podobam« (Möderndorfer 2001, 15). Ideologija se izriše v prvi fazi priprave; je rezultat natančnega branja in analize besedila.

Režiser mora v postopku nastajanja uprizoritve ugotoviti tudi, katere realistične scenske elemente nujno potrebuje. Jovanović je ugotovil, da je za njegovo uprizoritev *Romea in Julije* potrebna le minimalna mizanscena, kar pa ne pomeni, da predstava ne potrebuje generalne atmosfere. Ta je zasnovana na kontrastih: topla živordeča tla, ki ponazarjajo hkrati ljubezen in sovraštvo, so v nasprotju s hladnimi sivosrebrnimi stranskimi stenami in črnim horizontom. Predmetov, ki to sceno dopolnjujejo, je sorazmerno malo: dolga srebrna miza na koleščkih, drevo z zlatimi jabolki, tri pručke in klaviatura. V zadnjem prizoru je v središču odrskega prostora grobnica: njene visoke stene so sivosrebrne barve. Ko se vrata razprejo, je v središču visok kvader, na katerem leži mrtva Julija. Jovanović poudarja, da je sceno treba analizirati kot celoto, kar pomeni, da je treba v analizo vključiti vse njene prvine, kajti šele potem se nam odpira njena polnovredna kompleksnost. Likovni elementi niso nikoli enoznačni. Jovanovičeva scena ustvarja ambient, fiktivni prostor uprizoritve je zato ves svet, ne le mesto Verona. Rdeča barva tal, ki aludira hkrati na ljubezen in na kri, torej sovraštvo, vzpostavlja dvojnost, ambivalnetnost te tragedije, še preden na oder stopijo igralci.

Poleg režiserjeve pravilne izbire in presoje ljudi (tako igralcev kot tudi ostalih sodelavcev), s katerimi je sodeloval pri pripravi uprizoritve, je pomemben tudi domet in učinek predstave v odnosu do občinstva, ki ga mora zajeti režiser že v teku priprave. Ker za uprizoritev *Romea in Julije* ni potreben realizem scenskega prostora (balkon v drugem prizoru drugega dejanja je na primer nadomeščen s pručko), je toliko nujnejša jasno izrisana podoba posameznih dramskih oseb in njihovih medsebojnih razmerij. Natančno sta v drami izrisana glavna junaka, kar ustreza tudi gledalčevemu vnaprejšnjemu poznavanju junakov, problematike in zaledja igre. Iz te predpostavke izhaja tudi koncentracija besedila na nekaterih drugih mestih, ki izhaja iz črt in popravkov Shakespearovega teksta oziroma Jesihovega prevoda. Zato so nekateri drugi liki v primerjavi z Romeom in Julijo okrnjeni – tako Benvolio kot tudi Mercutio funkcionirata bolj simbolno kot življenjsko. Monteg in njegova žena pa sta kot dramski osebi okleščena celo do te mere, da bi, če ne bi bilo končnega prizora sprave, bila popolnoma odveč. Nasprotno sta značaja Romea in Julije enakovredno označena tako z besedo kot tudi z gestiko in mimiko. Gradnja karakterja dramske osebe se začne že na bralnih vajah, kjer se preko geneze idej odloča tudi o pomembnejših črtah in spremembah besedila. Spontana improvizacija je na tej stopnji priprave povzročila tudi zasak v optiki značajev glavnih oseb, kar pomeni, da je Julija prevzela vodilno, napadalno vlogo osebe, ki prevzame usodo v svoje roke, medtem ko je Romeo dokaj pasiven. Ta premik je doživel jezikovno in pomensko adaptacijo, ki sta pripomogli k izgradnji obeh značajev.

Eden od zahtevnejših postopkov, s katerim se pri svojem delu srečuje režiser, je ritmizacija. V zadnjih vajah se mora zlit tempo besedila s tempom glasbe in gibanja in s svetlobnimi spremembami, vse skupaj pa se mora primerno umestiti v dinamiko prizorov. Vodilo pri nastajanju predstave *Romeo in Julija* v ljubljanski Drami je bilo doseči dinamiko dogajanja, ki je vseč modernemu gledalcu z uravnoveženo menjavo komičnih in

tragičnih ter množičnih in posamičnih prizorov. Nekaj vaj pred premiero se je Jovanović odločil tudi, da bo v dobro koherentnosti predstave kot celote izločil prvi dialog med Romeom in Julijo. Nadomestila ga je ko-reografija, ki se je zlila z glasbo in lučjo.

Uprizoritev Romea in Julije na odru SNG Drame v Ljubljani

Iz zgornjega koncepta izhaja predstava, ki je zaokrožen in samosvoj odrski dogodek in ne zgolj Shakespearovo besedilo ali Jovanovičeva ideja o tematiki teksta, o odnosih med dramskimi osebami, gibanju igralcev itd.

Uvodni prolog govori zbor treh deklic, ki v nadaljevanju prevzame tudi nekatere dele Julijinega besedila, posebno tiste, ki so bolj poetični. To daje dogajanju v ospredju deloma rezonersko, deloma kontrapunktično, deloma pa zgolj estetizirano ozadje. V uvodnem prologu sta izpuščena zadnja dva verza v sonetu, ki sta namenjena zagotavljanju gledalčeve naklonjenosti in ne sodita več v moderno predstavo.

Pomembna je funkcija glasbe, ki uvaja posamezne prizore in ustvarja atmosfero. Glasba je iz prizora v prizor kontrapunktična, kar poudarja tudi njihovo bistvo. Prvo dejanje z vdorom agresivne glasbe odpre spor med Capuletovima in Montegovima služabnikoma. Nivo jezika je znižan z vnašanjem banalnih žaljivk iz pouličnega govora. Služabniki jemljejo sovraštvo med družinama kot obvezno načelno stališče, z nastopaškimi in kvantaškimi elementi pa ga obračajo na šalo. Tempo je v prizorih preprirov hiter zaradi nenehnega podajanja kratkih replik, pospešijo ga še določeni izpuščeni deli.

Knezov govor je političen, v njem definira ključni pojem sovraštva med družinama, ki je zajet širše: ne nanaša se le na pripadnike obeh družin, temveč na vse pripadnike naroda, celo na vse ljudi sveta. Knezov govor, ki združuje Jesihovo varianto prevoda s citati iz Kocbeka in navedki iz Spomenke Hribar, opozori na problem sprave. Tudi zaključek je političen.

Grobnica, ki se prikaže v zadnjem prizoru, aludira najprej na oltar, na katerem leži mrtva Julija. Grobnica je svetišče: Julija je mrtva boginja. Ko se ji v smrti pridruži še Romeo, grobnica dobi drug pomen: postane zakonska postelja, na kateri za vedno zaspita zakonca. Nazadnje, ko Monteg obljubi, da bo na tem mestu postavil spomenik, ki bo pričal o ljubezni mladega para, in se Romeo in Julija dvigneta v večni objem, vrata grobnice pa se zaprejo, skozi stene iz ozadja zasije luč: stene grobnice so mreža, ki deluje kot ptičja kletka, v kateri sta ujeta Romeo in Julija oziroma njun spomenik.

Jovanovičeva uprizoritev skuša preseči tradicionalne uprizoritve *Romea in Julije* z modernizacijo in z upiranjem nekaterim shakespeareanskim konvencijam, ki so zavezovale predhodne uprizoritve te tragedije, čeprav je tradicionalna v načinu režije, ki se naslanja na besedilo in iz njega izhaja.

Romeo in Julija v Jovanovičevi režiji prestopita mejo mitičnega – pa ne le onadva, temveč vse dramske osebe skozi proces profanacije prestopajo mejo historicizma in se spremenijo v naše sodobnike. Spor med

Capuleti in Montegi je prikazan kot spor med dvema pouličnima tolpama in tudi motiv smrti zaradi ljubezni postane del vsakdanjosti. »Tragedija o Romeu in Juliji je tako pravzaprav lahko nenavadno sodobno dramsko besedilo z vso močjo ter energijo novejše dramatike. Je ostra in neposredna sedanost, skozi katero pa kljub vsemu še vedno jasno preseva starodavni boj brezčasnega mita« (Šiler 2002, 15). Tudi Jovanovičeva *Romeo in Julija* še vedno simbolizirata mit o krhkosti in neizbežni minljivosti idealne ljubezni, a konec predstave poudarja transcendenčno naravo Romea in Julije, ki tako ostajata bližje življenju kot smrti. Po štiristo letih reprodukcij in transformacij je mit o večni ljubezni še vedno živ.

Sklep

Dramsko besedilo lahko služi kot osnova ali izhodišče za analizo gledališke uprizoritve, čeprav se pristopi med seboj razlikujejo. Strukturalistična metoda omogoča vzporejanje dramskega besedila z gledališko uprizoritvijo, saj lahko z njo določimo nekatere temeljne elemente drame, na primer aktantske modele, fabulo, dramski čas in prostor. Toda ta metoda omogoča formalno, ne pa tudi podrobnejše vsebinske interpretacije besedila. Ker strukturalnih ureditev ne upošteva v njihovem hierarhičnem razmerju, vse elemente zvaja na isto raven in posledično ne more omogočiti sinteze, ki bi združevala pomembnejše vidike določenega dramskega dela, je primerna za izhodišče analize drame.

Interpretacijsko plodnejši pristop k analizi Shakespearove tragedije *Romeo in Julija* omogoča metoda novega historizma, ki razkriva nekatere pomembnejše plasti tega besedila, povezane z zgodovinskim okvirom, torej s poznorenesančnim elizabetinskim obdobjem. Iz besedila se razkrijeta dve plasti, in sicer kontrast med ljubeznijo med Romeom in Julijo in sovraštvom njunih družin ter kontrast med legitimnostjo zakonske zveze mladega para in nelegalnostjo njenega javnega izrekanja. Renesančno polje čustev obvladujejo močne strasti in tudi naključja, zato je tudi možen takšen razplet v Shakespearovi tragediji: idealna ljubezen je krhka in minljiva, porušijo jo zunanji dogodki, nerazumevanje okolice in hiter izbruh strasti, ki vodi v končno katastrofo. Njena uresničitve se skozi vso dramo izreka v obliki slutenj in nenavadnih sanj, pri čemer sta nosilca intuicije naslovni osebi, ki se tudi edini izrekata v visoko stilizirani poetično-metaforični govorici. Kot kontrast deluje njuna okolica, ki jima onemogoča uresničitve tistega, kar si želita. Zato se zatečeta v improvizacijo: pred zunanjim svetom hlinita povsem drugo podobo, toda to pretvarjanje ju pripelje v smrt. Nepopolnost novohistorične metode je predvsem opuščanje formalne analize besedila, kar lahko onemogoči vpogled v zaporedje dramskega dogajanja.

Pogled na svet je v enaindvajsetem stoletju bistveno drugačen kot pred več kot štiristo leti, zato se Jovanovičeva uprizoritev *Romea in Julije* na odru Slovenskega narodnega gledališča v nekaterih vidikih odmika od tradicionalne interpretacije besedila, saj v predstavo vnaša moderen pogled na svet, posebej na ljubezen in sovraštvo v njem. Zunanji znak moderni-

zacije Shakespeareovega teksta predstavlja že scensko-kostumska umestitev zgodbe iz renesančnega v današnji čas, medtem ko številni drugi elementi (diskurz, ritem, gestika in mimika igralcev itd.) omogočajo pomembne pomenske premike. Ena od metod, ki omogočajo analizo gledališke uprizoritve, je semiotika, vendar je potrebno upoštevati tudi nekatere z njo povezane metode, med njimi Pavisov postopek *vektorizacije*, ki dopolnjuje semiotični opis s tem, da v ospredje postavlja senzorični in kinestetični občutek, ki presega jezik kot sistem in omogočata ponazoritev figuralnih delov besedila. Analiza gledališke predstave mora zajemati tudi sam postopek priprave, ki vodi do končne realizacije nekega dramskega dela.

Skozi analizi dramskega besedila in gledališke uprizoritve lahko ugotovimo, da se celotni smisel gledališkega dela ugotavlja glede na uprizoritev, torej glede na konkretno izgovarjanje in kazanje gledališkega besedila. Poleg tega je treba deloma upoštevati tudi moment recepcije. Gledališko besedilo je namreč v večini primerov na ravni nedoločljivega in šele gledališka praksa vzpostavi celotni smisel. »Brati gledališče pomeni preprosto pripraviti *pogoje za proizvajanje smisla*« (Ubersfeld 2002, 222). To je naloga režiserja, dramaturga in tudi slehernega bralca dramskega besedila. Smisel, ki obstaja pred samim branjem, se vedno izmika strogi formalizaciji, a vendar je ne glede na to mogoče analizirati tudi gledališko uprizoritev, ne le besedila. Vsako gledanje predstave, prav tako pa tudi branje besedila, je ustvarjalni postopek. Vendar ne gre le za ustvarjanje: vsakič gre tudi za novo ustvarjanje, poustvarjanje in premeščanje smisla.

BIBLIOGRAFIJA

- BAKHTIN, Mikhail M., 1986: *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas press.
- BELSEY, Catherine, 2002: »Ime rože ter Romeo in Julija.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. Št. 1. 28–31.
- GREENBLATT, Stephen, 1994: »The improvisation of power.« V: *The New historicism reader*. Ur. Harold Veenser. New York: Routledge. 46–87.
- GREENBLATT, Stephen, 1989: »Towards a Poetics of Culture.« V: *The New historicism*. Ur. Harold Veenser. New York: Routledge. 1–14.
- HRIBAR, Spomenka, 2002: »Romeo in Julija – drama ljubezni in sovraštva.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. Št. 1. 16–20.
- JOVANOVIČ, Dušan, 1996: *Paberki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- KOS, Janko, 1996: »K vprašanju o bistvu tragedije.« *Primerjalna književnost*. Št. 1. 1–16.
- KRALJ, Lado, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Literarni leksikon 44).
- KRISTEVA, Julija, 2002: »Par v risu ljubezni in sovraštva.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. Št. 1. 23–27.
- MÖDERNDORFER, Vinko, 2001: *Gledališče v ogledalu: gledališka razmišljanja in travestije: 1986–1998*. Maribor: Obzorja.

- PAVIS, Patrice, 1996: *L'analyse des spectacles*. Paris: Editions Nathan.
- PFISTER, Manfred, 2001: *Das Drama. Theorie und Analyse*. Stuttgart: UTB.
- SHAKESPEARE, William, 1991: *Romeo in Julija*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- STALLYBRASS, Peter, 1998: »Transvestism and the 'body beneath': Speculating on the Boy Actor.« V: *Shakespeare's tragedies*. Ur. Susan Zimmerman. London: MacMillan press ltd. 194–211.
- STANOVNIK, Majda, 1991: »Hamlet in grobarja: kraljevič, klovn in kmet.« V: *15. prevajalski zbornik*. Ur. Aleš Berger, Jaroslav Skrušny in Irena Trenc-Freljih. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 7–19.
- STANOVNIK, Majda, 1991: »Milan Jesih o svojem prevodu Romea in Julije.« V: *15. prevajalski zbornik*. Ur. Aleš Berger, Jaroslav Skrušny in Irena Trenc-Freljih. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 95–104.
- ŠILER, Martina, 2002: »Mitologija sodobne ljubezni in smrti.« *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. Št. 1. 14–15.
- UBERSFELD, Anne, 2002: *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- VEESER, Aram H., 1989: »Introduction.« V: *The New historicism*. Ur. Harold Veese. New York: Routledge. VII–IX.
- VEESER, Aram H., 1994: »The New Historicism.« V: *The New historicism reader*. Ur. Harold Veese. New York: Routledge. 1–34.
- ZIMMERMAN, Susan, 1998: »Introduction: Shakespeare's tragedies in Post-modern Perspective.« V: *Shakespeare's tragedies*. Ur. Susan Zimmerman. London: MacMillan press ltd. 1–22.

■ NEWER METHODS OF RESEARCHING DRAMATIC TEXTS AND THEATRICAL REPRESENTATION

The treatise explores the relationship between drama's text and its theatrical application, more accurately the analysis of Shakespeare's *Romeo and Juliet* and its representation by Dušan Jovanović as presented on the stage of the Slovenian National Theatre in Ljubljana. Although Jovanović follows the original Shakespearian text quite closely, the dramatic text and its theatrical application are analyzed separately to achieve better clarity.

Structuralism includes into its analysis the text and the theatrical representation of drama offering an exploration of some basic elements of the drama, as for example the actant's models, plot, dramatic time and space. Nevertheless, it does not include some important thematic aspects of the content.

The question of the essence of Shakespeare's drama is answered by using the method of New Historicism. This method proves to be the most appropriate mode for the analysis of renaissance dramatic literature since it exclusively explores the text and its relationship with the specific features and hidden ideology of its era. By using it, the treatise focuses on four aspects of Shakespeare's *Romeo and Juliet*, which are: fragility of ideal love, realization of the presages of death, conflict between legal and legitimate, and improvisation of the main dramatis personae.

Contrary to the analysis of plain drama's text, the analysis of the theatrical representation uses the semiotic method and some other methods related to it. These methods are significant because of their pluralism which serves as a basis of their theory. Not only do they focus on the text itself, but they also include the moments of production and reception. A similar approach is offered in the theoretical work *L'analyse des spectacles* written by Patrice Pavis, which serves as a fulcrum to this treatise. However, some of Pavis' perspectives are not entirely adequate for the analysis of dramatic representation, therefore they are critically evaluated.

The conclusion deals with the formation of Jovanović's theatrical representation and its final stage version as offered to the public. Deriving from this and previous findings, it is possible to obtain some significant differences between the drama's text and its theatrical representation.

Marec 2004

NEWER METHODS OF RESEARCHING DRAMATIC TEXTS AND THEATRICAL REPRESENTATION

The article explores the relationship between drama's text and its theatrical application. More accurately, the analysis of Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* is presented by Zdenka Jovanović as presented on the stage of the Slovenian National Theatre in Ljubljana. A unique juxtaposition of the dramatic text and the text of the play is offered. The article aims to achieve several goals: to analyze the text and its theatrical representation of drama, offering an exploration of some basic elements of the drama as for example the actual 'ground' of drama in time and space. The article does not include some important thematic aspects of the content. The method of the research is Shakespeare's drama is analyzed by using the method of New Historicism. This method tends to be the most appropriate for the analysis of postmodern dramatic literature since it explicitly explores the text and its relationship with the specific history and cultural context. It is also one of the reasons for the interest in the study of Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*, which has recently in local academic circles become a topic of great interest and discussion. The article is part of the main dramatic research project 'Shakespeare in the 21st Century'.

MOČ PESNIŠKE PODOBE IN MOČ INTERPRETACIJE

Darja Pavlič: Funkcija podobja v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše. Maribor: Slavistično društvo, 2003. (Zora, 22)

Branje strokovne monografije *Funkcije podobja v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše* je hkrati zahtevno in vznemirljivo. Vznemirljivo je zaradi novih, doslej še neznanih načinov osvetlitve, ki jo avtorica ustvarja tako, da prenaša v teoretsko discipliniranem nemškem prostoru izdelan vzorec in njegovo veljavnost preskuša na kompleksnem gradivu slovenske moderne poezije. Zahtevno pa je zato, ker je uporabljena metoda dosledno izpeljana iz začetnih definicij in ubesedena v natančnem terminološkem izrazju, ki samo na prvi pogled deluje preprosto. Izsledki analiz so pregledno sintetizirani in organizirani na ilustrativen način, saj se vsako poglavje začne s problemsko napovedjo, ki ji sledi citat pesmi in razlaga. Ob navedkih celih pesniških besedil in opisih širših besedilih celot (ciklov, zbirk) ima bralec priložnost sam spremljati razlagalkino odkrivajočo misel in sproti preverjati veljavnost sintetičnih ugotovitev. Tako z razkrivanjem postopkov in premišljeno ureditvijo knjiga pridobiva tudi pedagoško vrednost. Razbiranje podobja treh klasikov slovenskega pesniškega modernizma prinaša nove vpogleda in spoznanja, ne da bi pesnikom odvzelo enkratne posebnosti ali reduciralo kompleksnost njihovih sporočil, kar se sicer dogaja bolj abstraktnemu, duhovnozgodovinsko usmerjenemu razpravljanju o moderni poeziji. Avtrica namreč ponuja precizne analize in ne tvega dalekosežnih sklepov, dokler nima zanje zadostnega potrdila v samem gradivu. Nehote mi ob tem prihaja na misel, da gre za strokovno pošteno pridelane rezultate, kar se zdi značilno za resne sodobne literarne zgodovinarke.

Raziskava se začne s pregledom zgodovine razpravljanja o metafori, ki je prikazana skozi glavne teoretske modele. Substitucijska, komparacijska, interakcijska teorija so zgoščeno povzete po neizogibnih temeljnih delih I. A. Richardsa, M. Blacka, H. Weinricha, H. Alberta, P. Ricoeurja idr. Pri tem nas avtorica opozarja tudi na evolucijo metafori pripisanih funkcij v retoriki, filozofiji, jezikoslovju, kognitivni psihologiji in literarni vedi. Skrajšan sprehod skozi zgodovino je mogoč zato, ker imamo tudi v slovenščini že nekaj relevantnih razprav o metafori, bodisi filozofsko-teoretskih (Božidar Kante) bodisi literarnozgodovinsko usmerjenih (Irena Novak-Popov, Marko Stabej, Jožica Čeh), predvsem pa zato, ker je avtoričina pozornost usmerjena na pesniško podobje. Razumljivo je torej, da opozarja na to, kako so vloge metafore pojmovali v posameznih literarnih obdobjih, kako in zakaj so se od romantike dalje korenito spreminjali pojmovanje, raba in refleksija: metafora je iz nekdanjega okrasnega in prepričevalnega stilnega sredstva, ki se ga je mogoče priučiti, postala individualno sredstvo prepisovanja stvarnosti in kognicije. Literarnemu raziskovalcu je bolj kot skladiščno-semantično ali pragmatično delovanje v jezikovnem sistemu blizu hermenevtičen način obravnave, ker predvideva vzajemno delovanje dela in celote. To pomeni napredovanje od razlage izolirane semantične figure ali metaforične izjave, v kateri je metafora pomenska anomalija, do interpretacije celotnega besedila, v katerem je meta-

fora hipotetični model. In obratno, prek interpretacije celote je mogoče natančneje določiti pomenske možnosti in poglobiti interpretacijo posameznih metafor.

Prvi problem razpravljanja o metafori v leposlovnih besedilih je izbira dovolj elastičnega in hkrati sofisticiranega teoretskega aparata, s katerim bi bilo mogoče opisati specifičnost pesniške govornice, njeno zgoščenost, indirektnost in pomensko polivalentnost, torej vse tiste značilnosti pesniških podob, ki presegajo znane frazeološke in slovarske ter bazične konceptualne metafore. Poezija jih sicer a priori ne izključuje, temveč zmore tudi poglobljati, širiti, razvijati in preoblikovati njihove pomenske potenciale, zato nikakor ne smemo izključiti tradicionalnih, lahko prepoznavnih razpoložljivih tipov. Avtorično izhodišče je, da nobene metafore ni mogoče razumeti in razložiti zunaj sobesedila in da celo najpreprostejše delujejo večsmerno, sprožajo nove, dodatne konotacije smisla. Primeren teoretski vzorec je Darja Pavlič poiskala v nemški literarnozgodovinski študiji Cornelia Stoffer-Heibel *Versuch einer Typologie der Text- und Themafunktionen der Metaphorik in der Lyrik Ingeborg Bachmanns, Peter Huchels und Hans Magnus Enzensbergers*. Še posebej dragoceno je, da je iz prevzetega modela in v njem predlagane tipologije funkcij ter terminologije izločila določene vrednostne dimenzije, ki jih ni mogoče prisvojiti in prenesti na literarno gradivo drugačne kvalitete. Tako je upoštevala predlog za obravnavo tekstnih funkcij, se pravi »načine, kako metafore in nemetaforični kontekst sodelujejo pri oblikovanju semantičnih ravni pesmi«, ogradila pa se je do tistih razsežnosti, ki analizo ustavijo pri t. i. hermetični, zlasti moderni poeziji. Nemška avtorica je namreč metafore, ki so šibko vpete v svoje sobesedilno okolje ali ne razvijejo kompleksne izotopije, značilne za metaforično semantično inovacijo, povzdignila v vrednostni kriterij: take metafore naj bi bile umetniško manj posrečene in 'krive' za nerazumljivost.

Teoretska orodja, ki jih je razvila Stoffer-Heiblova, so sicer posrečeno prilagojena opazovanju leposlovja, še posebej poezije. Metafora je pojmovana kot semantična inovacija, ki sproži vzpostavitev kompleksne izotopije, zamisel na novo ustvarjenega pomenskega področja, ki ga brez metaforične dvojnosti sploh ni mogoče ubesediti. Predlagano je, da v moderni, netradicionalni metafori, ki je ni mogoče razložiti z analogijo (s kakršno koli realno podobnostjo med dvema členoma), vidimo hipotetično izjavo. Taka izjava nekako deluje na bralca, ne glede na to, ali in kako dojame kompleksno pomensko izotopijo. Za moderne pesniške metafore še posebej velja navodilo, da jih ni mogoče obravnavati ločeno od organizacije neposrednega sobesedilnega okolja, imenovanega kontekst. Največkrat pa moramo v kolikor toliko ustrezno razlago smisla pritegniti tudi širši kontekst. Kot kontekst so pojmovana ne le druga besedila avtorjevega opusa – predpostavljeno je, da se besedila lahko medsebojno pojasnjujejo –, temveč tudi sorodne sočasne in predhodne estetsko-idejne pesniške rešitve. Med njimi so še posebej relevantni tisti tuji avtorji in pesmi, ki so jih slovenski pesniki poznali, prevajali, občudovali, se od njih učili. Interpretacija nekaterih Kovičevih pesmi se lahko bistveno poglobi s pritegnitvijo pesmi Rilkeja, Trakla, Georgeja; za Zajca je pomembno poznavanje Novalisa, Baudelaira, Nietzscheja, Garcíe Lorce, Jiménezza, za Strnišo se ponujajo primerjave z angleškimi romantiki, Rilkejem, Heymom in D. Thomasonom. Pri razlagi nekaterih dominantnih podob in simbolov se je potrebno zateči tudi k simbolnim kompleksom oz. ikonografskim kodam, ki so del evropskega kulturnega izročila, od antičnega, bibličnega in mitskega ter

celo astrofizikalnih dejstev. Študija namreč izhaja iz nadrednega pojma »podobje«, vanj pa poleg dominantnih metafor in metaforičnih verig oz. metafor, ki se med seboj dopolnjujejo v zapleten sklop, uvršča tudi simbole. Kot spremljava obojih nastopajo podrejene posamezne metafore ter nemetaforično okolje z literalnimi podobami. Opazovanje se torej razširja na raznovrstne tipe pomenskih figur, ne da bi bila s tem v naprej določena njihova sporočilna vrednost. Za moderno poezijo je še posebej pomembno opisati tip razpredene metafore, absolutne metafore in referencialne anomalije, ki jih pesniki izbirajo zato, da bi dosegli nenavadne, ekspresivne učinke, temo pa zgolj nakazali ali prikrili. Avtorica se ukvarja tudi s simboli, zlasti nedešifriranimi, z enočlenskimi oz. absolutnimi metaforami, pri katerih si mora bralec zamisliti, na kaj se metaforično sploh nanašajo (ugibanje zamolčanega tenorja), ter z drznimi identifikacijami in genitivnimi metaforami, kjer je iskanje kompleksne semantične izotopije nepreverljivo, negotovo in zato nujno subjektivno dejanje vsakega bralca.

Razprava Darje Pavlič upošteva doseženo literarnovedno stanje, že uresničene interpretacije, ki so jih zapisali T. Kermauner, J. Pogačnik, J. Kos, B. Paternu, V. Snoj, J. Stanek, B. A. Novak, M. Juvan in drugi avtorji zbirke Interpretacije. Vključuje tudi avtotematske izjave, intervjuje, dopisovanja, predgovore in samorazlagalne eseje samih pesnikov, ki interpretacijo usmerjajo v razkrivanje individualnih hotenj. Poznavanje tega gradiva razbiranje funkcij podobja po eni strani olajšuje, po drugi pa ji postavlja dodatne zapreke, saj se mora skozi tuja branja prebiti do izvirnega osebnega. Najdragocenejše je, da abstraktne pojme, s katerimi je opredeljen pesniški modernizem, pripenja na konkretna jezikovna izrazila in na ta način dosedanje razumevanje podaljšuje, razširja in bogati za nove subtilne vidike.

Besedilo je organizirano tako, da je pri vsakem od treh pesnikov najprej predstavljena tekstna funkcija podobja, in sicer dominantne podobe, kamor sodijo naslovne metafore in naslovni simboli, integralne podobe, povezujoče metaforični in nemetaforični kontekst, ter metaforične verige. V drugem koraku je predstavljena tematska funkcija podob. To je bodisi nakazovanje nezrečene teme, »ki jo lahko izluščimo samo iz podob«, poglobljanje in širjenje na racionalen način izražene teme ter šifriranje, ki temo prekriva z večpomenskimi podobami, simboli in metaforami. Namesto racionalne vsebine se s podobjem vzpostavlja razpoloženje lirskega subjekta. Nakazovanje in šifriranje teme s podobami sta najzapletenejša postopka, ki od bralca zahtevata strategije odkrivanja skritega smisla sporočila, zato se prav z njima preskuša njegova literarna kompetenca. V sklepu razprave sta oba načina povezana tudi z značilnostmi modernega lirskega subjekta: z vrsto govoreče osebe, bolj ali manj razosebljenim načinom govora, stopnjo razkrojenosti, neosredinjenosti zavesti. V zadnjem sklopu vsakega poglavja, posvečenega enemu izmed treh pesnikov, je razgrnjena stilna funkcija podobja, ki je odvisna od količine, kvalitete in ritma podob. Stilna vloga podob je pogosto povezana z izražanjem čustev in razpoloženj subjekta (patetična) in z njegovo estetsko občutljivostjo (dekorativna, deskriptivna). Nedoumljivost se manifestira v fantazijskem stilu, racionalni elementi podob pa vzpostavljajo refleksivni stil. Pri Koviču je z največ besedili zastopan patetični, deskriptivni in refleksivni stil, pri Zajcu patetični, fantazijski in refleksivni, pri Strniši pa dekorativni, epični, fantazijski in refleksivni stil. V sklepu nas avtorica opozarja tudi na zveze stilnih funkcij z vsebinami (npr. zanimanje za nezavedno, beg pred racional-

nostjo v naravo, sanje, absolutni nadnaravni svet), pa tudi v žanri, zlasti objektivno, narativno in dramatično pesmijo. Zanimivo je, da se pri vseh treh intenzivne čustvene podobe in osupljiva, razvezana imaginacija iz mladostnih zbirk, večkrat speta s paradoksnim mišljenjem, sanjami ali groteskno fantastiko, v poznih zbirkah umirjajo v reflektivnost. Pričujoče shematično povzemanje seveda ne more natančno reproducirati, v čem se razlikujejo Kovičev in Zajčev patos ali Zajčeva in Strniševa fantazijskost, ker se v posplošenem diskurzu izgublja ravno tisto, kar skuša raziskava Darje Pavlič, utemeljena v dejanskih besedilih, ohraniti v razliki.

In tu smo pri naslednji kvaliteti strokovnega besedila o moderni poeziji, to je izbor raziskovanega gradiva. Opusi treh pesnikov so obsežni, notranje diferencirani, evolutivni. Vsa besedila treh pesnikov nimajo niti enake estetske energije niti primerljive primernosti za presojanje podobja, zato se je morala raziskovalka odločiti za pametno selekcijo in opis celot. Pohvale vredno je, da se ni izognila najbolj znanim, antologiziranim pesmim, pogosto razhajajoče interpretiranim, da je izbirala iz objav v različnih zbirkah iz različnih ustvarjalnih faz in da je ob zapletenih besedilih razvila več možnosti razbiranja. Njeni predlogi niso dokončni, izključevalni, pač pa k zgodovini branja prispevajo nove vidike.

Če ima človek ob tako temeljitem delu sploh kakšne opombe, bi ga zanimala predvsem odgovora na dvoje vprašanj: v kakšni zvezi je inovativno podobje z inovacijami pesniških oblik, zlasti netradicionalnega verzno-kitičnega oblikovanja, in kakšne hipoteze bi bilo mogoče postaviti ob morebitni aplikaciji presojanja tekstnih, tematskih in stilnih vlog podobja v mlajši poeziji, ki se izvija iz modernizma v postmodernizem. Drugače rečeno, v kolikšni meri smo se razbiranja funkcij modernega podobja naučili iz klasikov pesniškega modernizma, treh pesnikov, ki sodijo v jedro sodobnega kanona.

Irena Novak-Popov

April 2004

SLOVENSKA RAZLIČICA EMPIRIČNE LITERARNE ZNANOSTI

Dejan Kos: Theoretische Grundlage der empirischen Literaturwissenschaft. Maribor: Slavistično društvo, 2003. (Zora, 21)

Četudi je slovensko recepcijo sodobnih empiričnih in sistemskih pristopov k literaturi še vedno mogoče označiti kot razmeroma skromno, se v zadnjem času literarna veda vse bolj zanima za empirično literarno znanost (ELZ) Siegfrieda J. Schmidta, že od osemdesetih let prejšnjega stoletja pa je v nekaterih drugih disciplinah (sociologija, kulturologija) prisotno zanimanje za Luhmannovo sistemsko teorijo in Bourdieujevo sociologijo. Resda še ne premoremo mnogo prevodov ali izvernih monografij s področja ELZ, toda na teoretični ravni ta smer v slovenskem prostoru ni popolna neznanka, saj jo je že Tomo Virk vključil v svoj pregledni učbeniški prikaz sodobne literarne vede (Virk 1999), o povečanem zanimanju za Schmidta in ELZ pa pričajo tudi nekatera novejša diplomska, magistrska in doktorska dela.¹

Med tiste, ki so doslej največ objavljali o ELZ, sodi Dejan Kos. V svojih nemško pisanih razpravah je prispeval k uveljavljanju sistemske teorije in konstruktivizma in pokazal, da je vse manj mogoča naivna recepcija ELZ, ki bi slednjo odpravljala s starimi »antipozitivističnimi« argumenti. Kos že v doktorski disertaciji zagovarja stališče, da je mogoče na podlagi radikalnega konstruktivizma in sistemske teorije zasnovati konsistenten in uporaben model literarne znanosti. ELZ postavlja v kontekst radikalnokonstruktivistične kritike realističnih spoznavnih in znanstvenih teorij.² Empirično literarno znanost razdeli na teoretični in uporabni del: v okviru teorije se sprašuje predvsem o komponentah, mejah, strukturi in funkcijah literarnega sistema, na ravni uporabe pa preuči možnosti raziskav tako na sinhroni kot na diahroni ravni. Izhodiščno hipotezo o smiselnosti konstruiranja take teorije skuša Kos ponazoriti s praktičnim primerom, v katerem prikaže literarno življenje v nemškem prostoru okrog leta 1200 s posebnim ozirom na stopnjo in oblike njegove avtonomije.³

V zvezi z recepcijo ELZ in drugih sistemskih in empiričnih pristopov smo do danes dobili tudi nekaj prispevkov v slovenskem jeziku, na primer teoretično razpravo v *Primerjalni književnosti* »Radikalni konstruktivizem in sistemska teorija kot teoretična temelja empirične literarne znanosti« (Dovič 2002), v kateri skuša avtor med drugim pokazati, da pri ELZ ne gre preprosto za obnavljanje starih, naivno »empirističnih« ali pozitivističnih raziskovalnih izhodišč; ali razpravo »Empirična literarna znanost in literarni sistem S. J. Schmidta« v *Slavistični reviji* (Dovič 2003), ki predstavlja izhodišča za sinhrono analizo literarnih sistemov in možnosti, ki jih ELZ ponuja za raziskave slovenskega literarnega sistema. Poleg teh pretežno teoretičnih diskusij pa so se nekateri elementi sodobne empirične in sistemske analize pri nas uveljavili tudi v praksi. Tu ne mislimo na tradicijo stare empirične ali sociološke pozitivistične smeri, temveč na tiste poskuse, ki se že opirajo na prenovljena znanstvena izhodišča. Zgled izrazito kreativne recepcije načel ELZ lahko najdemo pri Marku Juvan, ki sicer tej smeri ni posvečal posebnih razprav, vendar lahko v njegovih delih najdemo odmeve Schmidtovega koncepta literarnega

sistema in štirih delovalnih vlog v njem ter sistemskoteoretičnih konceptov avtopoetičnosti in samoorganizacije. Juvan je uvajal tudi Schmidtovo terminologijo za delovalne vloge: proizvodnja (ustvarjanje), razpečevanje, sprejemanje in naknadna obdelava (Juvan 1994).⁴ Juvan upošteva in uporablja tudi izsledke S. J. Schmidta o nastanku in evoluciji sodobnega literarnega sistema in v kombinaciji s sistemskoteoretičnimi koncepti samorefleksije in samoorganizacije na konkretnih besedilih prikaže, kako se v obdobju romantike literarni sistem (samo)krmili s pomočjo samorefleksije in samotematizacije (Juvan 2001).

Če k temu dodamo še tisto raziskovanje, ki izhaja iz starejših konceptov empiričnosti, večinoma iz tradicije pozitivizma in neopozitivizma – tu naj omenim le zanimivi sodobnejši empirični raziskavi literarnega sistema, kakršni sta analiza tranzicije v slovenskem založništvu *Skrivno življenje knjig* (Kovač 1999) in na področju sprejemanja serija *Knjiga in bralci* – ter delo Mirana Hladnika, ki je v svojem opusu večkrat uspešno prikazal možnosti empiričnih in preštevnih raziskovalnih metod, pa tudi živahno zanimanje za sociološko teorijo sistemov, ki so jih spodbujale predvsem *Nova revija*, *ČZK* in *Anthropos*, dobimo torej kontekst, v katerega se umešča prva monografska obravnava ELZ v slovenskem prostoru, to je delo Dejana Kosa *Theoretische Grundlage der empirischen Literaturwissenschaft* (izšlo lansko leto pri mariborskem Slavističnem društvu v zbirki Zora).

Kos v svoji knjigi uvodoma predstavi empirično literarno znanost kot (uspešen) odziv na krizo tradicionalne literarne vede, ki naj bi se v 20. stoletju zapletla v nerešljiva nasprotja, povzročena zaradi njene osredotočenosti na besedila in interpretacijo. ELZ torej skuša odgovoriti na krizo legitimnosti stroke in vprašanje njene družbene relevantnosti. Za razliko od klasične »hermenevtične« literarne vede naj bi ELZ ponudila bolj znanstvene postopke, utemeljene na novi teoretični podlagi, nasprotni realističnim spoznavnim modelom. Njena teoretska temelja sta predvsem radikalni konstruktivizem in sistemska teorija, s katerima je mogoče učinkovito identificirati in interpretirati védenje o literarnih pojavih in njihovih kontekstih. Med temeljnimi radikalnokonstruktivističnimi koncepti Kos poudari razlikovanje med sistemom in njegovim okoljem, organizacijsko zaprtost sistemov in njihovo samoreferenčnost. Sledeč sistemski teoriji označi kot štiri temeljne elemente opisa sistema (1) sistemske komponente, (2) razmejitvene kriterije, (3) strukture in (4) funkcije – z njimi se loti opisa različnih entitet, ki jih sodobna sistemska teorija opredeljuje kot sisteme: najprej živih sistemov, katerih temeljna funkcija je avtopoetična samoreprodukcija, zatem pa kognitivnih sistemov (kot podsistemov živih sistemov). Komponente kognitivnih sistemov so kompleksni procesi osrednjega živčevja, razmejitveni kriterij je mogoče najti v vrednostnih merilih za stabilizacijo in spremembo v možganih kot »selektorju«, njihova temeljna struktura so kognitivne sheme in vzorci (ti so deloma genetsko, deloma pa družbeno in kulturno determinirani in služijo konceptualnemu urejanju množice zaznav), njihova osrednja funkcija pa je uravnavanje nevronalnih stanj zavesti s pomočjo selekcije in redukcije kompleksnosti, kar v širšem smislu zagotavlja posamezniku prilagodljivost in sposobnost preživetja, saj mu omogoča takšno ureditev kaotičnih signalov, ki se kaže kot »smisel«.

Od kognitivnih sistemov Kos preide k družbenim sistemom, ki so osrednji predmet sistemske teorije. Njihove komponente so tisti živi sistemi, ki so v svojih kognitivnih podsistemih razvili podobne konstrukte realnosti ter v

skladu s temi konstrukti stopajo v medsebojne interakcije. Njihove strukture so (v času izoblikovani) trajni interakcijski vzorci, njihova funkcija pa je vzajemno optimiranje nevronalnih stanj oziroma stanj zavesti udeležencev. Eden od družbenih sistemov je tudi literarni sistem. Njegove komponente so tisti živi sistemi, ki so na podlagi kriterijev literarnosti v svojih kognitivnih podsistemih oblikovali primerljive modele resničnosti, po katerih se tudi ravna. Razmejitveni kriterij od ostalih družbenih sistemov je pri literarnem povezan predvsem z diferenciacijo med literarnim in neliterarnim, ki se vzpostavlja prek dveh konvencij (»fiktionalnosti« in »večpomenskosti«), ki uravnavata razmerje literarnega sistema do »resničnosti«, pri čemer ju je treba razumeti predvsem kot »dekonstektualizacijo resničnostnega modusa in konsenzualnosti« (Kos 2003: 118).⁵ Strukture literarnega sistema so predvsem »družbene vloge«, ki jih odigrajo udeleženci v sistemu – od avtorjev, bralcev, založnikov tja do politikov, kolikor se ti vpletajo v literarni sistem ali njegovo organizacijo.⁶ Funkcija literarnih sistemov pa je seveda vzajemno optimiranje nevronalnih stanj udeležencev tega sistema.

Empirična literarna znanost je zasnovana kot strategija reševanja problemov, zato je eden od njenih imperativ tudi uporabnost. To skuša Kos pokazati na primeru literarnega življenja v Nemčiji okrog leta 1200. V skladu s splošno sociološko naravnostjo ELZ upošteva in analizira socialne okvire, tj. ekonomske, politične in verske okoliščine tedanjega literarnega življenja, ki jih interpretira kot védenje o komponentah, mejah, strukturi in funkcijah sistema. Splošna značilnost srednjeveške družbe je omejena družbena mobilnost, zamejena s togimi stanovskimi pravili, ki pa jih je vendarle mogoče tudi preseči. Kos analizira fevdalne družbene odnose in njihove modifikacije, tipe oblasti, porazdeljene (in hkrati prepletene) med posvetno (kralji, cesarji, plemstvo, viteštvo) in cerkveno (papež, škofi, menišstvo, duhovščina – za ta čas je značilen razcvet heretičnih sekt ter posledična inkvizicija, razmah meniških redov, križarstvo ...), ugotavlja nastajanje mestnih skupnosti in naglo širitev mest, ki postopoma razvijajo sekundarni in terciarni gospodarski sektor in posledično povzročajo nove oblike družbene funkcionalne diferenciacije.

Na dvorih, ki so še vedno center literarnega življenja, Kos analizira strukturo in funkcije različnih skupin, ki stopajo v literarno specifične interakcije (plemiška družina kot mecenski naročnik umetnosti, gostje, služinčad, potujoči umetniki – igralci, pevci, godci, norci ...). Ugotavlja prepletenost in nedokončano diferenciacijo vlog proizvajalca, posrednika in obdelovalca, vloge spola (ženske kot bralke, pevke ali »idealne naslovljenke«), pa tudi, da sprejemanje literature ostaja pretežno omejeno na odličnike in njihove goste. Komponente literarnega življenja so predvsem člani dvorske skupnosti, ki so razvili primerljive vzorce, razmejitveni kriterij literarnega življenja pa se opira predvsem na medijske sheme in žanrske oznake, ki usmerjajo recepcijo (ep, dvorski roman, pesnitve ...). V tej omejeni skupnosti se razvija nekakšna »kontekstualna fiktionalnost«, literatura dobiva vrsto specifičnih potez, ki jo ločijo od drugih oblik komunikacije. Rastoča avtonomija literarnega izraza pa še vedno ostaja v specifični interakciji s ceremonialnimi oziroma ritualnimi ostalinami v dojetju literarnega, širjenje kognitivnih prostorov pa s funkcionalno podreditvijo utrjevanju vladajoče ideologije družbenih elit.

Kosova monografija brez dvoma sistematično predstavlja zanimiv in teoretsko svež pristop, sodoben in za slovensko literarno vedo relevanten. Ne da bi se tu skušali spustiti v vrednotenje ELZ kot znanstvenega in metodološkega

okvira, ki jo prikazuje in tudi promovira Kos, se morda njegov pristop zdi na prvi pogled »shematičen«, saj se natančno drži sistemskoteoretične tipologije štirih elementov opisa sistema: komponent, struktur, funkcije in razmejitvenih kriterijev. Po drugi strani pa je njegov teoretični prikaz sistemov in njihovih elementov izčističen in pregleden, kar je v morju kompleksne sistemskoteoretične literature, ki je pogosto na meji razumljivosti, posebej za manj uvedena bralca velika prednost. Posebno vrednost, ki presega slovenski okvir, pa ima njegova izvirna analiza razmer v Nemčiji okrog leta 1200, torej v obdobju, ko bi literarno življenje težko poimenovali »literarni sistem« v današnjem pomenu besede.

Zdi pa se neizogibno, da kot problematično označimo potezo, da je knjiga sicer izšla v Sloveniji, pa vendarle v nemškem jeziku. Ta pomislek ni sad kakšne domačijske »zaplankanosti«. Četudi so najbrž temu botrovali praktični razlogi (osnova za knjigo je, kot smo že videli, Kosova nemško pisana doktorska disertacija), je treba poudariti, da je v nemškem jezikovnem prostoru že tako ali tako mogoče najti nepregledno množino relevantne literature tako o radikalnem konstruktivizmu in sistemski teoriji kot o ELZ: konec koncev sta Nemca tako Schmidt, utemeljitelj ELZ, kot Niklas Luhmann, utemeljitelj sociološke sistemske teorije. Po drugi strani velja, da je v slovenščini takih prispevkov relativno malo. In ker je pomemben del Kosovih spoznanj že objavljen v dveh člankih, ki sta ravno tako izšla v slovenskem prostoru, a oba v nemščini, bi se zdelo nadvse primerno, če bi ELZ in njena teoretska izhodišča Kos približal tudi slovenski literarni vedi in vsem zainteresiranim uporabnikom v slovenskem jeziku.

Manjšo korekcijo bi si zaslužile tudi misli na zavihku, ki jih je zapisala recenzentka Neva Šlibar – namreč da gre v Kosovem delu za poskus, ki naj bi povezal »tako radikalni konstruktivizem kot tudi t.i. empirično literarno vedo«. Radikalni konstruktivizem je namreč konstitutivni temelj ELZ že od njenih začetkov, saj je sinonim za empirično literarno znanost v tuji literaturi včasih kar »konstruktivistična« literarna znanost (gl. tudi Schmidt 1987). Kosovo delo, če mu pionirstva na področju analize nemškega literarnega življenja okrog leta 1200 z metodologijo ELZ ne gre odrepati, pa tudi ni prvi dokaz, da je ELZ uporabna tudi v diahronem kontekstu (tu se zdi recenzija nekoliko dvoumna). V okviru ELZ je namreč že v osemdesetih letih prejšnjega stoletja potekala obsežna diskusija o diahronem raziskovanju literarnih sistemov v starejših obdobjih, ki je doslej sprožila tudi številne praktične obravnave, med katerimi navedimo le *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert* (Schmidt 1989), po kateri se metodološko v veliki meri zgladuje tudi Kos v aplikativnem delu svoje raziskave.

V sklepu je tako mogoče ugotoviti, da je v slovenski literarni stroki ELZ teoretsko že dovolj dobro znana, ravno tako so nam dostopni tudi številni primeri njene aplikacije. Po drugi strani pa na uspešne poskuse njene uporabe (ne smemo pozabiti, da se ELZ po lastnih merilih potrdi predvsem tedaj, če se izkaže kot praktično uporaben znanstveni okvir) na gradivu iz slovenskega literarnega sistema in njegove zgodovine še čakamo – in to tako na sinhroni kot na diahroni ravni. S takimi raziskavami bi šele lahko stopili v novo obdobje, recimo mu »kreativno«, slovenske recepcije ELZ.

OPOMBE

¹ Pod Virkovim mentorstvom je Zala Mikeln leta 2001 izdelala diplomsko nalogo z naslovom *Teoretske osnove empirične literarne vede po Siegfriedu J. Schmidtu*. Pod mentorstvom Neve Šlibar (ob somentorstvu S. J. Schmidta) pa je nastala doktorska disertacija Dejana Kosa (Kos 1998a).

² Gre za pravo kognitivno »revolucijo«, spodbujeno z odkritji biologov Humberta Maturane in Francisca Varele, poleg tega pa še nevrologov, psihologov in sociologov: Rotha, Hejla, Glasersfelda, Ruscha, Luhmanna in drugih.

³ Izsledke doktorske disertacije je Dejan Kos v nekoliko predelani obliki večinoma predstavil v dveh razpravah v *Vestniku* (Kos 1998, Kos 1999).

⁴ V svojih delih sem skušal uveljaviti takole konsistentno poslovenjeno poimenovanje delovalnih vlog: literarno proizvajanje, posredovanje, sprejemanje in obdelovanje.

⁵ V svojem opusu Schmidt za temeljni konvenciji v literarnem sistemu večinoma uporablja izraza »estetska« in »polivalenčna« konvencija.

⁶ Schmidt sicer v svojem temeljnem delu *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft* (1980) in drugje podrobno utemelji štiri osnovne delovalne vloge v literarnem sistemu, to so literarno proizvajanje, sprejemanje, posredovanje in obdelovanje.

LITERATURA

- DOVIČ, Marijan, 2002: »Radikalni konstruktivizem in sistemska teorija kot teoretična temelja empirične literarne znanosti.« *Primerjalna književnost* 25, št. 2, str. 59–76.
- DOVIČ, Marijan, 2003: »Empirična literarna znanost in literarni sistem S. J. Schmidta.« *Slavistična revija* 51, št. 3, str. 267–284.
- JUVAN, Marko, 1994: »Slovenski Parnasi in Eliziji: Literarni kanon in njegove uprizoritve.« *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi*. (Obdobja 14). Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- JUVAN, Marko, 2001: »Prešernova in Puškinova poezija o poeziji.« V: *F. S. Prešeren – A. S. Puškin (ob 200-letnici njunega rojstva)*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, str. 43–72.
- KOS, Dejan, 1998: »Empirische Literaturtheorie und radikaler Konstruktivismus.« *Vestnik* 32, št. 1–2, str. 411–424.
- KOS, Dejan, 1998a: *Zasnova empirične literarne znanosti z vidika radikalnega konstruktivizma: (s ponazoritvijo njene uporabnosti: literarno življenje v Nemčiji okoli leta 1200)*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- KOS, Dejan, 1999: »Systemtheorie und Literaturgeschichte. Beispiel Hochmittelalter.« *Vestnik* 33, št. 1–2, str. 437–466.
- KOVAČ, Miha, 1999: *Skrivno življenje knjig*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. (BiblioThecaria 3)
- LUHMANN, Niklas, 1999: *Social Systems*. Prevod John Bednarz, Jr. in Dirk Baecker. Stanford: Stanford University Press.
- LUHMANN, Niklas, 2000: *Art as a Social System*. Prevod Eva M. Knodt. Stanford: Stanford University Press.
- SCHMIDT, Siegfried J., 1980: *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft*. Band 1&2. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg.

- SCHMIDT, Siegfried J., 1987: Der Radikale konstruktivismus: Ein neues Paradigma im interdisziplinären Diskurs. V: *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. (Ur. S. J. Schmidt). Frankfurt am Main: Suhrkamp. Str. 11–89. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 636)
- SCHMIDT, Siegfried J., 1989: *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt: Suhrkamp.
- VIRK, Tomo, 1999: *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: metodologija 1*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.

Marijan Dovič

Maj 2004

MED NATURALIZMOM IN PERFORMANSOM

Barbara Orel. *Igra v igri*. Ljubljana: MGL, 2003.

Igra v igri je novo izvorno slovensko delo s področja teorije drame, ki ga je napisala Barbara Orel. Gre za predelavo magistrskega dela, ki ga je avtorica zagovarjala na ljubljanski AGRFT in se ukvarja s pojavom gledališča v gledališču. Slednjega v našem prostoru avtorica prva natančneje definira, postavi terminologijo in oriše njegov zgodovinski razvoj, da bi kasneje lahko svojo analizo usmerila na obdobje med letoma 1890 in 1960, v katerem je gledališče v gledališču odigralo pomembno vlogo v prehodu od absolutne, zaprte oblike drame k epski in odprti.

Gledališče v gledališču kot pojav prvič srečamo v 16. stoletju (v *Fulgens and Lucrece* Henryja Medwalla, 1497; *Španski tragediji* Thomasa Kyda, 1589; in Shakespearovem *Hamletu*, 1601), ko je nastalo v povezavi z baročnim prepričanjem o svetu kot odru in ljudeh kot igralcih. Bog je bil v tem obdobju še dramatik, režiser in glavni igralec, a je v postopni sekularizaciji družbe izgubljal vrhovno vlogo, tako da je igra v igri postajala vedno bolj ludična. S tem je postala oblika samozavedanja gledališča, ki je bilo lahko uporabljeno v ironičnem duhu, ali pa je poudarjalo iluzijo. »Svoj višek je doseglo v oblikah gledališča vsakdanje stvarnosti, kjer je nemogoče ločiti umetnost od življenja, saj je igra splošni model našega vsakdanjega obnašanja in estetike« (Pavis, 246). Že osnovni podatki v Pavisovem *Gledališkem slovarju* odpirajo zanimiva vprašanja, ki jih v svoji knjigi načenja in rešuje Barbara Orel.

Najprej je tu vprašanje terminologije. Avtorica se opira na pet temeljnih raziskav igre v igri iz druge polovice 20. stoletja, ki so jih napisali Joachim Voigt (*Das Spiel im Spiel*, 1954), Erich Proebster (*Theater im Theater*, 1955), Robert J. Nelson (*Play within a Play*, 1958), Jörg Henning Kokott (*Das Theater auf dem Theater im Drama der Neuzeit*, 1968) in Manfred Schmeling (*Das Spiel im Spiel*, 1977). Čeprav je gledališče v gledališču že uveljavljen izraz v moderni teatrologiji, se njegov pomenski obseg razlikuje od avtorja do avtorja. Problem je v tem, da je pod gledališčem v gledališču mogoče razumeti tudi oblike spontane teatralizacije, ko ena od oseb pred drugimi nekaj odigra, a to dejanje še ne preraste v samostojno igro, različne sanjske vizije, pretvarjanja ipd., kar se dogaja tudi s terminom igra v igri. Barbara Orel se zavzema za omejitev obeh pojmov oz. za dosledno razumevanje v njunem ožjem pomenu predstave v predstavi, ki zahteva štiri elemente:

1. primarno oz. okvirno dramo,
2. igro v igri,
3. fiktivno občinstvo,
4. realno občinstvo.

Ta omejitev je nujna, da bi lahko govorili o gledališču v gledališču kot o točno določenem pojavu, drugo vprašanje pa je, kaj nam prinaša razločevanje

med gledališčem v gledališču in igro v igri. Avtorica ga utemelji z dejstvom, da gre pri igri v igri za pojav na ravni dramskega besedila, za gledališče v gledališču pa na ravni uprizoritve, kar se zdi smiselno spričo dejstva, da uprizoritev uporablja več znakovnih sistemov od besedila. S tega stališča je gledališče v gledališču nadrejen pojem igri v igri in je njuno razločevanje utemeljeno, čeravno se v nadaljevanju izkaže, da znotraj celote besedila oz. uprizoritve funkcionirata na podoben način, tako da ju tudi Orlova praktično uporablja kot sinonima.

Glavna teza celotne knjige je, da je bila igra v igri eden glavnih postopkov prehoda k modernističnemu teatru in kasneje v šestdesetih k pojavu performansa in hepeninga. Da bi prepričljivo pokazala svojo tezo, mora Orlova najprej obširno predstaviti zgodovinska dogajanja v gledališču od naturalizma do performansa, kasneje pa še opredeliti, kaj je ta prehod pomenil v teoriji drame. S tem smo po *Teoriji drame* Lada Kralja dobili ponovno obravnavo tega nedvomno prelomnega dogajanja v zgodovini gledališča. Obravnava Barbare Orel je podrobnejša in izčrpnjša od Kraljeve, ki je moral v svojo knjigo zajeti celotno teorijo drame, tako da bo nedvomno dobrodošel priročnik študentom in vsem tistim, ki si skušajo le osvežiti znanje o nastajanju epskega teatra.

Podobno velja za predstavitvi dveh konceptov Petra Szondija in Volkerja Klotza. Peter Szondi je vpeljal pojem absolutnosti v teorijo drame leta 1956, ko je v knjigi *Teorija moderne drame 1880–1950* proučeval razkroj aristotelske dramatike na prelomu 19. v 20. stoletje. Absolutnost je Szondi pojmoval kot razločevalno lastnost dramske literarne vrste, njeno nasprotje pa je poimenoval epskost. Gre za elemente epske literarne vrste, ki vdirajo v dramo v obdobju modernizma in s tem po Szondijevem mnenju z negacijo izpostavljajo njeno absolutnost. Szondijevo absolutnost drame je v termin absolutna drama, ki ga uporablja Barbara Orel, pretil Gert Mattenklott, bolj odločilen pa je bil avtorjev vpliv na nemške semiotike, med katerimi velja izpostaviti Manfreda Pfistra. Slednji je namreč načelo absolutnosti predstavil v komunikacijskem modelu dramskih tekstov in njegovi različnosti od modela pripovedi. Le štiri leta po Szondiju je do podobnih spoznanj prišel Volker Klotz v knjigi *Zaprta in odprta forma v drami*, v kateri je zaprto in odprto formo, termina umetnostnega zgodovinarja Heinricha Wölfliina, prenesel v teorijo drame. Obe delitvi se v marsičem pokrivata, kar nenazadnje dokazuje podoben izbor paradigmatičnih del za absolutno oz. zaprto formo in epsko oz. odprto formo drame. Kljub temu se v nekaterih točkah dopolnjujeta, tako da Klotzova določila ponekod natančneje definirajo Szondijeve ugotovitve, zato ju je smiselno združevati, kar stori v pregledu lastnosti obeh vrst drame tudi Barbara Orel, ko na eni strani opisuje »Absolutno dramo zaprte forme«, na drugi pa »Epsko dramo odprte forme« (Orel, 85).

Tisto, kar igri v igri omogoča, da postane sredstvo prehoda med tema dvema oblikama, pa je njena sintaksa. Gre za različne načine vmeščanja v primarni tekst, ki ga zato lahko utrjuje kot absolutnega, ali pa vzpostavlja posredniški nivo in s tem epsko obliko drame po Szondiju oz. Pfistru. Možnost epiziranja ji daje sintaktično mesto znotraj dramske celote, kar pomeni, da je igra v igri lahko postavljena na dve različni ravnini pomenjanja. Barbara Orel tu izhaja iz dognanj Rolanda Barthesa v knjigi *Retorika starih, Elementi semiologije*.

Barthes namreč pravi, da je vsak sistem pomenjanja sestavljen iz izrazne in vsebinske ravnine, pomen pa tvori razmerje med njima. Igra v igri je lahko umeščena bodisi na izrazno, bodisi na vsebinsko raven. V prvem primeru gre za absolutno dramo, saj je igra v igri njen označevalec in ima funkcijo pojasnjevanja dogajanja v primarnem tekstu. V drugem primeru je igra v igri postavljena na vsebinsko raven in postane označenec, kar zahteva prisotnost posredniškega nivoja oz. pripovedovalca, ki »uperi prst v igro v igri in reče: 'To je igra'« (Orel, 93). Prisotnost posredniškega nivoja pa nas pelje v območje epske drame.

Posredniški nivo predstavlja pripovedovalec, katerega oblika kaže stopnjo epskosti v določeni drami. Orlova tu uporablja Stanzlovo tipologijo pripovedovalca, ki pozna tri oblike – avktorialnega, prvoosebnega in personalnega pripovedovalca. To tipologijo je med drugimi kritiziral Janko Kos, katerega poglede navaja tudi avtorica in jih ne bom posebej predstavljal, saj Orlova za svoje potrebe obdrži Stanzlovo tipologijo, ki pa je v območju dramatike problematična. Paralele med Stanzlovo tipologijo epskega pripovedovalca in fiktivnim pripovedovalcem v drami je nakazal že Kralj v *Teoriji drame*. »Če Stanzlovo tipologijo pripovedovalca prenesemo na Pfistrov komunikacijski model pripovednega teksta, dobimo naslednje izsledke: avktorialna pripoved zaseda položaja poš2 in pre2. Prvoosebna pripoved zaseda položaj poš2 in sicer z osebo, ki učinkuje tudi v polju 1. Personalna pripoved pa ima težnjo, da bi zmanjšala položaja poš2 in pre2 do vrednosti 0, zato se že približuje dramskemu komunikacijskemu modelu« (Kralj, 25–26). Kralj ves čas previdno ostaja znotraj pripovednega komunikacijskega modela, medtem ko Barbara Orel Stanzlovo tipologijo aplicira na dramski komunikacijski model, pri katerem upošteva tudi epsko obliko drame.

Stanzlovi tipi, kot jih v drami locira Barbara Orel, so naslednji:

– Avktorialni pripovedovalec je ves čas prisoten na posredniškem nivoju in v notranjem sistemu ne nastopa. Takšni so liki avtorja v prologih in epilogih; zbor, ki v dogajanje ne posega, in lik režiserja. Avktorialni pripovedovalec kaže na najvišjo stopnjo epskosti v teatru.

– Prvoosebni pripovedovalec nastopa tudi v notranjem komunikacijskem nivoju. Posredniški nivo je torej prisoten, a je očiten le mestoma, drugače pa je prikrit, zato je stopnja epskosti manjša. Takšni so liki prologov in epilogov, ki nastopajo tudi v sami drami; zbori z aktivno vlogo; igralci kot izvajalci songov pri Brechtu; rezoner; igralci, ki izstopijo iz vloge in nagovorjajo publiko.

– Personalni pripovedovalec »je dejavna dramska oseba, nahaja se v središču dogajanja, ga soustvarja in ne vidi izven sebe (...) zato je enak paradigmatičnemu komunikacijskemu modelu dramskih tekstov« (Orel, 98).

V primeru avktorialnega in prvoosebnega pripovedovalca, ki eksplicitno (avktorialni) oz. implicitno (prvoosebni) predpostavljata obstoj posredniškega nivoja, se zdi aplikacija upravičena in omogoča nov način določanja stopnje epskosti. Bolj problematičen je znotraj drame personalni pripovedovalec, za katerega avtorica ne daje konkretnih primerov, a zdi se, da naj bi bil identičen z dramsko osebo v tradicionalni oz. absolutni drami. V tem sklepanju se gib-

ljemo na terenu med dvema literarnima vrstama, pri čemer predpostavljamo, da si stojita tako tesno skupaj, da je med njima mogoče neposredno prehanje. Aplikacija personalnega pripovedovalca v teoriji drame predpostavlja, da je bistvena razlika med dramsko in epsko literarno vrsto obstoj posredniškega komunikacijskega nivoja, kar je tudi teza Manfreda Pfistra in Lada Kralja, a so rezultati, ki jih daje gibanje romana v smer drame, v primerjavi z absolutno dramo popolnoma različni. Personalni pripovedovalec/ci ima/jo v romanu skrčeno perspektivo na lastno, neposredno delujočo zavest, kar posledično pomeni skrčeno perspektivo celote, ki je ustrezala modernizmu, saj je ta ostale oblike pripovedovalca videl kot sredstvo manipulacije z resnico. Fragmentarnost in subjektivnost zgodbe, ki sta posledici personalnega pripovedovalca, sta predstavljali garancijo njene resničnosti. Za razliko od tega se v tradicionalni dramatik perspektive posameznih oseb združijo v neko bolj ali manj konsistentno celoto, ki jo gledalec interpretira kot avtorjevo sporočilo. Fragmentarnost sporočila je značilna za odprto formo drame, ki pa se je v zgodovini gledališča začela uveljavljati z epiziranjem in torej uvajanjem posredniškega nivoja, kar nas vodi k ostalima tipoma pripovedovalcev. Personalnemu pripovedovalcu bi morda ustrezale nekatere modernistične igre (npr. Beckettove), ki so napisane v odprti formi, nimajo pa vidnega posredniškega nivoja, vendar bi morali tudi v tem primeru priznati, da se pomen drame za gledalca konstituira šele v seštevku vseh perspektiv dramskih oseb ne glede na njihovo odprtost in fragmentarnost. Če ob tem upoštevamo, da je eno bistvenih določil dramatike tudi dejstvo, da tak tekst »omogoča ali celo zahteva uprizoritev« (Kralj, 5) in je zato sestavljen iz glavnega in stranskega teksta, ki ju uprizoritev realizira v različnih znakovni sistemih, postaja še bolj jasno, da predstavljena resničnost dramske celote bržkone ne more biti omejena na neposredno subjektivnost dramske osebe.

Sedaj se lahko skupaj z Barbaro Orel podamo v analizo iger v igri in njenih treh oblik.

1. kot integralni del absolutne drame

V tem primeru se igra v igri pojavlja na ključnih točkah drame (zaplet, vrh in razplet) in ima funkcijo poglobljanja konflikta primarnega teksta in napredovanja dogajanja. V Ghelderodovi drami *Sonce zahaja* gre za konflikt med cesarjevo iluzijo o lastni vladavini in resničnostjo, ki mu jo kaže lutkovna predstava (igra v igri); v *Zelenem kakaduju* (Schnitzler) za vprašanje meje med gledališko fikcijo in realnostjo, ki se protagonistu Henriju pokrijeta do te mere, da ju ne loči več in postane resnični morilec; podobno pa tudi Ilse v *Velikanih z gore* (Pirandello) na koncu izgubi življenje, ker se ne more otresti svoje vloge matere v vložni igri *Zgodba o zamenjanem sinu*.

2. kot most med absolutno in epsko dramo

Primer soobstoja absolutne in epske drame so *Spalnik Hiawata*, *Naše mesto* in *Zaenkrat smo se izmazali* Thorntona Wilderja. Zanimivo je, da je pri vseh treh absolutna drama del primarnega teksta, epska drama pa predstavlja igro v igri. V *Spalniku* in *Našem mestu* sta obe obliki dosledno ločeni, kar Wilder doseže

z vloge Režiserja oz. Vodjo igre (avktorialni pripovedovalec), ki je ves čas prisoten, a ne prehaja iz primarnega teksta v igro v igri. Nasprotno gospodična Sommerset, igralka v *Zaenkrat smo se izmazali*, ki igra Sabino v igri v igri, ves čas prehaja med obema nivojema in predstavlja prvoosebno pripovedovalko, zaradi česar se začeta oba modela delno prekrivati, kar pelje k naslednji obliki.

3. kot element epske drame

V Pirandellovih *Šest oseb išče avtorja*, *Vsak po svoje* in *Nocoj bomo improvizirali* je drama na obeh nivojih epska. Gre za Pirandellovo težnjo po gledališču, ki bi se približalo življenju, zato ga skuša osvoboditi avtorja (*Šest oseb*) in režiserja (*Nocoj bomo improvizirali*) ter doseči, da bi se igralci identificirali z osebami do te mere, da bi postali eno. V *Šestih osebah* se mu to še ne posreči, saj potem, ko se osebe odrečejo svojemu avtorju, ostane na odru režiser z igralci, ki predstavljajo nov, še nerazrešljiv problem, ki ga artikulira Sin: »Ampak kaj še vedno ne razumete, da te igre ne morete uprizoriti? Zakaj mi nismo v vas in naši igralci nas opazujejo od zunaj« (Orel, 143). Rezultat je dosežen šele v *Nocoj bomo improvizirali*, ko »dramske osebe igralce scela prevzamejo, da jih ti posrkajo vase, izpraznejo svoja igralška telesa in se transformirajo v dramske osebe« (Orel, 146). S tem pride do nekakšne izenačitve gledališča in življenja, kar je bil tudi namen performansa in hepeninga v šestdesetih letih prejšnjega stoletja.

Ob tem prehodu od naturalističnega gledališča kot radikalne izpeljave načela absolutnosti k epskemu teatru in kasnejši kritiki slednjega, se postavlja vprašanje, zakaj je do tega sploh prišlo in kaj je znotraj tega lahko ponudila igra v igri. Kot smo videli, igra v igri vedno stopa s preostalim delom drame v nek odnos. Zanimivo je, da se igra v igri večinoma vzpostavlja kot prostor s privilegiranim statusom resnice, pa naj bo to prostor navidezne avtorjeve perspektive (*Kavkaški krog s kredo*), ali pa izenačenje z življenjem (*Nocoj bomo improvizirali*). In ravno okrog možnosti manipulacije na eni strani in prikazovanja resnice na drugi so se vrtele spremembe v gledališču zadnjih 100 let.

Jean Duvignaud v *Sociologiji pozorišta* pokaže, da je gledališče že v antični Grčiji nastalo kot sredstvo za preskušanje načinov obnašanja posameznika v novih družbenih razmerah (nastanek mestnih držav in s tem potreba po podreditvi kolektivu). Gledališče je od vsega svojega začetka gledalcu dajalo fantazme, ki so konstituirale družbene skupine in njihovo samozavest. Gre torej za formiranje družbenih skupin in njihovih ciljev, ki sicer izhajajo iz družbene resničnosti, a z njo niso identične. Proti temu dejstvu so se v imenu resnice borili tako naturalisti kot tudi protinaturalistični tokovi, ki so jim sledili. Zola je bil prepričan, da se bo s potenciranjem absolutnosti in navezavo drame na realno življenje pokazal vpliv trojnega determinizma (dednost, okolje, doba) na življenje posameznika. Ker je dialektiko iluzije/deziluzije iz gledališča nemogoče črtati, je naturalistični teater deloval statično in naivno. Začele so se pojavljati nasprotno tendence, ki so dosegle svoj vrh z Brechtovim epskim gledališčem. V tem dramatik vse-skozi opozarja gledalce na iluzionistično naravo gledališča, jim s potujitvenim učinkom onemogoča vživljanje ter jih skuša s tem izobraziti za

boj proti splošnemu meščanskemu zavajanju. Tem prizadevanjem je ustrezala igra v igri oz. njen položaj znotraj celote, ki ji daje funkcijo komentarja.

Obravnavane drame v knjigi *Igra v igri* v luči statusa resničnosti kažejo različne možnosti odnosov. V dramah, kjer se ohranja absolutnost celote, so igre v igri sicer prostor resnice, a ne v smislu življenjske resničnosti proti iluzionistični naravi gledališča, ampak v funkciji dogajanja same drame. Ob dramah Thorntona Wilderja gre, kot navaja Barbara Orel, za trik dramatika, ki skuša obdržati svojo besedo. S povečevanjem vloge režiserja so se namreč vedno bolj uveljavljale predstave kot interpretacije teksta, ki so k slednjemu pristopale zelo svobodno. »Urediti gradivo tako, da bo dramatikova misel na odru jasno razvidna posegom uprizoriteljev navkljub – to je bil Wilderjev namen« (Orel, 119). In tega je lahko dosegel z vpeljavo pripovedovalca (Vodje igre, Režiserja) v okvirno dogajanje, saj je slednji organiziral pripoved igre v igri in s tem skrbel, kot je zapisal sam Wilder, »da sta, čeprav je sam (dramatik) neviden, njegov zorni kot in vodilna namera izpostavljena gledalčevi pozornosti (...)« (Orel, 119).

Didaktičnost oz. avtorjeva perspektiva je izpostavljena tudi v Brechtovem *Kavkaškem krogu s kredo*, čeprav Brecht ne pride do tega zaradi bojzani, da bi ga gledališniki napačno interpretirali. Igra v igri (*Krog s kredo*) je parabola, ki jo Pevec na koncu z nagovorom gledalcem (na odru in v dvorani) spremeni v avtorjevo sodbo in sporočilo: »vse stvari naj pripadajo tistim, ki so zanje dobri! Dajmo torej otroke materinskim, da bodo uspevali, vozove dobrim voznikom, da bodo vožnje dobre, in dolino namakovavcem, da bo obrodila« (Brecht, 326).

Za prehod k performansu in vlogo igre v igri v njem je najbolj ilustrativen primer Pirandellova drama *Nocoj bomo improvizirali*. Performans je namreč nastal kot poskus, da bi gledališče potegnili v življenje in mu s tem podelili status resničnosti. Performerji zato ne igrajo likov, ampak sami sebe in predstavljajo lastna razmišljanja, prakse ... Pirandello je leta 1929 do tega prišel s pomočjo igre v igri. Ker vsak nenaivni gledalec ve, da je dogajanje na odru iluzija, ga je mogoče prevarati le s tem, da to dejstvo vnaprej priznamo. »Prepoznanje igre v igri kot primarni igri tujega vira – to je temeljna razločevalna značilnost igre v igri in pogoj za njen obstoj« (Orel, 57), zaradi česar igra v igri, nasprotno od primarnega teksta, v tej situaciji deluje kot resničnost. Primer take situacije je Pirandellova drama *Nocoj bomo improvizirali*, kjer igralci postanejo identični dramskim osebam in s tem formirajo navidezen spoj gledališča in življenja. Slednji je bil dobra tri desetletja kasneje cilj performerjev, ki so obliko igre v igri uporabili kot prehodno prakso, na koncu zavrgli primarni tekst in ustvarili novo obliko performansa. Seveda pa je to črtanje iluzije tudi v performansu le navidezno, tako da slednji ostaja preplet iluzije in deziluzije.

Gašper Troha

CITIRANA LITERATURA

- BRECHT, Bertolt. *Izbrana dela I*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1962.
- KRALJ, Lado. *Teorija drame*. (Literarni leksikon, 44). Ljubljana: DZS, 1998.
- PAVIS, Patrice. *Gledališki slovar*. Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997.

Januar, 2004

Marijan Dovnik

1000 Ljubljana, SI, ZRC SAZU, Institut za slovenski jezik in literaturo, Novi trg 3

Andrej Ferkelj

8220 Šmarješka Toplica, SI, Dolgaje Križeva 21

Janko Kozar

1000 Ljubljana, SI, PF, Oddelek za primorsko književnost in literaturo, Adkarjeva 3

Irma Novak Popper

1000 Ljubljana, SI, PF, Oddelek za slovensko, Adkarjeva 2

Tina Šušterj

1000 Ljubljana, SI, PF, Oddelek za primorsko književnost in literaturo, Adkarjeva 2

Spela Šink

4220 Škofja Loka, SI, Frančev, mesto 62

Gojdec Trnava

1716 Trzin, SI, Ljubljanska c. 12a

Sodelavci v tej številki:

Włodzimirz Bolecki,
02-777 Warszawa, Poljska, Instytut Badań Literackich PAN, Pałac
Staszica, ul. Nowy Świat 72.

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

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

Andrej Ferkolj,
8220 Šmarješke Toplice, SI, Dolenje Kronovo 22.

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

Irena Novak Popov,
1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2.

Tone Smolej,
1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za primerjalno književnost
in literarno teorijo, Aškerčeva 2.

Špela Šink,
4220 Škofja Loka, SI, Frankovo naselje 42.

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

UDK UDK 82.091

literarna zgodovina / primerjalna literarna veda / metodologija literarne vede /
primerjalna metoda

Janko Kos: Primerjalna metoda v literarnozgodovinski vedi

Razprava se posveča vprašanju, kakšna sta pomen in vloga primerjalne metode v literarni zgodovini. Upošteva povezanost te metode s primerjanjem kot splošno karakteristiko spoznavanja. Na tej podlagi poskuša natančneje določiti pogoje, ki jim mora zadostiti primerjalna metoda v literarnozgodovinskih raziskavah, če naj bo njena uporaba legitimna, dosežki pa v skladu z znanstvenimi standardi. Sklene se s premislekom, kakšna je njena vloga v nacionalni literarni zgodovini in v primerjalni zgodovini svetovne literature.

UDK 82.0:161.26

801.73:161.26

literarna veda / lingvistika / kognitivno jezikoslovje / spoznavna teorija /
modalnost / modalna logika / literarna resničnost

Włodzimierz Bolecki: Modalnost – literarna veda in kognitivizem (ORIS)

Modalnost je razmerje subjekta do izjave in izjave do resničnosti, kaže pa se v jeziku, izjavi, besedilu in kulturi. Modalnost v zadnjem času postaja relevantna koncepcija mnogih disciplin humanistike. Razprava nakazuje področja, na katerih bi se s problematiko modalnosti besedila lahko ukvarjala literarna veda.

UDK UDK 821.163.6.09-1 Šalamun T.

slovenska poezija / satira / parodija / Šalamun, Tomaž

Marjan Dolgan: Tri Šalamunove parodične satire in njihov kontekst

Sredi šestdesetih let 20. stoletja so v zgodnji liriki Tomaža Šalamuna nastale tri pesmi, ob katerih je mogoče opazovati recepcijo parodije, predvsem pa satire v totalitarnem, komunističnem sistemu. Ta družbenopolitične satire v literaturi ni dovoljeval, zato je prvo pesem kriminaliziral in pesnika spravil v zapor, kar je edinstven primer v zgodovini slovenske literature. Druga satirična pesem je ostala v senci prve. Tretja pesem pa je parodično in satirično izrabila časnikarski umetnostnozgodovinski tekst, toda to pesnikovo dejanje je povzročilo samo časnikarjev užaljen javni odmev, vendar nobenih sankcij, kajti časnikar ni bil komunistični politični veljak.

UDK UDK 82.091:398.8

literarna veda / kulturna antropologija / hermenevtika / ljudsko pesništvo / ustno slovstvo / arhaična poezija / smrt

Andrej Ferkolj: Arhaična poezija o smrti

Ta razprava je multidisciplinarnega značaja, zamišljena kot so-delovanje antropoloških, literarno-vednih in filozofskih pristopov. V uvodu oriše nekatere splošne poteze arhaičnega pesništva, pri čemer se dotika tudi vprašanja v zvezi z njegovo »literarnostjo«. Izhajajoč iz Gadamerjevega hermenevtičnega modela razumevanja, se v nadaljevanju posveča arhaični poeziji s tematiko smrti. Po rekonstrukciji izvirnega horizonta se loteva interpretacije, ki se vsebinsko navezuje na nekatere vidike Heideggerjeve filozofije, in se izteče v pobudo za hermenevtično aplikacijo interpretativnih zaključkov.

UDK UDK 821.133.1.015.16 Zola E.:05(497.4)"1881/1890"

francoska književnost / naturalizem / Zola, Émile / literarna recepcija / slovensko-francoski literarni stiki / slovenska literarna kritika / Ljubljanski zvon

Tone Smolej: Zola v Ljubljanskem zvonu (1881–1890)

Avtor se v prispevku ukvarja z zgodnjo slovensko reproduktivno (kritiško) recepcijo Émila Zolaja v prvem desetletju revije Ljubljanski zvon. Obravnava omembe in kritike francoskega pisatelja v člankih F. Celestina, K. Štreklja, J. Stritarja, F. Svetiča in J. Kersnika, hkrati pa jih primerja tudi z nekaterimi članki nemških piscev (R. Kaufmann, T. Zolling).

UDK UDK 82.0:792.02

teorija drame / semiotika / dramsko besedilo / gledališka uprizoritev / Shakespeare, William / Jovanović, Dušan / Romeo in Julija

Špela Šink: Novejše metode proučevanja dramskega teksta in uprizoritve

Pristop k analizi dramskega besedila ponujajo številne metode, med njimi tudi strukturalistična in novohistorična. Prva lahko upošteva tudi razsežnost gledališke uprizoritve, medtem ko se druga posveča izključno tekstu in v njem odkriva prikrite značilnosti dobe, v katerem je delo nastalo. V nasprotju z metodami za analizo dramskega besedila so metode za analizo gledališke uprizoritve manj raziskane. V okviru semiotične metode je Patrice Pavis razvil vektorizacijo kot samostojen postopek za analizo gledališke uprizoritve, ki se ne osredotoča le na verbalne dele predstave, temveč omogoča tudi ponazoritev figuralnega. Aplikacija postopkov, ki so jih razvile novejše metode, na primeru Shakespearove tragedije Romeo in Julija ter na primeru njene odrske konkretizacije v režiji Dušana Jovanovića, omogoča prikaz novih razsežnosti tako besedila kot tudi uprizoritve.

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 iztisolom. 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 izločeni v samostojne odstavke. Vir citata je označen v opombi ali oklepaju na koncu 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. Multidisciplinary 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.

CONTENTS

FOREWORD

The importance of a method in literary history 1

1. Introduction 1

2. Literary criticism and dogmatism 11

3. The novel 23

4. The novel as a genre 31

5. The novel as a genre (1850-1890) 31

6. The novel as a genre (1890-1930) 31

7. The novel as a genre (1930-1950) 31

8. The novel as a genre (1950-1970) 31

9. The novel as a genre (1970-1990) 31

10. The novel as a genre (1990-2000) 31

REVIEWS

Primerjalna književnost

*Comparative Literature, Volume 27, Nr. 1,
Ljubljana, June 2004*
UDK 82.091(05)

CONTENTS

▪ PAPERS

Janko Kos:

The comparative method in literary history 1

Włodzimierz Bolecki:

Modality – literary criticism and cognitivism
(an outline)..... 11

Marjan Dolgan:

Three parodic satires by Tomaž Šalamun 25

Andrej Ferkolj:

Archaic poetry on death 61

Tone Smolej:

Zola in *Ljubljanski zvon* (1881-1890)..... 91

Špela Šink:

Newer methods of researching dramatic texts
and theatrical representation 107

▪ BOOK REVIEWS

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

ISSN 0351-1189

Letnik 27/2004, 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 (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 ter Ministrstva za kulturo.

Oddano v tisk 7. junija 2004.