

# Primerjalna književnost

Pkn (Ljubljana) 38.2 (2015)

## TEMATSKI SKLOP **Literatura in glasba**

Gregor Pompe, Marijan Dovič, Andraž Jež: **Literatura in glasba: stičišča, presečišča in zmote (uvod)**

Gregor Pompe: **Trki med glasbo in literaturo (jezikom?): dileme ob izbranih primerih iz zgodovine glasbe**

Boris A. Novak: **Razmerje med poezijo in glasbo pri trubadurjih**

John Neubauer: **Tavajoče melodije**

Matjaž Barbo: **»Tihi ton« estetike umetnostne religije**

Nikša Gligo: **»Mallarmé in serialistična misel« Hansa Rudolfa Zellerja na preizkušnji – Kako, če sploh, je Mallarmé vplival na serialistično misel?**

Andraž Jež: **Mimetičnost v kontekstu prestopanja robov umetnostnih diskurzov v modernizmu**

Marijan Dovič: **Umetnost improvizacije v literaturi in glasbi**

Miryana Yanakieva: **Sovražiti glasbo tako, da jo ljubiš**

Radu Vancu: **Konfesionalna poezija in glasba: John Berryman in Mircea Ivănescu**

Gašper Troha: **Srečevanja besede in glasbe: radijska igra in libreto Hiengove Cortesove vrnitve**

Irena Novak Popov: **Senjam beneške piesmi kot dejavnik prenove narečne poezije v Slovenski Benečiji**

## RAZPRAVE

Danica Čerče: **Novozelandska staroselska književnost v slovenskem prevodu**

Natalia Kaloh Vid: **Kulturnospecifične prvine v prevodu povesti M. Bulgakova *Pasje srce*: podomačenost in ohranjena tujost**

Janko Trupej: **Recepcija štirih ameriških romanov in njihovih slovenskih prevodov v luči ideologije rasizma**

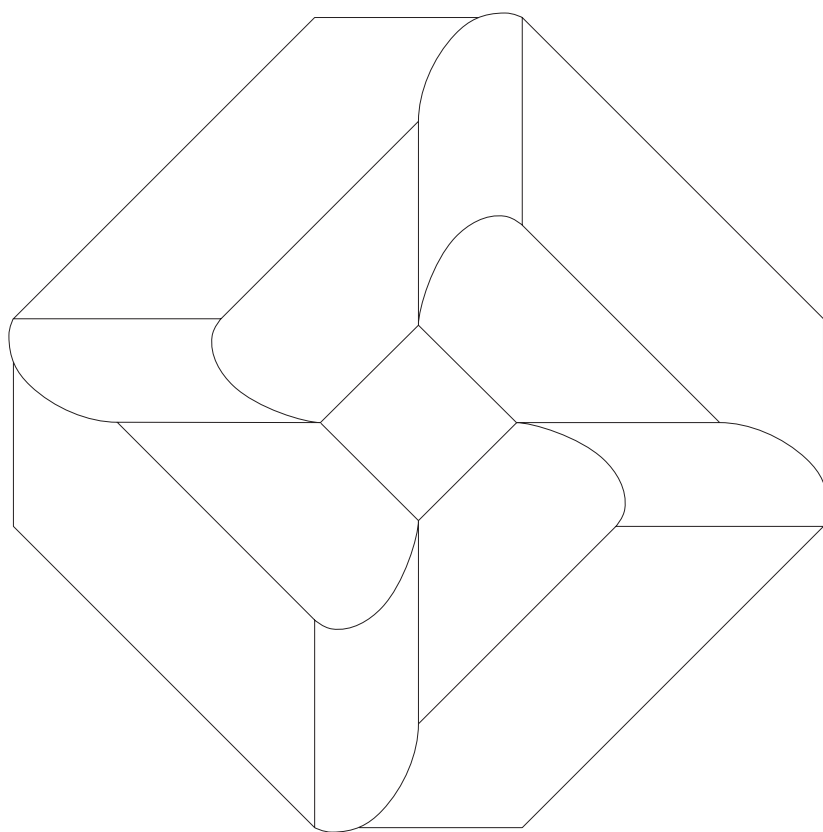
## TEMATSKI SKLOP **Literatura in glasba**

- 1 Gregor Pompe, Marijan Dović, Andraž Jež: **Literatura in glasba: stičišča, presečišča in zmote (uvod)**
- 9 Gregor Pompe: **Trki med glasbo in literaturo (jezikom?): dileme ob izbranih primerih iz zgodovine glasbe**
- 25 Boris A. Novak: **Razmerje med poezijo in glasbo pri trubadurjih**
- 43 John Neubauer: **Roaming Melodies**
- 57 Matjaž Barbo: **»Tih ton« estetike umetnostne religije**
- 67 Nikša Gligo: **Hans Rudolf Zeller's "Mallarmé and Serialist Thought" Reconsidered. How Mallarmé Influenced the Serialist Thought? And Did He Influence It at All?**
- 77 Andraž Jež: **Mimetičnost v kontekstu prestopanja robov umetnostnih diskurzov v modernizmu**
- 99 Marijan Dović: **Umetnost improvizacije v literaturi in glasbi**
- 117 Miryana Yanakieva: **Hate Music Loving It**
- 129 Radu Vancu: **Confessional Poetry and Music: John Berryman and Mircea Ivănescu**
- 145 Gašper Troha: **Srečevanja besede in glasbe: radijska igra in libreto Hiengove Cortesove vrnitve**
- 157 Irena Novak Popov: **Senjam beneške pjesmi kot dejavnik prenove narečne poezije v Slovenski Benečiji**

## RAZPRAVE

- 177 Danica Čerče: **Novozelandska staroselska književnost v slovenskem prevodu**
- 195 Natalija Kaloh Vid: **Kulturnospecifične prvine v prevodu povesti M. Bulgakova *Pasje srce*: podomačenost in ohranjena tujost**
- 213 Janko Trupej: **Recepcija štirih ameriških romanov in njihovih slovenskih prevodov v luči ideologije rasizma**

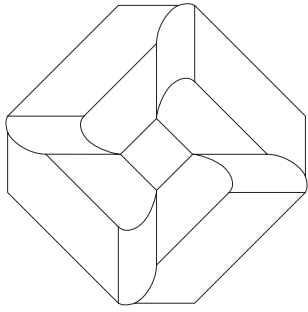
# *Primerjalna književnost*



## **Tematski sklop / Thematic section**

Uredili / *Edited by*

Marijan Dović, Andraž jež, Gregor Pompe



# Literatura in glasba: stičišča, presečišča in zmote (uvod)

Gregor Pompe, Marijan Dović, Andraž Jež

Pričujoči tematski sklop razprav s skupnim naslovom *Literatura in glasba* nadaljuje s preiskovanjem povezav, ki jih literatura spleta z drugimi umetnostmi. Z izbiro teme skuša odgovoriti sodobnim trendom v umetnosti, za katere sta značilna stapljanje umetniških praks ter vstopanje v sfero znanosti, politike in ekonomije. Zdi se, da sta ravno literatura in glasba spleti še posebej močne medsebojne vezi, zato smo želeli njuna stičišča in presečišča osvetliti z interdisciplinarno povezavo muzikološke in komparativistične analize.

Najznačilnejši primeri združevanja obeh umetnosti v glasbenem mediju so različne oblike glasbenega gledališča (opera, glasbena drama, instrumentalno gledališče, scenske kompozicije), samospjev, simfonična pesnitev in različne zvrsti vokalno-instrumentalne glasbe, medtem ko glasbeni elementi v literaturo prehajajo predvsem prek ritma, glasovnih stikov in metrike, z muzikalizacijo (instrumentalizacijo/glasovno orkestracijo) poezije, transpozicijo glasbenih oblik (fuga, kvartet) ter v zvočni in konkretni poeziji. Široko ostaja tudi polje medsebojnega vplivanja oz. navdiha, ki so ga pri literatih sprožila glasbena dela ali obratno. Tej problematiki se je mogoče posvetiti zlasti na dva načina: prek teoretske refleksije vzporednic med umetnostma in prek prediranja v značilnosti posameznih izstopajočih amalgamov literature in glasbe.

V fenomenološkem pogledu sta literatura in glasba dve vrsti umetnosti, različni v materialu, ki ga uporabljata, in v načinih njegove obdelave. Vendar obstajajo izrazite stične točke tako na ravni materiala kot na ravni njegove obdelave: zvok ni le osnovna gradbena prvina glasbe, temveč tudi pomemben del literarnega »znaka« (označevalec kot akustična podoba po Saussurju), v pomensko ravnino pa se glasbeni del literature zažre tudi prek intonacije. Podobno velja za formalni ustroj: že glasbenoanalitične oznake (stavek, perioda, cezura) jasno nakazujejo podobnost med glasbo in (literarno) retoriko, medtem ko bi tri najbolj izpostavljene jezikovne ravnine – fonetično/fonološko, sintaktično in semantično – mogli »prevesti« tudi v razpravljanje o glasbi. Toda omenjene vzporednice že razkrivajo tudi osnovno razliko: semantična ravnina, ki je za literaturo najpogosteje odločilna, je v glasbi najtežje ulovljiva in verbalno opisljiva (glasbeno-semantična ravnina je izmuzljiva, glasbi je težko pripisati primarne, neiz-

menljive pomeni); in obratno, literatura niti v svojih najradikalnejših formalnih eksperimentih ni zvedljiva zgolj na glasovno raven. Tipi jezikovnih in glasbenih znakov ter kvaliteta njihovih pomenov so si zato bistveno vsaksebi. Glasba lahko vpliva na literarnega ustvarjalca in ga spodbuja, kakor lahko tudi literarni impulz sproži nastanek glasbenega dela – vendar se iskanje skupnega mehanizma, »prevajanje« ali **vzporejanje med umetnostma**, pogosto spreminja v mučen epistemološki impresionizem. A to še ne pomeni, da takšen tip neskladja ne more voditi do nastanka številnih, tudi uspelih in povsem inovativnih umetniških del.

\*\*\*

Tematski sklop *Literatura in glasba* se pričinja s pregledom različnih stikov med glasbo in literaturo, pri čemer avtor Gregor Pompe namenoma ostaja pri zaznamovani besedi »trki«, saj prihaja do končne ugotovitve, da vzporednice v resnici ne tečejo med literaturo in glasbo kot umetnostnima panogama, temveč med glasbo kot umetnostjo in jezikom kot materialnim substratom literature. Enega izmed zgodovinsko gledano zgodnejših medumetnostnih amalgamov predstavlja trubadurska poezija, za katero Boris A. Novak v svojem članku opozarja, da jo je treba razumevati tudi znotraj tretje umetnosti – plesa, ki je dal trubadurski literaturi oblikovno okostje. V nadaljevanju Novak analizira še popoln izomorfizem med kitičo in melodijo.

Od takšnih zgodnjih skladanj med umetnostma se je močno oddaljilo devetnajsto stoletje, ki se duhovnozgodovinsko dispartno razpira: po eni strani ga oblikuje rastoče zaupanje v empirizem, povezano z napredovanjem znanosti (mdr. uveljavitvijo Darwinove evolucijske teorije), po drugi strani pa predajanje kultu umetnosti, ki je pridobival izrazito metafizične poteze. Na Darwina se je tako naslonil Wilhelm Tappert s svojim konceptom »tavajočih melodij« (*wandernde Melodien*); z njegovo pomočjo John Neubauer na primeru priredb ljudskih pesmi pokaže, da melodična okostja ljudskih pesmi nimajo fiksnih identitet in da so – s Tappertovimi besedami – »tavajoči turisti«, ki se nenehno spreminjajo in prilagajajo novim okoliščinam. Na tradicijo metafizične duhovnozgodovinske logike devetnajstega stoletja pa opozarja Matjaž Barbo ob primeru Roberta Schumanna: glasba tu postane nosilka nove razsežnosti, izpovedovalka vere v privzdignjeno poslanstvo umetnosti, ki ji lahko prisluhne le izredno senzibilen posameznik. Samo takšnemu poslušalcu se odpira vpogled v transcendenčna prostranstva umetnostnega meta-sveta, ki jih omogoča stapljanje umetnosti v enovito celoto.

Na prvi pogled se zdi, da literaturo in glasbo v ozko medsebojno zvezo

postavljajo tudi analogije med Mallarméjevim utopičnim projektom *Le Livre* in strogo serialistično kompozicijsko tehniko, kakršno je po drugi svetovni vojni razvil predvsem Pierre Boulez. Vendar Nikša Gligo prek članka Hansa Zellerja odkriva izmuzljivo plat takšnih povezav, saj se zdi nekateri elementi v Mallarméjevem konceptu celo bližji aleatoričnim, torej naključnim kompozicijskim postopkom, kakršne je Boulez uveljavil v svoji *Tretji klavirski sonati*. Podobno aporijo raziskuje Andraž Jež, ki polemično spodbija širše uveljavljeno tezo o razbitju mimetičnega koncepta v modernistični umetnosti in kot protiargumente izpostavlja oblike fotorealizma in konkretne glasbe.

Marijan Dovič se ukvarja z vzporejanjem dveh improvizacijskih tradicij, baskovske *bertsolaritzæ* in jazzovske glasbe, pri čemer razkriva vrsto sorodnosti in tudi razlik. Izkaže se, da improvizacija ni povezana zgolj z izmuzljivim navdihom, temveč jo je treba razumeti kot večino (*technè*). Na pomembno povezavo med glasbo in literaturo opozarja tudi Irena Novak Popov z analizo festivala *Senjam beneške piesmi* v Slovenski Benečiji. Prav ta kulturna prireditev je spodbudila prebivalstvo, med katerim ni bilo izobraženskih elit, h glasbenemu izražanju in posledično prek pridobljene nacionalne in kulturne samozavesti tudi k resnejši literarni aktivnosti.

Neposrednejše, bolj partikularno razmerje med literaturo in glasbo odkrivajo Mirjana Janakijeva, Radu Vancu in Gašper Troha. Janakijeva je prepričana, da glasbo pogosto najostreje obsojajo pisci, ki jo najbolj ljubijo. To pokaže na primeru Roberta Musila in Pascala Quignarda, pisateljev, katerih življenje je bilo tesno povezano z glasbo, pa vendar sta glasbo hkrati obtoževala številnih moralnih grehov. Glasbene teme obema pisateljema služijo kot nekakšno glasbilo, skozi katerega lahko literatura spozna in analizira samo sebe. Vancu svojo pozornost namenja dvema vidnima konfesionalnima pesnikoma: Johnu Berrymanu, ki je bil tesno navezan na Bachovo glasbo, in Mircei Ivănescuju, vse življenje obsedenemu s Chopinom. Tudi Vancu odkriva nenavadno razmerje: oba sta se navduševala nad deli predmodernih skladateljev, kar pomeni, da so harmonsko urejene, »apolinične« zvočne strukture očitno vplivale na disharmonično dionizično psihologijo in pesmi obeh konfesionalnih pesnikov. Gašper Troha v ospredje postavlja radijsko igro *Cortesova vrnitev* Andreja Hienga, ki jo je sedem let po nastanku v operni libreto predelal skladatelj Pavel Šivic. V primerjalni analizi obeh tekstov ugotavlja, da je Šivic spremenil žanrske poteze dela: če je Hiengov tekst še primer eksistencialistične drame, ki raste iz zavedanja metafizičnega nihilizma, skuša Šivic v libretu ves čas ohraniti religiozni sistem vrednot. Od tod se kaže, da je predstavljanje metafizičnega nihilizma, značilno za modernistične tekste dvajsetega stoletja, zaradi specifik glasbeno-gledališkega žanra v operi precej omejeno – kar

vnovič meče posebno luč na razmerje med literaturo in glasbo oziroma dokončno potrjuje, da je treba biti ob stičiščih med obema umetnostma vedno pozoren tudi na njuna razhajanja.



# Literature and Music: Junctions, Intersections, Misconceptions (Introduction)

Gregor Pompe, Marijan Dović, Andraž Jež

This set of thematic articles, entitled *Literature and Music*, continues the investigation of the inner ties that connect literature with other arts. In this manner, it seeks to respond to contemporary trends in the arts, characterized by the fusion of individual artistic practices and extension into the spheres of science, politics, and economics. Because the mutual links between literature and music appear particularly strong, we sought to shed light on these junctions and intersections from an interdisciplinary perspective, combining musicological and comparative analysis.

Arguably, the most typical examples of combining these two art forms in music are the various forms of musical theater (opera, musical drama, instrumental theatre, and scenic compositions), Lieder, symphonic poems, and various vocal-instrumental genres. On the other hand, musical elements enter literature most obviously in attempts to musicalize poetry as well as in concrete and sound poetry. Furthermore, the field of mutual influences and inspiration is also broad; there are numerous instances of musical inspiration for literary writing and vice versa. In general, it is possible to address such problems in two ways: by working out theoretical parallels between the two arts, and by examining existing outstanding amalgams of literature and music.

From the phenomenological perspective, literature and music are two types of art that differ in the material they use as well as in the way they treat this material. Nevertheless, there are strong commonalities between literature and music both at the level of the material itself and at the level of its treatment: sound is not only a basic element of music, but also a very important part of the literary sign (i.e., a sound image viewed as a signifier since Saussure), and the musical part of literature also penetrates the semantic level through intonation. Something similar can also be seen in formal structures: musical-analytical units such as the phrase, period, or caesura show a clear resemblance to (literary) rhetoric, and the three most prominent levels of language (i.e., phonetic, syntactic, and semantic) could easily be translated into discussions on music. However, these parallels already reveal a basic difference. The semantic level is crucial for

literature, whereas in music it is hardly possible to grasp and describe it in verbal terms. The musical-semantic level is extremely elusive, and so it is very difficult to ascribe any primary, fixed meanings to music. In contrast, even in its most radical formal experiments, literature is irreducible to its phonetic dimension. Hence, the types of linguistic and musical signs, as well as the quality of their meanings, are basically incongruent. Music can influence literary authors and even motivate them—just like the literary impulse can trigger the creation of a musical work. However, the search for a joint mechanism that can translate between the two arts often turns into epistemological impressionism—which, however, does not mean that this type of discrepancy cannot lead to numerous, often successful and innovative, works of art.

\*\*\*

This collection of articles on literature and music is introduced by a survey of various contacts between literature and music, which are labeled “collisions.” In this survey, Gregor Pompe concludes that parallels do not actually run between literature and music, but rather between music as art and language as a material substratum of literature. In his analysis of the art of the troubadours, one of the earliest amalgams of literature and music, Boris A. Novak points out that such a connection must be understood with the addition of a third art: dance. The logic of dance gave the poetry of the troubadours its formal framework. Novak continues by analyzing the perfect isomorphism between the stanza and the melody.

Such early amalgams between both art forms were forgotten in the nineteenth century, which was marked by the two very opposite *Zeitgeist* streams: on the one hand, the development of the sciences (especially Darwin’s theory of evolution) was bringing empiricism to the fore, and on the other hand the pronounced cult of the arts was gaining distinct metaphysical features. Darwin, for example, was an important source for Wilhelm Tappert’s conception of “roaming melodies” (*wandernde Melodien*). With the help of this concept, John Neubauer demonstrates that the melodies of early nineteenth-century folk songs have no fixed identities—they are, in Tappert’s words, “roaming tourists,” ceaselessly changing and adapting to new circumstances. Matjaž Barbo, however, examines the legacy of the nineteenth-century metaphysical tradition: in the opus of Robert Schumann, music acquires new meaning and becomes a carrier of an elevated artistic mission. According to Schumann, this hidden dimension, which opens up the transcendental vastness of the artistic meta-world, can only be revealed to a very sensitive listener.

Strong ties between literature and music can be further exemplified with the alleged influence of Mallarmé's utopian project *Le Livre* on the development of the strictly serial compositional technique, typical of, for example, the opus of Pierre Boulez after the Second World War. However, with the help of Hans Zeller's article, Nikša Gligo reveals the evasive side of this connection: it turns out that many elements in Mallarmé's concept are not as close to serialism as they are to aleatoric compositional concepts, based on chance operation (typical of Boulez's *Third Piano Sonata*). A similar paradox is addressed by Andraž Jež, who rejects a common belief about the rejection of the mimetic concept within twentieth-century modernism—as an argument for his thesis, he analyzes photorealism and *musique concrète*.

Marijan Dović establishes parallels between two highly developed improvisatory traditions: the poetry of Basque bertsolaris and jazz music. Dović reveals several common points as well as a number of important differences, maintaining that both forms of improvisation are not primarily a matter of elusive inspiration, but should instead be understood as art in terms of Aristotelian skill (*techné*). Irena Novak Popov presents a segment of Slovenian culture in Venetian Slovenia and analyses the annual local Venetian Slovenia Song Festival. This festival has stimulated the development of both musical and literary expression within an oppressed community that lacked its own educated elite.

More specific relationships between literature and music are revealed by Miryana Yanakieva, Radu Vancu, and Gašper Troha. Yanakieva suggests that music is often condemned by the authors that love it the most. She exemplifies her thesis with works by Robert Musil and Pascal Quinard. Although the lives of both writers were closely linked to music, both have also accused it of grave moral sins. For both of them, musical topics serve as a kind of a (musical) instrument for discussing and analyzing literary issues. Vancu examines the works of two important confessional poets: John Berryman with his deep interest in Bach, and Mircea Ivănescu with his lifelong obsession with Chopin. He reveals an interesting paradox: both poets were enthusiastic about the music of the pre-modern composers, which means that harmonic, "Apollonian" sound structures obviously influenced the disharmonic, Dionysian psychology and poetics of confessional poets. Troha examines Andrej Hieng's radio play *The Return of Cortes*, which was adapted into an opera libretto seven years later by the composer Pavel Šivic. **Comparing both texts, Troha notices important changes that can be interpreted as influences of the opera genre on dramatic text.** Although Hieng's play can be interpreted as an existentialist drama that builds on the awareness of metaphysical nihilism, Šivic is

much more concerned with preservation of the religious system of values. It seems that the form of musical theatre somehow rejects the possibility of presenting the metaphysical nihilism that is typical of modernistic texts of the twentieth century. This observation sheds interesting light on the relationship between literature and music, and also testifies once again that one should remain attentive not only to the junctions between the two arts, but also to the essential differences between them.

# Trki med glasbo in literaturo (jezikom?): dileme ob izbranih primerih iz zgodovine glasbe

Gregor Pompe

Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana  
gregor.pompe@ff.uni-lj.si

*Približevanje literature in glasbe je privlačna tema tako za umetnike kot tudi znanstvenike, vendar pa razmerje med obema umetnostnima panogama ni enostavno. Izhodiščno misel, da se razlikujeta predvsem na semantični ravni – literatura računa predvsem na semantično plat jezika, medtem ko je glasbena semantika precej bolj izmuzljiva – omajajo spoznanja J. Kristeve in R. Barthesa, da muzikalizacija pluralizira literarne pomene. Takšna izhodiščna misel predstavlja izhodišče za analizo izbranih primerov povezovanj literature in glasbe v zgodovini glasbe. Končna teza je, da gre v večini primerov za posebno razmerje med jezikom in glasbo, ne pa literaturo in glasbo.*

Ključne besede: literatura in glasba / semantika glasbe / muzikalizacija poezije / celostna umetnina / glasbena analiza / literarna interpretacija

## **Literatura in glasba: semantika vs. odsotnost semantike**

Iskanje po največji mednarodni bazi povzetkov muzikološke literature (RILM) nam ob vpisu besedne zveze »literatura in glasba« navrže čez 36.000 zadetkov (od tega skoraj 6500 knjižnih publikacij). Toda po drugi strani je temeljnih, monografskih del, takšnih, ki bi v precep vzela omenjeno zvezo in si zagotovila status »klasične« znanstvene literature sorazmerno malo.<sup>1</sup> V skladu s takšno polarnostjo, razpeto med močno »kvantiteto« in bolj presejano »kvaliteto«, začejam tudi sam bolj svobodno, manj »znanstveno«.

Svoje premišljevanje uvajam z dvema povednima anekdotama. Svoja študijska leta sem pričel kot študent primerjalne književnosti, le štiri leta kasneje pa sem se zavezal tudi muzikologiji. Prepričan sem bil, da humanistični vedi, vsako povezano s svojo umetniško panogo, marsikaj povezuje, še posebej metodološki aparat. Toda realnost me je osupnila, saj sem lahko odkril predvsem vrsto izrazitih razlik. Najbolj očitna je prišla

na plan ob preučevanju umetniških del samih: komparativisti smo pesmi, romane, novele in drame predvsem *interpretirali*, medtem ko smo muzikologi glasbena dela *analizirali*.<sup>2</sup> Uporaba obeh terminov zaznamuje močan metodološki in ideološki kontrast: medtem ko v primerjalni književnosti prevladuje ideja, da se bistvo literarnega dela na diskurzivni ravni odpira subjektivnemu razumevanju in se »razlaganje« literarnih del tako približuje hermenevtiki, pa muzikologija še vedno upa, da lahko vpogledi v glasbeno delo nosijo auro objektivnega in empiričnega.

Leta 2006 sem sodeloval na komparativističnem simpoziju v Vilenici in spominjam se pogovora z belgijskim komparativistom Bartom Keunenom. Ko me je slednji povprašal po glavnih predmetih mojega raziskovanja, sem mu razložil, da se med drugim ukvarjam z vprašanji glasbene semantike. Nad tem je bil močno presenečen in je glasno zavzdihnil: »Ko se ukvarjam z literaturo, se mi pogosto zdi, da bi bil precej razbremenjen, če se mi ne bi bilo vedno treba ukvarjati s semantično ravnino literarnega jezika in vam, muzikologom, zavidam, toda po drugi strani vi, muzikologi, namesto da bi uživali ob odsotnosti semantike, na vsak način brskate za semantičnimi potenciali glasbe!«<sup>3</sup> V tem strogo neformalnem in spontanem pogovoru je Keunen že izpostavil po njegovem mnenju očitno glavno razliko med literaturo in glasbo: medtem ko je prva zvezana s semantiko, je v drugi semantična raven odsotna. V povezavi s prvo anekdoto bi tako lahko zaključili, da je literatura odvisna od semantične ravni jezika, ki je dostopna s pomočjo hermenevtične interpretacije, medtem ko je glasba nesemantična, zaradi česar vodi ključ do njenega »razumevanja« prek objektivnih, analitičnih postopkov.

Paradoks mojih anekdot je, da povesta veliko več o razlikah med literaturo in glasbo kot o skupnih točkah, presečiščih. V nadaljevanju bi rad raziskal naravo »trkov« med literaturo in glasbo, kakršna se kaže na izbranih primerih iz zgodovine glasbe, pri čemer bom skušal potrditi tezo, da ko govorimo o zvezah med literaturo in glasbo, v resnici mislimo na skupne točke med jezikom in glasbo ali še bolje »jezikom glasbe«, če sledimo dvomnemu naslovu znamenite knjige Derycka Cooka.

Načeloma lahko odkrivamo tri tipe povezav med literaturo in glasbo: (1) navzkrižne vplive (kako je literarno delo navdihnilo nastanek glasbenega dela ali tudi obratno), (2) materialne povezave (poudarjena muzikalizacija literature, besedilo kot zvočni material skladbe) in (3) vsebinske povezave (umetnik uporablja snov ali temo iz druge umetnosti – tipičen primer takega povezovanja predstavljajo literarne vsebine ali teksti, prevzeti v opere, simfonične pesnitve, samospelve ali druga vokalna oz. vokalno-instrumentalna dela). Iz tega sledi, da je muzikalnost lahko del literature v obliki poudarjene izrabe zvočnega oz. »glasbenega« pola jezika (kvaliteta zvočnosti fonemov,

rima kot zvočno »orodje«, ritem verza), medtem ko literatura vstopa v glasbo in postane del glasbenega dela v obliki tekstovne matrice. Že sam obstoj takšne matrice vodi do sklepov, da morata biti v vokalni glasbi literarno besedilo, ki služi kot tekstovna matrica, in glasba nekako povezana.

V skladu s Keunenovim razlikovanjem med semantično literaturo in nesemantično glasbo bi bilo mogoče vdor »glasbenosti« v literaturo razumeti kot poizkus »odrešitve« literature iz krempljev jezikovne semantike in po drugi strani vključevanje teksta v glasbo kot željo po ozemljeni glasbeni semantiki. Toda takšna rešitev se zdi skoraj preveč enostavna, še posebej če v razpravljanje pritegnemo teoretične premisleke Julie Kristeve in Rolanda Barthesa.

V svoji knjigi *Revolucija pesniškega jezika* (*La révolution du langage poétique*, 1974) Kristeva razločuje znotraj označevalnega procesa med »semiotsko« in »simbolično« modaliteto, ki določata tudi tip diskurza (24). V tem kontekstu omenja glasbo kot neverbalni sistem označevanja, zgrajen izključno na semiotski osnovi. Takšna misel zveni precej nenavadno v primerjavi z osrednjimi tezami vodilnih muzikologov, ki se ukvarjajo z vprašanji glasbene semantike. Vladimir Karbusický je tako na primer drugače od Kristeve močno skeptičen do možnosti, da bi glasbo razumeli kot semiotski sistem. Edini semiotski sistem, razvit v povezavi z glasbo, je za Karbusického notacija, medtem ko je vse druge semiotske poizkuse, povezane z glasbo, mogoče razumeti kot »težnjo, da bi elemente glasbene strukture *a priori* razumeli kot znake, kar izhaja iz modelov lingvistično orientirane semiotike« (*Sinn* 1<sup>4</sup>). Zanimivejša je ugotovitev Kristeve, da v literaturi jezik teži k temu, da bi bil iztrgan iz svoje simbolne funkcije »in bi se tako razprl v semiotski artikulaciji: s pomočjo materiala, kakršen je glas, daje takšna semiotska mreža 'glasbo' literaturi« (63). Zato muzikalizacija literature za Kristevo ni brez označevalne vrednosti: »nasprotno, muzikalizacija pluralizira pomene« (65). Razlikovanje med semiotskim in simbolnim je v teoriji Kristeve razširjeno tudi na nivo teksta, kjer razlikuje med *geno-tekstom* in *feno-tekstom*, pri čemer je prvi nelingvističen »proces, ki teži k artikuliranju struktur, ki so minljive (nestabilne, grozijo jim nagonski naboji, so bolj 'kvanti' kot 'zaznamki')« (86), medtem ko je drugega mogoče razumeti kot jezikovno bazo, kot strukture, ki omogočajo komunikacijo.

Teorija Kristeve je zanimiva, saj daje poseben pomen glasbenemu/zvočnemu polu literature, toda še zanimivejša je Barthesova »transpozicija« teorije Kristeve v glasbo. Da bi razložil svoj koncept *zrna glasu* uporablja Roland Barthes razlikovanje med *feno-pesmijo* in *geno-pesmijo*. Prva »zaobsega vse fenomene, vse značilnosti, ki pripadajo strukturi pétega jezika, [...] vse, kar je pri izvedbi v službi komunikacije«, medtem ko druga predstavlja »prostor, v katerem se pomeni generirajo 'iz jezika in njegove čiste

materialnosti» (182) – prva je torej povezana z glasbeno strukturiranostjo, druga pa s samim glasbenim materialom, zvočnostjo. Teoriji Kristeve in Barthesa nam dajeta več možnosti za razkrivanje skupnih točk med literaturo in glasbo: v literaturi pomeni izhajajo tudi iz glasbenih lastnosti zapisanih/govorjenih besed in v glasbi je mogoče pomene pripisati tudi sami materialnosti zvokov, ne le glasbenim strukturam. Ta kratek ekskurz v teorijo torej zavrača Keunenovo idejo o semantiki jezika in nesemantičnosti glasbe. Toda ali lahko teorija vzdrži težko preizkušnjo na izbranih primerih iz zgodovine glasbe?

### Trki med literaturo in glasbo v glasbenozgodovinskem prerezu

Če se izognemo pomenu glasbe v homerskem epu – *Iliada* in *Odiseja* sta se ob predvajanju peli – ter grški kulturni in nekulturni liriki, je zgodovinski pregled mogoče začeti s prevpraševanjem odnosa med glasbo in literaturo kot dela antično-grškega koncepta *mousikē*. Tega ponavadi razumemo v povezavi z atiško tragedijo in razlagamo kot spoj literarnega teksta, glasbe, plesa in vizualnih umetnosti (scenografija) – z nadetimi Wagnerjevimi očali si tako *mousikē* predstavljamo kot nekakšno izvorno predhodnico celostne umetnine (*Gesamtkunstwerk*). Odsotnost virov nam preprečuje, da bi v celoti spoznali pravo naravo takšnega »zlitja«, toda teza, ki jo je rodilo 19. stoletje – sodobna antropološka šola jo je zavrnila (Murray in Wilson, Žužek) – in je močno zaznamovala recepcijo antične drame v 20. stoletju, temelji na prepričanju, da sta bila v tem času jezik in glasba še nekako neločljivo povezana. Takšne premise izhajajo v veliki meri iz premišljevanj Richarda Wagnerja, ki jih je v pogovoru delil s Friedrichom Nietzschejem, ta pa jih je nato ovekovečil v *Rojstvu tragedije iz duha glasbe* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872). Po tej doktrini je ritmično osnovo glasbe v tragediji predstavljal kvantitativni verzni sistem (izmenjavanje dolgih in kratkih zlogov v razmerju 2 : 1), medtem ko je melodični element izviral iz tonskega naglasa (naglašeni zlog je bil izgovorjen z višjim glasom) – kot del odrske izvedbe je zato strastno recitirani tekst lahko hitro zdrsnil v področje glasbenega: ob takšni povezanosti je bila glasba nekakšna popolna zvočna uresničitev literarnega. Pomembnejša kot zgodovinska veljavnost takšne teze je dejstvo, da je takšno razumevanje zaznamovalo skoraj vsak poizkus združevanja literature in glasbe, še posebej vsa »rojstva« in »revolucije« opere. Želja po vzpostavitvi izgubljene harmonije med literaturo in glasbo je lahko paradoksalno rodila celo povsem novo kompozicijsko tehniko, kakršna je zgodnja baročna monodija, porojena iz teoretičnih premislekov združenja firenška *camerata*.



Vsekakor se je v krščanskem srednjem veku harmonična zveza med literaturo in glasbo – če je sploh zares obstajala – prekinila. S prehodom iz kvantitativnega v naglasni verzifikacijski sistem se je izgubila povezanost med jezikom (morda bolje: govorico) in glasbo, kar pa še zdaleč ni pomenilo avtonomizacije glasbe ali v primeru gregorijanskega koralna tudi literature. Enoglasna koralna glasba je bila neločljivi del krščanske liturgije – maše in oficija. Različni deli liturgije so bili hkrati tudi glavni glasbeno-oblikovni tipi, kar pomeni, da je vsebina besedila (deloma tudi njegova poetična podoba) določala glasbene specifikke, kar še kaže na določeno ozko povezanost med glasbo in literaturo. Toda koralna si vsekakor ne gre predstavljati kot izrazito melodično in ritmično razvite glasbe. V lekcijah, berilih in oracijah je prevladovala recitacija na enem tonu, posamezne melodične figure pa so naznačevala ločila. Melodično nekoliko bolj razgibana je bila antifonalna psalmodija in rezponzorialne oblike, vendar se je melodija za vsak gradual, rezponzorij, introit itd. gradila iz zaloge standardnih melodičnih obrazcev. Logično je, da je bilo mogoče z istim obrazcem peti precej različna besedila – glasba in literarna (večinoma biblijska) besedila so bili povsem v funkciji liturgije, v čemer lahko še ugledamo določeno sorodnost z antično glasbo: tudi ta je »živel« znotraj kulta in rituala.

Iz podobnih soodvisnosti postopoma izstopi šele večglasna glasba. Le-ta nastaja na ozadju gregorijanskega koralna. Po principu tropiranja – dodajanja novega k že obstoječemu – nastajajo v notredamskem repertoarju Leonina in Perotina v 12. in 13. stoletju večglasne predelave koralnega repertoarja, z dodajanjem besedilnega tropa v novih glasovih pa nastajajo moteti. Za zgodnje motete je tako značilna večbesedilnost – poleg starega, koralnega besedila v latinščini v spodnjem glasu (ténor) tudi vsaj eno novo besedilo (lahko tudi v kakem izmed »živih« jezikov) v zgornjem glasu. Osnovna dilema je pri tem povezana s premislekom, kako so bili ti teksti med seboj povezani. Strokovnjaki pri tem ne morejo priti do skupnega odgovora; zgodnji raziskovalci so trdili, da med izbranimi teksti ni vsebinskih ali drugačnih povezav, medtem ko mlajša generacija razkriva subtilne povezave (Leach, Bent). Zato se zdi toliko mikavnejša misel Richarda Taruskina, da celostno razumevanje besedila in glasbe ni bilo nujno za vrednotenje in da je bila osnovna mikavnost »sublimno« povezana s »čutno preobloženostjo množice glasov in tekstov«.

Trdnejšo povezavo med besedami in glasbo – in ne med literaturo in glasbo (torej na besedoslovni in ne na pomenski ravni) – lahko najdemo v umetnosti madrigalov 16. stoletja v obliki t. i. *madrigalizmov*. To je bila zelo enostavna tehnika, pri kateri je skladatelj skušal poiskati pravo glasbeno rešitev, da bi naznačil pomen posamezne besede v besedilu, ki ga je skušal uglasbiti. Ali drugače: skladatelji so poizkušali vzpostaviti vez

med semantiko jezika in semantiko glasbe – vzporednice so tekle med značilnostmi stvari in pojmov ter glasbenimi sredstvi. Seveda pa je bila najpomembnejša omejitev te tehnike, da je ni bilo mogoče uporabiti za vse besede – največkrat srečamo poizkuse tonskega slikanja (korake lahko predstavlja v glasbi enakomeren ritmični utrip, spuščanje in dviganje se glasbeno opisuje prek analogije z dviganjem in spuščanjem melodičnega toka) – in je imela tako bolj ali manj »dekorativno« funkcijo, podobno kot velja to za posamezne glasbene šale (Taruskin).

Kljub takšni omejenosti se zdi, da so določeni madrigalizmi postajali standardizirani, da se je torej nekaterim značilnim glasbenim tvorbam začelo kot po pravilu pripisovati prav določeno semantično vrednost. Madrigalizmi so tako postopoma mutirali v glasbene retorične figure, modelirane po zgledu dobro znanih retoričnih figur. Najpomembnejši teoretik glasbenih figur, Joachim Burmeister (1564–1629) je leta 1606 v svojem delu *Musica poetica* posamezna kompozicijska sredstva razložil v smislu glasbene retoričnih figur: v svojem nauku o komponiranju za mlade skladatelje je Burmeister tako skušal prenesti razvito teorijo govornišva tudi na glasbo. Vendar pa vez vnovič ni vzpostavljena med literarno ravniyo teksta in glasbo, temveč med kompozicijsko tehniko in retoričnimi strategijami. V tej luči je mogoče razumeti, zakaj priznani Grovov glasbeni leksikon ne prinaša gesla o skupnih točkah med literaturo in glasbo, temveč geslo z naslovom »Retorika in glasba« (Wilson). Kasneje se je retorični teoriji pridružila še teorija afektov, katere glavna misel je bila, da je resnični cilj retoričnih sredstev v tem, da »vzdražijo ‘afekte’ (torej emocije) poslušalcev« (Buelow). Logično se zdi, da bi bili obe teoriji nekako povezani, kar so bili prepričani raziskovalci v prvi polovici 20. stoletja (takšne predstave sta širila André Pirro in Albert Schweitzer), toda »novejše raziskave kažejo, da koncept stereotipnih glasbeno-retoričnih figur s specifičnimi afektivnimi konotacijami ni obstajal v glavah baročnih skladateljev ali v teoretičnih razlagah« (Wilson).

Na podoben način kot glasbeno-retorične figure in teorijo afektov lahko razumemo tudi teorijo toposov,<sup>5</sup> kot je bila razvita v 20. stoletju z namenom, da bi razložila semantiko klasicistične glasbe. Po Leonardu Ratnerju so *toposi* glasbene strukture (določena konstelacija glasbenih elementov), ki se obnašajo kot neke vrste glasbene »besede« oz. leksikalne enote, ki omogočajo »prepričljiv glasbeni diskurz« (1). Teorijo toposov sta nato bolj poglobljeno teoretično osmislila Victor Kofi Agawu, ki navaja »univerzum toposov« in teorijo poveže s konceptom jezikovnega znaka F. de Saussura, ter Raymond Monelle, ki ga je zanimala zgodovinska konstrukcija toposa, s čimer je idejo toposov razširil tudi na glasbo 19. stoletja (*The Musical Topic*). Čeprav se teorije retoričnih figur, afektov in toposov razlikujejo v nekaj

manjših podrobnostih, pa si vendarle delijo idejo, da se glasba obnaša podobno kot jezik in da lahko prenaša pomene. A vse tri teorije izpostavljajo zvezo med glasbo in jezikom in ne med glasbo in literaturo.

Toda teorijo toposov moramo motriti tudi v drugem kontekstu – v kontekstu končne emancipacije instrumentalne glasbe, ki je postala v svojih umetniških potencialih šele v tem času enakovredna vokalni glasbi. Njeno vrednost kot »jezika neizgovorljivega«, kakršnega so promovirali predvsem vodilni predstavniki nemške literarne romantike (E. T. A. Hoffmann, L. Tieck, W. H. Wackenroder) in filozofija Arthurja Schopenhauerja, se je prvič postavljalo celo nad druge umetnosti. Toda vsi si vendarle niso delili istega prepričanja o vzvišeni poziciji instrumentalne glasbe. Med tistimi, ki so še dvomili v čisto instrumentalno glasbo, je imel najmočnejši glas G. W. F. Hegel. Hegel je konstantno zavračal absolutno glasbo kot prazno in nepomembno (Dahlhaus, *Estetika* 42), saj naj bi absolutna instrumentalna glasba v svojem specifičnem osredinjanju na glasbeno substanco in njeno obdelavo ter oropana teksta sicer pridobila kot glasba, a izgubila kot umetnost ali bolje: kot pomenska umetnost.<sup>6</sup> Dihotomija med literarnimi romantiki in Heglom na neki način odraža glavno opozicijo v glasbi druge polovice 19. stoletja, namreč tisto med konservativnim parom Johannes Brahms in Eduard Hanslick na eni strani ter Richardom Wagnerjem in njegovimi somišljeniki na drugi. Ena izmed osrednjih Wagnerjevih idej je bila, da bi svoje glasbene drame napolnil s svetovnim nazorom, z ideologijo – zato lahko njegovo tetralogijo *Nibelungov prstan* (*Der Ring des Nibelungen*) beremo kot glasen protest zoper naraščajočo moč kapitalizma. Toda osrednji Wagnerjev paradoks je povezan s tem, da je svoj koncept glasbene drame na glasbeni ravni realiziral s pomočjo razvitega motivično-tematskega dela, sicer značilnega za oblike absolutne instrumentalne glasbe, še najbolj za Beethovnovе in Brahmsove simfonije. Kljub temu je Wagner zaupal v koncept celostne umetnine oz. umetnine prihodnosti, ki lahko nasledi staro, še nepreseženo grško obliko *mousikē*. Zato nas ne sme presenetiti, da v svojih teoretičnih tekstih veliko prostora nameni vprašanju verzne forme, ki bi najbolj ustrezala dramatični glasbi, igralskim tehnikam in močno poudarja potrebo po vzajemnem oplajanju vseh umetniških zvrsti, nekakšno »poroko« med glasbo, dramo, plesom, literaturo in vizualnimi umetnostmi (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1850).

V bipolarni kontekst, razpet med Heglove dvome o pomenu glasbe kot umetnosti in Schopenhauerjevo povzdigovanje glasbe nad druge umetnosti (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819), je treba postaviti tudi Lisztovo zasnovano simfonične pesnitve, ki je izrasla iz Wagnerjeve ideje glasbene drame. Franz Liszt je želel ustvariti podobno »pomensko« glasbeno formo, kot so bile Wagnerjeve glasbene drame, toda znotraj sim-

foničnega žanra brez pomoči besedila. Še posebej zanimiva je pri tem Lisztova motivacija za nov žanr, saj izhaja direktno iz Heglovih misli o instrumentalni glasbi – simfonična pesnitev, torej programska glasba je bila za Liszta »sredstvo, ki naj bi utemeljilo dostojanstvo instrumentalne glasbe, da bi ne bila samo ‘užitek’, kot je zaničevalno trdil Kant, ampak predvsem – ‘kultura’« (Dahlhaus, *Estetika* 87). V 19. stoletju je bil pojem »kultura« še vedno povezan predvsem z literaturo in branjem.

V času emancipacije čiste instrumentalne glasbe se je vokalna glasba znašla v funkcijskih prijemih estetsko vse bolj usihajoče cerkvene glasbe, nacionalnih tendenc (nacionalne opere, praksa *liedertafel*) in pedagoškega dela. S piedestala je »sestopila« v meščanski salon v obliki samospeva, ki vendarle predstavlja eno izmed osrednjih glasbenih zvrsti 19. stoletja. Vendar pa kljub novemu razmerju med vokalno in instrumentalno glasbo zvrst samospeva še vedno priča o nenavadnem odnosu med glasbo in literaturo: dobri in slabi skladatelji namreč uglasbujejo dobro in slabo poezijo, pri čemer za končno estetsko kvaliteto samospeva literarna vrednost izbranega besedila očitno ni odločilna. Kako naj si razlagamo, da sta zgodovinsko in estetsko izstopajoča ciklusa samospevov *Lepa mlinarica* (*Die schöne Müllerin*, 1823) in *Zimsko popotovanje* (*Winterreise*, 1827) Franza Schuberta napisana na pesmi Wilhelma Müllerja (1794–1827), za katere je mogoče trditi, da so motivično-tematsko stereotipne, obrtniško okorne in idejno precej izpraznjene, podobno pa velja tudi za falango nepomembnih in neizrazitih pesnikov, ki so navdihovali izjemne samospeve Richarda Straussa? Poglobljen glasben izraz očitno presega uglasbeno besedilo – je to mogoče Schubertova in Straussova napaka? Toda Schubertov primer ali izbrane uglasbitve Richarda Straussa ne govorijo o tem, da je za dober samospev celo »koristno« literarno šibkejše besedilo, saj lahko naštejemo tudi nekaj prav nasprotnih primerov: Hugo Wolf in Robert Schumann sta nekaj svojih najpomembnejših samospevov ustvarila na besedila J. von Eichendorffa, E. Mörikeja, H. Heineja in J. W. Goetheja.

Pred podoben problem kot besedila samospevov nas postavljajo tudi operni libreti, še posebej zato, ker je opera vseskozi veljala za zvrst, v kateri je mogoče obuditi prvotno povezanost glasbe in literature iz antične *mousikē*. Prav to prepričanje je okužilo člane združenja firenška *camerata*, ki so ob koncu 16. stoletja hlepeli po glasbi, ki bi bila po zgledu antične ponovno nezdružljivo povezana z besedilom. Da bi glasba lahko prenašala duševna stanja pesnika, se približala govorni zvočnosti govorca (lirskega subjekta) in prek te izražala njegovo razpoloženje, je razvila novo kompozicijsko tehniko – monodijo, v kateri gre prvenstvo enemu izstopajočemu glasu (melodiji), drugi pa ostajajo v spremljevalni, podrejeni funkciji. Monodija je rodila opero kot poizkus ponovno vzpostavitve izgubljene

*mousikē*, toda njeni snovalci očitno niso našli dokončnega recepta, kako povezati glasbo in literaturo. V operi se je vse do 19. stoletja namreč ohranilo razlikovanje med recitativnim in arioznim, v katerem se je zrcalila nemoč v iskanju idealne uglasbitve literarnega besedila. Arije so bile zamišljene kot odbleski emocionalne vrednosti nekega besedila, v njih so prevladovali glasbeno- imanentni postopki, zablestela je spevna melodična linija, izstopile so pevčeve virtuozne sposobnosti, besedilo in njegova razumljivost sta bila manj pomembna (v baročni operi omejeno na nekaj vrstic besedila, ki se je lahko ponavljajo v časovnem pogledu praktično v nedogled). Drugače je bilo v recitativu, ki naj bi služil predvsem poganjanju dramskega toka ter jasnemu artikuliranju besedila in s tem enostavnemu dojemanju njegovega pomena, zato so bila v recitativih glasbena sredstva močno reducirana. Opera je s svojo dihotomijo pravzaprav samo poudarjala prepad med literaturo in glasbo.

Prav takšno razpoko je v svoji znameniti misli, da je v operi postalo »sredstvo izraza (glasba) cilj, cilj izraza (drama) pa sredstvo« (*Opera in drama* 15), strnil Richard Wagner, ki je posledično zahteval preobrnitev razmerja med sredstvi in ciljem v svoji glasbeni drami. Wagnerjeve ideje niso zaznamovale samo sledečih rodov skladateljev, temveč tudi literatov. Leta 1885 je skupina francoskih simbolistov, med njimi Edouard Dujardin kot glavni urednik, ustanovila *La revue wagnérienne*, ki je med sočasnimi revijami zavzemala posebno mesto, saj je bila v celoti posvečena enemu samemu cilju: glorifikaciji Richarda Wagnerja (Hampton, Bedina). Čeprav je bila revija posvečena Wagnerju, jo lahko hkrati razumemo tudi kot organ simbolističnega gibanja in v tem pogledu je njen največji prispevek v tem, da je Wagnerjeve ideje »prevedla« v pesniško teorijo. Francoski simbolisti so tako v Wagnerjevem razbitju periodične forme (zavrnil je formalne procedure glasbe, ki so bile nekako še vedno zavezane literaturi – urejena periodika v glasbi sicer izhaja iz plesne glasbe, toda možno jo je vzporejati tudi s tradicionalno ritmično urejenostjo verznihih form) in njeni nadomestitvi s t. i. glasbeno prozo (Grey) ter z »večno melodijo« razpoznali možnost za lastno opustitev tradicionalnih verznihih oblik in shem ter tako za poudarjeno muzikalizacijo poezije – pesništvo se lahko osvobodi semantike in »pôje«.

Prav ta ideja je v 20. stoletju vodila do skladbe/pesmi, ki jo ponavadi razumemo kot edinstveno umetniško delo, umeščeno nekam na rob med glasbo in literaturo – gre za *Prasonato* (*Ursonate*, 1922–32) Kurta Schwittersa. Toda brez večjih zadržkov je mogoče zapisati, da je Schwittersova »pesem« v resnici glasbeno delo, saj je Schwitters kot material uporabil foneme, osvobojene svojih semantičnih vezi. Na ta način so fonemi postali glasbeni zvoki. Prav to je moral spoznati tudi Schwitters,

ko je tako osvobojene foneme organiziral po principu glasbene oblike (sonatna forma). Schwittersov primer postane še zanimivejši, če ga primerjamo s Schönbergovimi prizadevanji iz približno istega obdobja. Po tem, ko je Arnold Schönberg »emancipiral« disonanco, se je soočal s problemom, kako organizirati novi, atonalni material, ki se je osvobodil iz svojih prejšnjih harmonskih in formalnih zvez. Zato je zanimivo preučevati Schönbergova dela, ki so nastala od začetka razpustitve tonalnosti do »izuma« dodekafonije (1908–1923) – v večini primerov gre namreč za žanre vokalno-instrumentalne glasbe, kar pomeni, da je Schönberg zmožgel oblikovati svoj atonalni material večinoma le s pomočjo teksta. Na ta način Schwittersov in Schönbergov primer predstavljata rešitvi podobnih problemov: ko se je Schwitters odpovaldal semantičnemu polu jezika, je osvobojeni zvočni material organiziral s pomočjo glasbenih formalnih modelov, Schönberg pa je formalne robove svojih del določil s pomočjo teksta.

Z dodekafonijo je Schönberg našel rešitev za svoje formalne težave in je bil tako razrešen odvisnosti od teksta, toda Schwittersov primer je prinesel daljnosežnejše spoznanje, še posebej za skladatelje: fonetični del jezika je mogoče uporabiti kot glasbeni material. Ta potencial so v celoti izkoristili skladatelji v šestdesetih letih, večinoma v žanru t. i. jezikovnih kompozicij (*Sprachkomposition*), ki jih lahko imamo za nekakšen pendant zvočnim kompozicijam (*Klangkomposition*, Danuser). Tipični primeri takšnega žanra, v katerem so osvobojeni fonemi uporabljeni kot glasbeni material ali pa je tekst do te mere fragmentiran in na takšen način razporejen v glasbeno teksturo, da ga ni mogoče dojeti v njegovi celovitosti in se posledično razpusti v brezpomenske zloge ali nepovezane besede, so kantata *Prekinjena pesem* (*Il canto sospeso*, 1956) Luigija Nona (skladatelj je uporabil besedila poslovilnih pisem na smrt obsojenih, toda v kompleksni serialni teksturi je tekst razbit in posledično semantika izgubljena), Berieva skladba *Tema: hommage Joyceu* (*Thema: Ommagio a Joyce*, 1958) za magnetofonski trak in elektroniko, *Avanture & Nove avanture* (*Aventures & Nouvelles aventures*, 1966) G. Ligetija, *Rekvjem za mladega pesnika* (*Requiem für einen jungen Dichter*, 1969) B. A. Zimmermanna ter Globokarjeva skladba *Toucher* (1973) za tolkalca.

Še posebej zanimiva sta zadnja dva primera. Zimmermann je svoj rekvjem podnaslovil kot *lingual*, s čimer je zaznamoval poseben žanr kompozicije, zasnovane kot kolaž, ki obuja evropsko zgodovino med letoma 1920 in 1970 in uporablja obsežno zalogo različnih tekstov (J. Joyce, E. Pound, A. Camus, L. Wittgenstein, J. Goebbels, A. Hitler, A. Dubček, papež Janez XXIII, G. Papandreou, Ajshil, V. Majakovski, I. Nagy, N. Chamberlain, Mao Ce-Tung itd.) in glasbenih citatov (D. Milhaud, O. Messiaen, R. Wagner, K. Schwitters, pesem »Hey Jude« skupine The Beatles, L. van Beethoven itd.). V tem primeru glavni material niso izolira-



ni fonemi, temveč različni teksti, kompozicijsko osnovo pa predstavlja njihovo kombiniranje in kolidiranje, ki je organizirano po glasbenih načelih, pri čemer ostaja semantični vidik takšnih trkov še vedno izredno pomemben. Zato bi Zimmermannovo delo lahko razumeli kot zanimiv amalgam glasbe in literature, če ne bi skladatelja v resnici bolj zanimala vsebina izbranih tekstov kot pa njihova literarna vrednost ali podobe – posebno soodvisno razmerje je tako v Zimmermannovem delu vzpostavljeno med glasbo in tekstom in ne med glasbo in literaturo.

Vinko Globokar na drugi strani pogosto raziskuje možnost, da bi glasbeniki s svojimi inštrumenti zmogli spregovoriti. Tipični primer takšnih prizadevanj predstavlja skladba *Toucher*. Skladatelj je izbral fragmente iz različnih odsekov Brechtove igre *Življenje Galileja* (*Leben des Galilei*, 1939), medtem ko mora tolkalist izbrati sedem inštrumentov ali zvočnih objektov, ki lahko oponašajo zvočnost sedmih samoglasnikov francoščine. Skladba poteka v treh fazah: v prvi glasbenik izgovarja Brechtovo besedilo in oponaša izgovorjeni tekst z inštrumenti, v drugi tekst šepeta in igra na inštrumente, v tretji fazi pa samo še igra na inštrumente nekako prepričan, da občinstvo lahko »razume«<sup>1</sup> novi instrumentalni »jezik«, predstavljen v prvih dveh fazah. Podobno kot v Zimmermannovem primeru tečejo paralele v resnici med glasbo in jezikom.

## **Glasba in literatura ali glasba in jezik?**

Kot rdečo nit razprave lahko prepoznamo prav spoznanje, da se največ navideznih povezav med literaturo in glasbo v resnici izkaže kot vzporejanje jezika in glasbe. Za recepcijo grške oblike *mousikē* je bila značilna ideja enotnosti glasbe in jezika, zasnova madrigalizmov je izhajala iz umišljene leksikalne zveze med besedami in določno glasbeno konstelacijo, podobno pa velja tudi za teorijo retoričnih figur in teorijo toposov. Poseben primer predstavljajo jezikovne kompozicije, ki so na poti prestopanja barier med glasbo in jezikom – literatura (zvočna poezija) izgublja svojo semantiko in se razpusti v niz osvobojenih fonemov, medtem ko glasba (jezikovne kompozicije) uporablja za svoj zvočni material prav takšne izolirane foneme in brezpomenske kombinacije besed. Toda takšni amalgami – namenoma uporabljam pojem, ki se večkrat pojavi v Boulezovih opisih lastnih kompozicijskih postopkov v znameniti skladbi *Kladivo brez mojstra* (*Le marteau sans maître*, 1954) na nadrealistično poezijo Renéja Chara (Koblyakov) – so redki.

Teoriji Kristeve in Barthesa sicer nekoliko relativizirata Keunenovo (pre)močno opozicijo med semantično literaturo in nesemantično glasbo,

a v resnici v središče postavljata in z močno lučjo osvetlujeta nekaj, kar je v obeh umetnostnih v resnici sekundarnega. Tako glasba po Karbusickem ni referencialna, saj ne označuje objektnega sveta; je nepojmovna, zvočni kompleksi pa nimajo označevalne funkcije. Vendar glasba v procesu »sekundarne semantizacije« lahko pridobi pomene. Glasbenim elementom – »zvočnim realijam« in ne glasbenim znakom – lahko pripišemo pomene v procesu semioze. Gre za proces nastajanja pomenov iz »nepojmovnih energij« (Karbusicky, *Grundriß* 5). Podobno v literaturi njena zvočna komponenta daje »glasbo literaturi«, vendar je mogoče razumeti ta po Kristevi »semiotiski« pol diskurza vendarle kot drugotnega glede na simboličnega. To na svoj način izpostavlja tudi Calvin S. Brown, ko zapiše, da »morajo imeti zvoki, iz katerih je zgrajeno literarno delo, zunanji pomen, medtem ko tisti, ki jih uporablja glasba, takšnega pomena ne potrebujejo.«

Za naša končna premišljevanja se zdi zanimivo tudi razpravljanje Raymonda Monella, ki podobno kot Karbusicky poudarja, da glasba ni referencialna, da torej »ne moremo glasbenim terminom pripisati 'prvotnega' pomena« (*Linguistics* 15). Glasbeni pomeni izhajajo iz struktur in sicer iz njihove sorodnosti s strukturami drugih človeških in naravnih fenomenov: glasba tako po Monellu ne funkcionira simbolno, kot je to značilno za jezikovni znak, definiran po F. de Saussureu, temveč kot posebna vrsta alegorije: glasbena signifikacija teče svobodno mimo vsake reference ali objekta, pri čemer lahko paradoksalno dialogizira praktično s celotnim univerzumom pomena (*The Sense* 198). Takšno dojetanje delovanja glasbene semantike pa ne opozarja le na razlike med jezikom kot substratom literature in glasbo, temveč posredno kaže tudi na sorodnosti. Glasbi resda manjka »enostavna« semantična ravnina, vendar pa bi v njej lahko prepoznali fonološko (osnovni materialni delci glasbe: toni, zvoki, šumi) in sintaktično ravnino (glasbeno oblikoslovje: stavki, periode, glasbene forme): glasbi je torej mogoče v procesu semioze pripisati pomene, ker v njej prepoznamo tip strukturiranja, ki nas asociira na nekaj izvenglasbenega, ne nekaj povsem »življenjskega« (prav tak način alegorične asociacije zaznamuje madrigalizme).

Zgornji teoretični premisleki tako vodijo do pomembnega spoznanja, da so glasbena sredstva, s katerimi lahko operira literatura (ritem verzov, zvočne kombinacije fonemov), precej omejena v primerjavi z neomejenimi možnostmi zvočnega materiala in kompozicijskih postopkov v glasbi – kakor je po drugi strani omejena zmožnost glasbe, da prenaša jasne pomene – nekaj, kar je v literaturi povsem vsakdanje in samoumevno. Igra z zvoki je del literature in »pluralizira pomene«, kakor trdi Kristeva, toda v razsežnem univerzumu literarnih žanrov je njena funkcija predvsem ta, da dodaja »začimbo«, da poživiti (pre)očitno semantično pomensko ravnino.



Zaradi svoje zavezanosti času (glasbeni dogodki in procesi se dogajajo v času) lahko »pripoveduje« tudi glasba v obliki zaporednega niza različnih zvočnih/glasbenih dogodkov/elementov, toda njena »zgodba« nima denotativne moči literature. Tako se je že veliki mojster simfonične pesnitve, Richard Strauss, ki je težko pisal glasbo, ne da bi ga pri tem na nek način ne navdihnili literatura, obenem bal, da bo njegova programska glasba zapadla sumljivim očitkom t. i. manjvredne *Literaturmusik* (Walter), zato je zgodbe o Don Juanu, Macbethu, Tillu Eulenspieglu in Don Kihotu »povedal« v tradicionalnih glasbenih oblikah (sonatna forma, rondo, variacije). Toda podobno kot v našem vsakdanjem življenju je moč prepovedanega, neznanega in tujega vedno privlačnejša kot vsakdanjost, navadnost že znanega in nekako iztrošenega – prav ta »nesporazum« rojeva vedno nove poizkuse povezovanja literature in glasbe.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Izpostavitve si zasluži predvsem delo Calvina S. Browna *Music and Literature. A Comparison of Arts*. Tematika je odmevala tudi v slovenskem prostoru (zbornik prispevkov s simpozija *Glasba in poezija*).

<sup>2</sup> Del težave gotovo izhaja iz tega, da je v glasbi termin *interpretacija* že zaseden z glasbenikom kot posredovalcem/medijem skladateljevega dela.

<sup>3</sup> V pogovoru z Bartom Keunenom, 6. september 2006.

<sup>4</sup> Prevod G. P.

<sup>5</sup> Razlika je, da gre v prvih dveh primerih za normativni »poetični« teoriji, ob teoriji topov pa imamo opravka z analitično oz. interpretacijsko metodo.

<sup>6</sup> »Diese gegenstandslose Innerlichkeit in betreff auf den Inhalt wie auf die Ausdrucksweise macht das Formelle der Musik aus. Sie hat zwar auch einen Inhalt, doch weder in dem Sinne der bildenden Künste noch der Poesie; denn was ihr abgeht, ist eben das objektive Sichausgestalten, sei es zu Formen wirklicher äußerer Erscheinungen oder zur Objektivität von geistigen Anschauungen und Vorstellungen« (Hegel, *Vorlesungen*).

#### LITERATURA

*Glasba in poezija. Slovenski glasbeni dnevi 1990*. Ur. Primož Kuret in Julijan Strajnar. Ljubljana: Festival, 1990.

Agawu, Kofi Victor. *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Barthes, Roland. *Image Music Text*. London: Fontana Press, 1977.

Bedina, Katarina. »Slovenska percepcija Richarda Wagnerja«, *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*. Ur. Jurij Snoj in Darja Frelj. Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo, Založba ZRC SAZU, 2000, 193–204.

Bent, Margaret. »Polyphony of texts and music in the fourteenth-century motet: Tribum que non abhorruit/Quoniam secta latronum/Merito hec patimur and its quotations«, *Hearing the motet: Essays on the motet of the Middle Ages and Renaissance*. Ur. Dolores Pesce. Oxford: Oxford University press, 1997, 82–103.

- Brown, Calvin S. *Music and Literature. A comparison of Arts*. Atene: The University of Georgia Press, 1948.
- George J. Buelow. »Affects, theory of the.« *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, dostopano 19. junija 19, 2014, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00253>>.
- Cooke, Deryck. *The Language of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1959.
- Dahlhaus, Carl. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1978.
- . *Estetika glasbe*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986.
- Danuser, Hermann. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag, 1984.
- Grey, Thomas S. *Wagner's musical prose. Texts and contexts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Hampton, Morris D. *A descriptive study of the periodical Revue wagnérienne concerning Richard Wagner*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2002.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik*. <<http://www.textlog.de/5779.html>>, dostopano 20. junij 2014.
- Karbusicky, Vladimir. *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.
- . »Einleitung: Sinn und Bedeutung in der Musik.« *Sinn und Bedeutung in der Musik*. Ur. Vladimir Karbusicky. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, 1–36.
- Koblyakov, Lev. *Pierre Boulez: A World of Harmony*. Chur: Harwood Academic Publishers, 1990.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Leach, Elizabeth Eva. »Music and verbal meaning: Machaut's polytextual songs.« *Speculum: A journal of medieval studies*, 85.3 (2010), 567–591.
- Monelle, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. Edinburgh: Harwood Academic Publishers, 1992.
- . *The Sense of Music*. Princeton, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- . *The Musical Topic*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press, 2006.
- Murray, Penelope in Wilson, Peter. *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Neubauer, John. *The emancipation of music from language: departure from mimesis in eighteenth-century aesthetics*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Ratner, Leonard G. *Classic Music. Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- Taruskin, Richard. *Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford University Press, 2010, elektronska knjiga.
- Wagner, Richard. *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Wigand, 1850.
- . *Opera in drama*. Nova Gorica: Založba Univerze v Novi Gorici, 2013
- Walter, Michael. *Richard Strauss und seine Zeit*. Laaber: Laaber Verlag, 2000.
- Wilson, Blake et al. »Rhetoric and music.« *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford: Oxford University Press, dostopano 19. junija 2014, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43166>>.
- Žužek, Martin. *Razpad mousike – vzroki in posledice glasbenega pojava, analizirani v kontekstu družbenih sprememb antične polis na prehodu iz V. v IV. stoletje pr. n. št.* Magistrska naloga. Ljubljana, 2002.

## Collisions between Music and Literature (Language?): Dilemmas of the Selected Examples from the History of Music

Keywords: literature and music / semantics of music / musicalization of poetry / *Gesamtkunstwerk* / musical analysis / literary interpretation

The selected examples from the history of Western music serve as starting points for a discussion of the specific, often problematic relationship between music and literature. We could describe such relationships as “collisions”, which can be understood as coincidental “meetings” that are largely inharmonious in nature and characterized by a kind of indifferent ephemerality. Literature and music stand – even when combined together in a single work of art – further apart than one would like to admit.

This article deals with the antique concept of *mousikē*, in which the art forms of poetry, music, dance and theatre which today are distinctly separated and unconnected, were still inextricably linked. Over time literature and music became increasingly autonomous, as can be seen in the politextuality of the early motets, the polyphonic madrigals of the 16th century, the Baroque theory of rhetoric, and the theory of affects, topic theory as applied to the music of the classical period, the 19th century dichotomy inherent in Hegel’s thoughts on the shortcomings of absolute instrumental music, and Schopenhauer’s placing of music above the other arts. Additional questions are posed in connection with operatic reforms (in the light of efforts to restore the antique form of *mousikē*) as well as Liszt’s concept of the symphonic poem. Some instances and examples also give rise to analysis of speech-derived compositions from the second half of the 20th century. Ultimately, the thesis reflects on the idea that parallels between music and literature should not be sought on the level of two distinct art forms, but rather on the substrata-level of both art forms – between music and language – as it would seem that music often behaves like a distinctly syntactical part of language.

Maj 2015



# Razmerje med poezijo in glasbo pri trubadurjih

Boris A. Novak

Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana  
boris-a.novak@guest.arnes.si

*Avtor, sicer prevajalec trubadurjev, analizira plesne oblike, popoln izomorfizem med kitico in melodijo, razvoj kompleksnih načinov rimanja ter probleme različnih ritmičnih interpretacij notacij v srednjeveških pesmaricah trubadurskih pesmi.*

Ključne besede: literatura in glasba / poezija / trubadurji / trubadurska lirika / ples / kitica (*cobla*) / ritem / rima

## O plesnem izvoru glasbe in poezije

Čeprav obravnavamo razmerje med glasbo in poezijo, ni mogoče odmisлити tretje umetnosti, ki je tvorila integralno, organsko razsežnost skupne praumetnosti: ta tretja – morda v časovnem in vsebinskem smislu celo prva – umetnost je bila *ples*.

Prav zato velja pričujočo študijo pričeti pri tistih umetniških oblikah, ki so bile kar trojne – plesne, glasbene in pesniške. Med njimi zavzema posebno mesto *balada* v prvotnem smislu *plesne pesmi*. Plesna balada je za naš premislek pomembna tudi na literarnozgodovinski ravni, saj bistveno zaznamuje začetke kompleksne umetnosti provansalskih trubadurjev okoli l. 1100.

V nasprotju z zoženo današnjo recepcijo literarne zgodovine in teorije, ki *balado* razumeta zgolj kot temačno pripovedno pesem, je balada pravzaprav krovna oznaka, ki pokriva tako zvrstno naravnost kot široko paleto izraznih modusov, kitičnih in pesemskih oblik. Vsa razvejena družina balad izvira iz pramatere, ki je rodu dala tudi ime: *balada* ali *dansa* sta provansalski imeni za plesno pesem, enak pomen pa ima tudi italijanska srednjeveška *ballata*. Značilno je, da se prvotna *ballata antica* (*starodavna balada*) v italijanščini imenuje tudi *canzone a ballo* – *pesem za ples* (Orlando 62).

Nasproti prevladujočim teorijam o avtohtonem evropskem izvoru trubadurskih pesniških oblik je španski literarni zgodovinar Ramón Menéndez Pidal v študiji *Arabska in evropska poezija* l. 1941 postavil prelomno tezo o vplivu mozarabske ljubezenske lirike na provansalske trubadurje 12. in 13. stoletja. Izraz *Mozarabec* pomeni v arabščini *arabiziran* (*musta'rib*), mozarabs-

ke pesniške oblike pa so pod vplivom arabskih verzni obrazcev nastajale za časa mavrske prevlade na iberškem polotoku (predvsem v Andaluziji) in predstavljajo zanimiv primer sinteze arabske (islamske), romanske (krščanske) in judovske kulture. Na podlagi primerjalne analize metrike je Menéndez Pidal prišel do sklepa, da je na kitično strukturo začetkov trubadurske poezije vplival mozarabski *ẓadẓal* (šp.: *ẓéjel*). Ugotovil je, da so nekatere pesniške oblike v zgodnji srednjeveški poeziji iberškega polotoka nenavadno podobne kitičnim oblikam prvih trubadurjev. *Zadẓal* ima v prvobitni obliki tri elemente (18):

- 1) monorimni tristih (šp. *mudanẓa* = *mutacija*),
- 2) verz z drugačno rimo (*vuelta* = *obrat*), ki se rima na
- 3) refren (*estribillo*), ki ima ponavadi 2 verza.

Ta andaluzijska oblika ljubezenske lirike je doživela veliko priljubljenost v vsem arabskem in muslimanskem svetu, plodno pa je odmevala tudi po vsem romanskem, krščanskem svetu. Kakor je dokazal Menéndez Pidal, je »prvi trubadur« Guilhem, IX. vojvoda Akvitanski (1071–1127), uporabljal to kitico (34). Navajamo primer, začetek ene izmed enajstih Guilhemovih ohranjenih pesmi, v okcitanskem originalu (Bec 72) in prenesnitvi podpisanega (Novak, *Ljubezen* 14):

Pòs de chantar m'es pres talentz,	A	Rad bi zapel, kot da je meč
Farai un vers don sui dolenz:	A	na smrt me ranil, krvaveč:
Mais non serai obedienz	A	ljubezni ne bom služil več
En Peitau ni en Lemozi.	X	v rojstnem kraju Limousin.
Qu'èra m'en irai en eissilh:	B	Na vekomaj od tod pregnan,
En gran paor, en gran perilh,	B	živim v strahu dan na dan,
En guerra laissarai mon filh,	B	moj sin iz vojn ne more stran,
E faràn li mal siei vezí.	X	sosedom padel bo v plen.

Argument zagovornikov avtohtonega razvoja trubadurske lirike iz latinskih monorimnih tristihov, češ da prvotna kitica trubadurjev nima refrena, je Menéndez Pidal ovrgel z dejstvom, da tako v arabski liriki kot v poeziji romanskih jezikov obstajajo variante *ẓéjela* brez *estribilla* oziroma refrena (43). Varianta z refrenom je funkcionirala tako, da je *mudanẓo* pel solist, *vuelta* pa je bila znak, naj zbor začne peti *estribillo*, saj ju je povezovala ista rima. Kjerkoli se pojavi, je raba refrena znamenje tesne prepletenosti glasbe in poezije oziroma točneje: znamenje, da je glasbena oblika strukturirala pesniško. V primeru mozarabskega *ẓadẓala* pa gre očitno tudi za obliko, ki je značilna za ljudsko, kolektivno umetnost; zborovsko vlogo refrena lahko ugotovimo po vsem svetu, ne glede na jezikovne, kulturne,

religiozne in druge razlike. Zaradi bolj individualiziranega pesniškega govora ter ožjega in bolj elitnega (dvorskega) okolja »odjemalcev« pa trubadurji refrena (*estribilla*) niso več potrebovali.

Da je *žadžal* vplival na italijansko *starodavno balado*, dokazuje tudi pomenljivo ime zanjo – *strofa žagialesca* (Menéndez Pidal 45–46; Orlando 65). *Nomen omen!* Italijanska *ballata antica* ali *canzone a ballo* ima enake prvine kakor mozarabski *zējel* (Spongano 30; Novak, *Oblika* 236):

- 1) uvodna verza tvorita *refren* – ital. *ripresa* (*obnova*) ali *ritornello* (*pripevi*), kar izvira iz pomenljivega glagola *ritornare* (*vračati se*), saj plešoč zbor ponovi ta refren po koncu vsake
- 2) kitice – ital.: *stanza* (dobesedno: *soba*), ki je namenjena solističnemu petju; verzi kitice se imenujejo *piedi* (dobesedno: *noge*), kar bi lahko prevedli kot *korake*; po treh korakih sledi verz, ki se imenuje
- 3) *obrat* – ital.: *volta* (*obrat*), ker z rimo ponovno priključuje *refren* (*ripreso, ritornello*).

XX	AAAX	+	XX		BBBX	+	XX	itd.
								<i>ritornello</i>
<i>piedi - volta</i>								<i>piedi - volta</i>
ripresa		(koraki)-(obrat)						
(=refren)		stanza (=kitica)		+ ritornello		stanza		+ ritornello itd.

To kitično obliko je za svoja religiozna sporočila rad uporabljal tudi frančiškanski pesnik Jacopone da Todi v 13. stoletju (Pazzaglia 140; Novak, *Baladni* 7).

*Ballata* se iz tega prvotnega preprostega izhodišča razvije v smer bolj kompleksnih in kompliciranih oblik, kar se zgodi z diferenciacijo sestavnih delov, tako da sleherni izmed elementov doživi notranjo »delitev«: distih refrena XX tako postane štirivrstičnica XY.YX, verz A se razdeli na dvo-stišje AB, tako da se prvotna štirivrstična kitica AAAX spremeni v dvakrat daljšo strukturo AB.AB.AB.BX, pozneje pa v AB.AB.BC.CX. Razvoj plesne *ballate* v kancono (morda pa celo v sonet) sta raziskovala italijanska verzologa Raffaele Spongano (30) in Ladislao Gáldi (270–271), sam pa sem ga analiziral v knjigah *Oblika, ljubežen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji* (126, 236–237) in *Sonet* (56–61).

Poznamo melodije nekaterih trubadurskih plesnih pesmi, kot je znamenita *Estampida* (*Poskočnica*) Raembautza de Vaqueirasa. Ker so trubadurji pesmi večinoma naslavljali s prvim verzom, je ta plesna pesem v literarni zgodovini pogosto citirana kot *Calenda maia*. (Provansalski trubadurji so očitno še uporabljali star rimski izraz za *majske kalende*.) Gre za živahno plesno pesem, ki temelji na obsesivno močnem, naravnost ritualnem ritmu, ki ga podpira tudi izjemno intenzivna mreža rim, saj je vsaka kitica monorimna. Original navajam po transkripciji Pierra Beca, ki je ritem besedila oblikoval celo grafično (248), česar se držim tudi v svoji prepesnitvi:

Calenda maia  
Ni fuèlhs de faia  
Ni chans d'auzèl                      ni flors de glaia  
Non es que'm plaia,  
Pros dòna gaia,  
Tro qu'un isnèl                      messatgièr aia  
Del vòstre bèl                      còrs, qui'm retraia  
Plazer novèl                      qu'amors m'atraia  
E jaia  
E'm traia  
Vas vos,                      dòmna veraia,  
E chaia  
De plaia  
L gelós,                      anz que'm n'estraia.

Zvočno podobo izvirnika sem poskušal poustvariti tudi v slovenščini (Novak, *Ljubezzen* 97):

Ne začetek maja,  
ne hosta, kjer razgraja  
jata ptic,                      ne cvetje tega kraja  
niso to, kar mi ugaja,  
o gospa iz raja,  
če ne uzrem                      glasnika, ki prihaja  
v vašem imenu                      in me navdaja  
z novo rádstjò                      brez konca in kraja,  
da se naslajam  
in odhajam  
vam naproti,                      o gospa, ki vas nebo oplaja,  
ta sladka kraja  
pa naj omaja  
ljubosumneža, preden odidem iz raja.

## Trubadurska iznajdba péte pesmi kot ekvivalenta ljubezni

Nasproti t. i. *arabski tezi* mnogi literarni zgodovinarji – npr. bleščeči romanist Miha Pintarič – zagovarjajo avtohtoni evropski razvoj trubadurske umetnosti (Pintarič, *Arabi* 53–73). Ta plemenita sinteza pesniških besedil in glasbe je cvetela od začetka 12. do srede 13. stoletja, najprej v provansalsčini (točneje: okcitanščini); trubadurski kult ljubezni je bil eden izmed najbolj vplivnih kulturnih pojavov v zgodovini človeštva, zato se je hitro razširil tudi v druge jezike in postal vseevropski fenomen.

Kar zadeva etimologijo, je najbolj uveljavljena razlaga, da beseda *trubadur* izhaja iz provansalskega glagola *trobar* – *najti*. *Trobador* je torej *najditelj* in



*iznajditelj*, umetnik, ki *iz-najde* pesniško besedilo in ustrezno melodijo. Že izvor besede torej označuje, kako so trubadurji doživljali svojo umetnost – kot iznajdljivost, invencijo, ustvarjalnost.

Mimogrede: današnje razširjeno mnenje, da je trubadur sam izvajal svoje pesmi, je najbrž zgrešeno; trubadur je bil avtor, njegove pesmi pa je pred občinstvom pel izvajalec, ki se je imenoval *joglar* (francosko *jongleur*, od tod izvira tudi današnja beseda za cirkuškega *žonglerja*).

Jacques Drillon je v knjigi *Eureka* natančno razgrnil in analiziral razvejeno genealogijo in semantiko provansalskega glagola *trobar* in njegovega francoskega ekvivalenta *trouver*. (Francoska beseda za srednjeveškega pesnika – *trouvère* – je namreč kalkirani prevod provansalske besede za trubadurja – *trobador*.) Iz starogrškega glagola *trepein* (*obračati*) se razvije samostalnik *tropos* (*pre-obrat, trop*) ter njegova latinska varianta *tropus*, ki poleg grškega pomena označuje tudi *podobo* (8–9). Starogrški *tropos* ustvari celo vrsto besed (42), med drugim *tropaion* (*trofeja*), *tropologia* (*figurativni govor*), *entropia* (*žmeda, kaos* – tudi pojem sodobne fizike) in *tropikos* (*ki zadeva spremembe*), v nadaljnjem razvoju evropskih jezikov pa tudi splošno znano zemljepisno oznako *tropski* in besedo *heliotrop*. Latinski *tropus* (*trop, figura*) sčasoma v krščanski liturgiji pridobi tudi pomen *speva*. Pomenljiva sta tudi glagola *contropare* (*primerjati*) in *attropare* (*govoriti v tropih*). V nadaljnjem razvoju romanskih jezikov se iz te družine besed razvijeta okcitsanski izraz *trobador* in njen francoski ekvivalent *trouvère* (8).

Čeprav izraz *trobador* po svojem etimološkem izvoru označuje *iznajditelja*, je možna tudi literarnozgodovinska razlaga, da se je ta beseda razvila iz oznake za duhovnike, ki so pesnili *trope* – *troparje*. Tudi ta izraz sicer izvira iz zgoraj omenjenega starejšega rodovnega debla besede *tropos*. Zbirka dvajsetih pomembnih rokopisov, nastalih že sredi 9. stoletja in prepisanih v opatiji Saint-Martial (Limoges) sredi 10. stoletja, namreč pripada zvrsti, imenovani *tropi*, ki jo Henri-Irénée Marrou definira kot »*neodvisen lirski tekst (kos – pièce), vstavljen v notranjost liturgije*« (128–129). Gre za rimane silabične verze, temeljna kitična sestava (AAAB) pa sovpada z zadžalom in s sestavo zgoraj omenjene kitice »*prvega trubadurja*« Guilhema, IX. vojvode Akvitanskega. Sestavljalec *tropov* se je imenoval *tropar*, kar je fonetično zelo blizu imenu poznejših trubadurjev. *Nota bene*: tako glagol *pesniti* kot samostalnik *pesništvo* se v provansalsčini glasita – *trobar*.

Iz *tropov* se je v Akvitaniji razvil *versus*, glasbeno-pesniška zvrst, ki je očitno vplivala na specifični pomen staroprovansalske besede *vers*; ta ne označuje verza, kot bi na prvi pogled domnevali, temveč – *pesem*. *Vers* je embrionalna, tematsko in formalno široka, zvrstno še neizdiferencirana pesniška oblika začetkov trubadurske lirike. Poleg prevladujočega ljubezenskega sporočila ima na tematski ravni tudi druge razsežnosti (družbe-

ne, elegične, refleksivne, satirične itd.), tako da predstavlja vseobsegajočo prvotno obliko, iz katere se postopoma razvijejo vse zvrsti trubadurske lirike. Vseh enajst ohranjenih pesniških besedil »prvega trubadurja« Guilhema sodi pod splošno oznako *vers*.

Ohranjenih je 264 melodij provansalskih trubadurjev, kar pa predstavlja le desetino ohranjenih besedil (Marrou 80). Vprašanje, zakaj je ohranjenih več melodij severnofrancoskih truverjev, ki so posnemali provansalske trubadurje, Marrou razlaga, da »gre za antologijo umetnin, rezultat izbora dolge tradicije« (80).

Kljub Guilhemovemu impulzu je osnovni model trubadurske lirike vzpostavil Jaufrés Rudèls – bolj znan pod francosko transkripcijo imena: Jaufré Rudel – pripadnik druge generacije trubadurjev (prva polovica 12. stoletja) s svojo znamenito *Pesmijo o daljni ljubezni*, ki je za naše razpravljanje pomembna ne le zaradi vzpostavitve koncepta ljubezni kot neuslišane hrepenenja, temveč tudi zaradi forme, ki uresničuje evfonični ideal trubadurskega pesništva. Kot bomo pozneje podrobneje analizirali, gre za kitično-evfonično kompozicijo, imenovano *canço unisonans, enako zveneča pesem*, kjer je ponavljanje enake razporeditve rim še dodatno okrepljeno z enako zvenečimi rimami v vseh kiticah. Okcitsansko ime za kitico je *cobla*, etimološko pa izvira iz latinske besede *copula* – *vez*. Prav *cobla* je temeljni skupni imenovalec med pesniškim besedilom in glasbo trubadurjev: vsaka *cobla* namreč označuje en obrat melodije, kar pomeni, da se melodija tolikokrat ponovi, kolikor je kitic. Očitno je, da so trubadurji doživljali rimo kot jezikovni ekvivalent ljubezni (Novak, *Trubadurski* 15). Ta evfonični princip sem poskušal poustvariti tudi v slovenskem prevodu. Zaradi prikaza ritmične, evfonične in melodične izomorfnosti kitic sledita uvodni kitični *Pesmi o daljni ljubezni* (Rieger, *Mitteralterliche* 40; Novak, *Ljubezen* 9):

Lanqand li jorn son lonc en mai	Ko se podaljša majski dan	A
m'es bels douz chans d'auzels de loing,	je lep glas ptičev iz daljave	B
e qand me sui partitz de lai	In ko sem daleč, me navda	A
remembra'm d'un'amor de loing	spomin ljubezni iz daljave.	B
Vauc, de talan enbrocs e clis	In grem, v ris željá zaklet,	C
si que chans ni flors d'albespis	in bolj kot pesem ali cvet	C
no'm platz plus que l'inverns gelatz.	me potolaži zimski mraz	D
Ja mais d'amor no'm gauzirai	Užitek mi ne bo nikoli znan,	A
si no'm gau d'est'amor de loing,	če ne spoznam ljubezni iz daljave,	B
que gensor ni meillor non sai	saj ni noben občutek bolj dognan	A
vas nuilla part, ni pres ni loing.	in vzvišen, blizu ali sred daljave.	B
Tant es sos pretz verais e fis	Resnična je, da bi prehodil svet	C
que lai el renc dels sarrazis	in bi zavoljo nje bil ujet	C
fos eu, per lieis, chaitius clamatz!	med Saraceni na neskončni čas.	D

Obsesivno ponavljanje formulacije *ljubežen iz daljave (l'amor de loing)* boleče poudarja fizično razdaljo in čustveno bližino ljubezni.

Ustavimo se za trenutek tudi pri vprašanju verznega ritma te pesmi. Provansalski pesniški jezik – podobno kot francoski – temelji na silabični verzifikaciji, kar pomeni, da so konstitutivni elementi verznega ritma (1) *število zlogov*, (2) *stalni naglas(i)* ter (3) pri daljših verzih tudi *cezura*. Stalni naglas(i) vzpostavlja(jo) trdno ritmično strukturo verza; poleg stalnih naglasov pa silabična verzifikacija pozna tudi t. i. *premične, ritmične* oziroma *svobodne naglase*, ki mehčajo rigidnost stalnih naglasov ter podeljujejo verznemu ritmu gibkost in naravnost. Ohranjena trubadurska besedila pa izkazujejo večjo regularnost mreže naglasov, kot je to značilno za poznejšo provansalsko poezijo; to regularnost naglasov, ki trubadursko verzifikacijo približuje silabotoničnemu principu metrično pravilnega zaporedja naglašanih in nenaglašanih zlogov, pripisujem vplivu glasbenega ritma na verzni ritem.

Zavesti o vrednosti melodij gre pripisati dejstvo, da je ohranjenih nič manj kot 18 melodij enega izmed najboljših trubadurjev, Bernarta de Ventadorna, ki tudi v kontekstu današnjega razumevanja lirike kotira kot eden izmed najbolj avtentičnih, saj je lirsko pesem razumel kot »*izpoveda*«, in ne kot dvorsko konvencijo. Kar štirje rokopisi vsebujejo melodijo ene izmed njegovih najbolj pretresljivih pesmi, *Can vei la lauzeta mover*, ki upesnjuje usodnost slovesa in se začne s poetično, čudovito, a toliko bolj bolečo podobo škranca, ki s svojim radoživim letom navdaja pesnika z ljubo-sumnostjo (Rieger, *Mitteralterliche* 108; Novak, *Ljubežen* 41–43):

Can vei la lauzeta mover  
de joi sas alas contral rai,  
que s'oblid'e s laissa chazer  
per la doussor c'al cor li vai,  
ai! tan grans enveya m'en ve  
de cui qu'eu veyà jauzion,  
meravilhas ai, car desse  
lo cor de desirer no'm fon.

Ko škranec, poln radósti,  
s krili vzdrhti k svetlobi  
in se prepusti prostosti  
padca, ker mu v mehki  
koprnici srce, sem ljubosumen  
na vse, ki se veselé,  
in nikakor ne razumem,  
da mi ne skopni srce.

Med imeni dvesto znanih provansalskih trubadurjev najdemo tudi trideset trubadurk (*trobairitz*), kar je za srednji vek nenavadno visoko število; to dejstvo zgovorno priča o cvetoči družbeni in kulturni klimi, ki jo je nato prekinila krvava vojna zoper katarsko oz. albižansko herezijo, edina uspešna križarska vojna vseh časov. Med trubadurkami velja za najboljšo Comtessa de Dia s svojimi petimi ohranjenimi besedili in eno samo ohranjeno melodijo, ki je pa k sreči vezana za njeno najbolj pretresljivo besedilo *A chantar m'er de so qu'ieu no volria* (Rieger, *Mittelalterliche* 176; Novak, *Ljubežen* 92–93):

A chantar m'er de so qu'ieu no volria,  
 tant me rancur de lui cui sui amia  
 car eu l'am mais que nuilla ren que sia;  
 vas lui no'm val merces ni cortesia,  
 ni ma beltatz, ni mos pretz, ni mos sens,  
 c'atressi'm sui enganad'e trahia  
 cum degr'esser, s'ieu fos desavinens.

Zapeti moram, česar ne želim:  
 grenkoba me navdaja, ker za njim  
 mi je hudo, da še zdaj vsa gorim.  
 Čeprav ga ljubim, je zanj vse le dim:  
 Vljudnost, Milost in celo lepota,  
 ponos in duh. Kako naj odpustim,  
 če se obnaša, kot da sem grdoba?

Notacije trubadurskih pesmi uporabljajo t. i. *neume*, ki natančno določajo le višino not, ne pa tudi njihovega trajanja. Ritem melodij lahko do določene mere rekonstruiramo z upoštevanjem ritma besedila.

Pri tej tekstovni rekonstrukciji glasbenega ritma nam – paradoksalno – pomaga dejstvo, da je zaradi razdejanja ekonomsko in kulturno cvetoče Provanse v 13. stoletju v osvajalni vojni, ki so jo izpeljali severni sosede (Francozi) s pomočjo vatikanske Inkvizicije, ter poznejše administrativne centralizacije celotnega ozemlja francoske države provansalsčina (točneje: okcitanščina) doživela okrutno marginalizacijo. Domnevam, da so Provansalci skozi stoletja svoj materni jezik ohranjali s konservativno strategijo, značilno za majhne, ogrožene skupnosti, tudi za Slovence. To utegne biti eden izmed ključnih razlogov, zakaj se fonetika skozi stoletja ni bistveno spreminjala in zakaj je s pomočjo magistralnega Mistralovega slovarja *Felibristični zaklad* (*Lou tresor dou felibrige*) z začetka 20. stoletja mogoče brez težav razumeti osemsto, devetsto let stare pesmi trubadurjev

V nasprotju s provansalsčino je francoščina skozi stoletja doživela dramatične fonetične spremembe. V srednjem veku so francoščino imenovali *langue d'oïl*, provansalsčino pa *langue d'oc*, oba izraza pa sta označevala pritrtilno besedico *da* (zato je Dante poimenoval italijansčino *lingua di sì*). Iz izraza *langue d'oc* izhajata tudi ime za jezik (okcitanščina) ter poimenovanje pokrajine *Languedoc*. V bistvu gre za *koine*, za skupen jezik, ki so ga ustvarili prav trubadurji s sintezo različnih narečij tega področja. Ker pa tega jezika ne govorijo le v Provansi, temveč tudi drugje (npr. v Val d'Aoste v današnji Italiji), izraz *provansalsčina* ni najbolj natančen in je bolj primerno uporabljati izraz *okcitanščina*.

A vrnimo se h glasbi. Možno je, da so trubadurji uporabljali različne ritmične sisteme. Marrou svari pred tem, da bi za vsako silo poskušali vpeljati v to gradivo en sam, metronomičen sistem (84): »*Vse nam govori, da se je ob navzočnosti pogosto zelo okrašene melodične linije treba odpovedati temu, da bi uvajali strog, metronomičen ritem, kakršnega poznamo iz klasičnega solfeggia, s taktnicami in izmenjavanjem močnih in šibkih dob; bolj ustreza, če tem melodijam podelimo mehko in fluidno gibanje, tempo rubato.*«

Marrou ugotavlja, da so provansalski trubadurji originalni »*ne le z ozirom na našo moderno glasbo, temveč tudi z ozirom na svoje sodobnike in neposredne nade-*

ljevalce, severnofrancoske truverje. Pri slednjih pogosto najdemo melodije z odkrito in preprosto podobo (*allure*), s pravilnim jamskim ritmom (6/8 [=šestosminski takt], tako priljubljen v naši [=francoski] folklori.« (84) Nekatere pesmi si izposojajo melodije iz liturgije, kar velja predvsem za t. i. *versus* že omenjenega rokopisa, ohranjenega v samostanu Saint-Martial. Kot poudarja Marrou, je druga značilnost »pogosta razkošnost melodične linije,« ki se ob rimi »razcveti v tisoč ukrivljenih okraskov : eni sami melizmi, paketi ocvetličanih not (*paquets de notes d'agrément*), glasovni prehodi (*ports de voix*), ekspresivni predložki (*appogiature*), grupetti ...« (86).

Samuel N. Rosenberg, Hans Tischler in Marie-Geneviève Grossel so v *Uvodu* k antologiji *Chansons des troubères*, ki vsebuje tudi transkribirane notacije, jedrnatno definirali največji problem današnjega (ne)poznavanja trubadurske glasbe. Gre za vprašanje različnih možnih interpretacij ritma trubadurskih pesmi (17–20):

Debata o načinu urejanja melodij monofoničnih srednjeveških skladb poteka že od začetka [dvajsetega] stoletja; njihove odmeve je možno slišati pri izvedbah in posnetkih. Kajti, tu najdemo najbolj raznovrstne interpretacije, od popolne ritmične svobode do rigidnega spoštovanja ritmičnih »načinov« (modusov, modalitet); ni soglasja glede instrumentov ne glede njihovih tipov, ne glede njihovega števila ne glede glasbe, ki naj bi jo (pro)izvajala (*produire*); zelo nihajo tudi vidiki izvajanja, kot so tempo, dinamika in način petja.[...]

Enako kakor so filologi najpogosteje opravljali svoje delo, ne da bi prosili za nasvet muzikologe, so tudi ti na splošno delovali brez pomoči svojih kolegov. Ta zvezek je, obratno, sad tesnega sodelovanja obeh disciplin. Na ta način so določene indikacije v glasbi iz rokopisov, kakor so taktnice, pavze (*silences*), melodična ponavljanja, število not v skupini, lahko razjasnile vprašanje, ali je na določenem mestu elizija ali ne, lahko so razjasnile zlogovno sestavo besede, verzno končnico, izpad ali napačen vstavek besede ali stavka. A tudi obratno, pesniško besedilo je lahko dokazalo odsotnost ali odvečnost kakšne note, označilo, kje se konča kakšna glasbena fraza ali kje se začne refren; predvsem pa so skandiranje teksta, primer anakruze ter rime s svojim moškim ali ženskim »spolom (*genre*)« ključnega pomena pri določanju glasbenega ritma in fraze. [...]

Najbolj žgoč (trnov: *épineux*) in kontroverzen problem, ki ga zastavlja naš repertoar, je problem ritma.

Prvotno preprostost rimanja so trubadurji postopoma nadgrajevali, z raziskovanjem mrež rim pa so razvili bogastvo rimanja, kakršnega poezija evropskih jezikov nikoli odtlej ni več dosegla. Če je rima jezikovni postopek, ki uporablja zvočno – se pravi glasbeno – ekvivalenco besednih končnic, da bi poglobil semantiko besed in vzpostavil kompleksne pomenske mreže, potem sodi v samo osrčje našega razpravljanja. Razlogi za tako pozornost zvenu in pomenu rime so gotovo povezani s temeljno naravo lirike in z nadvse ustrezno fonetiko okcitanskega jezika, obenem pa tudi

z vrednostnim sistemom trubadurskega kulta ljubezni, kjer so rime veljale kot ljubezenski objem zvena in pomena (Novak, *Trubadurski* 41): »Rima je objem, poljub besed. Trubadurji so v rimi očitno čutili jezikovni ekvivalent ljubezni in edino polje, kjer so lahko do razkošja uresničili svojo nemogočo ljubezen.«

Postopoma sta se izoblikovala dva nasprotna pola evfonične sestave kitic. Kitično organizacijo, kjer so vse kitice pesmi temeljile na enaki razporeditvi rim, obenem pa so se iz kitice v kitico ponavljale tudi enake rime, so trubadurji imenovali *canso unisonans* – *enako zveneča pesem*; primer je zgoraj omenjena Rudelsova *Pesem o ljubezni iz daljave*. Ta strogi način rimanja so doživljali kot ideal lirike. (Spričo drugačne narave jezika in dejstva, da današnji pesniški jezik ne prenese velikega števila ponavljajočih se rim, je tovrstne pesmi težko prevajati.) Manj strog in evfonično sklenjen je princip, znan pod imenom *canso singulars* – *enkratna pesem*, kjer so vse kitice pesmi sicer zgrajene na enaki razporeditvi rim, vendar se rime po zvenu razlikujejo od kitice do kitice. V obeh primerih pa ugotavljamo, da pesniški jezik trubadurske lirike temelji na *izomorfiji*, kar velja za vse ravni organizacije besedila – od verznega ritma prek števila verzov in razporeditve rim v kitici do kompozicije pesmi v celoti.

Med obema diametralno nasprotnima principoma organizacije kitic obstaja tudi pahljača vmesnih možnosti: *coblas doblas* (*dvojne kitice*) označujejo princip, kjer po dve zaporedni kitici (prva in druga, tretja in četrta itd.) temeljita na enakih rimah; *coblas ternas* (*trojne kitice*) označujejo princip, kjer se enake rime pojavljajo v treh zaporednih kiticah – prvi niz rim v prvi, drugi in tretji kitici, drugi niz rim v četrti, peti in šesti kitici itd.; pri *coblas quaternas* (*četrtonih kiticah*) enako zveneče rime pokrivajo štiri zaporedne kitice itd.

Kot pravi Dominique Billy, je šel razvoj razporeditve rim pri trubadurjih – če mreže rime ponazorimo z geometričnimi liki – »od črte do kerogater od traku in cilindra do tube«, kot se glasi podnaslov njegove študije, naslovljene *Umetnost trubadurjev, razumljena kot obrt* (5). Izhodiščna ugotovitev te analize se ujema z našim sklepom o temeljni izomorfiji kitične organizacije trubadurskih pesmi. Časovnost, ki je inherentna jeziku in glasbi, ima za posledico »»postavitev reda, ki je strogo linearen, zaporeden (potekajoč v sekvencah: séquentiel)« (6). To linearnost, ki jo določa zaporedje sekvenc, trubadurji obogatijo s principom ponavljanj, kar vzpostavi »tabelarni red, strukturalni prostor« (6), krožno vračanje elementov. Kitice so medsebojno pogosto povezane s postopkom »veriženja (concaténation) kitic« (6). V tem smislu je zelo pogost evfonični postopek vezave kitic, ki so ga sami trubadurji imenovali *coblas capcaudadas*, kar bi nekoliko humorno lahko prevedli kot *glavorepne kitice*: zadnji verz vsake kitice namreč vsebuje rimo, ki priključuje rime naslednje kitice, se pravi, da »rep« vsake kitice na evfonični ravni sovпада z »glavo« naslednje kitice. Podoben postopek se imenuje *coblas capfinidas*



(dobesedno: *glavokončne kitice*), kjer se zadnja beseda prejšnje kitice ponovi na začetku naslednje kitice. Če zadnja rima zadnje kitice sovpada s prvo rimo prve kitice, dobimo krožno obliko razporeditve rim, ki jo lahko geometrično ponazorimo s krogom.

Eden izmed načinov rimanja, ki so ga razvili trubadurji, a je pozneje žal izginil z repertoarja evfoničnih postopkov evropske lirike, je rimanje verzov različnih kitic: rimajo se namreč vsi prvi, drugi, tretji itd. verzi vseh kitic, medtem ko se znotraj kitice verzi ne rimajo. Površen pogled, navajen na rimanje bližnjih verzov, bi torej *spregledal* ta prefinjeni način rimanja. Tu namenoma uporabljам glagol *spregledati*, kajti glagol *preslišati* ne bi bil na mestu: zaradi oddaljenosti tovrstnega načina rimanja *ne slišimo* ... če pesem zgolj beremo. Pač pa ta način rimanja slišimo kot bogato in prefinjeno blagoglasnost, če pesem *slišimo* zapeto, kajti potem se močno, a diskretno slišno ponavljanje rim oglasi na vselej istih mestih melodije. Kot rečeno: kitica – okcitsansko *cobla* – je namreč ustrezala enemu obratu melodije, ki se je nenehno ponavljala; melodija se je torej ponovila tolikokrat, kolikor je bilo kitic. Za ilustracijo navajamo pesem trubadurja Guillega de Saint-Desliera, ki je zastavljena kot dialog, v katerem ga dama sprašuje o pomenu sanj – naravnost freudovska pesem (Roubaud, *Les troubadours* 192; Novak, *Salto* I 217–218). Roubaudov zapis sledi načinu zapisovanja besedil v srednjeveških pesmaricah. Črke v prevodu označujejo rime.

En Guillem de Saint Deslier vostra semblanza. mi digatz d'un soïn leughier qu-m fo salvatge. qu'ieu somjava can l'autr'ier en esperanza. m'adurmi ab lo salut d'un ver messatge. en un vergier plen de flors. frescas de bellas colors. on feri uns venz isnels. qe frais las flors e-ls brondels.

Don d'est sompni vos dirai segon m'esmanza. q'eu en conoisc ni m'es vis en mon coratge. lo vergier segon q'en penz signifianza. es d'amor las flors de domnas d'aut paratge. e-l venz dels lauzenjadors. e-l bruiz dels fals fegnedors. e la frascha dels ramels. nos cambi'en jois novels.

Gospod Guillem de Saint-Deslier, povejte, prosim,	A
mi svoje mnenje o težavnih, bežnih sanjah,	B
ki sem jih ondan sanjal, noro poln upanja:	C
zaspal sem ob pozdravih sla, ki zvesto služi,	D
na travniku, sredi cvetlic,	E
svežine, barv in luči,	F
kjer urni veter je hitel	G
in lomil cvetje, stebila, veje...	H

Gospod, povedal vam bom smisel, ki ga nosi	A
skrivnost v vašem čudnem snu, tako brezdanja:	B
da travnik znak je za ljubezen iz srca,	C
da so cvetlice dame v visoki družbi	D

in veter šepet govoric,	E
šumenje so dvoličneži,	F
lom vej pa vam bo dobro del,	G
ker novo nosi vam veselje.	H

Kratka digresija o načinu zapisovanja trubadurskih pesmi v srednjem veku, ki se ga drži tudi Roubaud: verzi si sledijo, kot da gre za prozo in jih ločujejo le pike, kitice funkcionirajo kot odstavki; vse črke so minuskule, z izjemo začetnih črk kitic (odstavkov) in osebnih imen, označenih z majuskulami. In vendar je sestava kitic popolnoma jasna, saj jo v vezani besedi določata verzni ritem in mreža rim – ali z drugimi besedami: pesniško obliko določa in varuje glasbena oblika, medtem ko je način grafičnega zapisa irelevanten in služi le arhiviranju pesmi. Grafična podoba verzov postane važna šele v prostem verzju, kjer »*ima vrstica na papirju svojo integriteto in lastno funkcijo*« (Attridge 5).

Postopek ponavljanja se je v trubadurski liriki razvil tudi v smeri nadomeščanja rim s celimi besedami, bodisi da se zaključne besede verzov prve kitice ponovijo na istem mestu vseh naslednjih kitic, kakor je to storil Rambautz d'Aurenga v slavni pesmi *La flors envèrsa – Narobe ciet* (Novak, *Ljubezzen* 56–61), ali da po določenem principu spreminjajo svoj položaj kot v *Sekstini* Arnautza Daniela (74–77). Italijanska literarna veda imenuje ta postopek s pomenljivim imenom *parole rime* (besede rime), saj ponovljene besede učinkujejo kot rime kljub temu, da se medsebojno pogosto ne rimajo, včasih pa namesto rim kot glasovno vezivo nastopajo tudi asonance. Avtor pričujoče študije sem za tovrstne besede iznašel izraz *za-ključne besede*, saj gre za besede, ki so *ključne* za razumevanje pesmi, obenem pa kot *zaključne besede* sklenejo vsak verz (*Oblika* 45).

Princip ponavljanja za-ključnih besed je doživel nesluten razmah v trubadurski liriki. Gre pravzaprav za enega redkih pesniških postopkov, ki jih poznejša evropska poezija ni prevzela od trubadurjev in nadalje razvijala; izjema je le sekstina Arnautza Daniela, pesnika, ki ga je Dante v 26. spevu *Vic* imenoval »*miglior fabbro del parlar materno* (boljši kovač maternega jezika)«. Dante je bil nad to formo tako navdušen, da je izumil *dvojno sekstino*. Sekstina obsega šest nerimanih šestvrstičnih kitic in sklepno tercino, skupaj torej 39 verzov. Gre za eno izmed najbolj nenavadnih in domiselnih pesniških oblik evropske lirike, saj za-ključne besede iz kitice v kitico spreminjajo svoj položaj: zaporedje iz prve kitice 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 se v vseh drugih kiticah ponovi kot 6 - 1 - 5 - 2 - 4 - 3. Pesem sklene rezime v obliki tercine, kjer se vseh šest za-ključnih besed ponovi, po dve v vsaki vrstici, kar ponavadi vzpostavi izvorno zaporedje za-ključnih besed. Navidezna ekscentričnost in kaotičnost ponavljanja za-ključnih besed se zmeraj znova harmonizirata.



Paradoksalno je, da poznejša evropska poezija nikoli več ni dosegla takega bogastva načinov rímanja, kot so ga provansalski trubadurji iznašli na samem začetku evropske lirike. Trubadursko raziskovanje in razvijanje čedalje kompleksnejših mrež rim očitno predstavlja vzporednico čedalje intenzivnejši idealizaciji izvoljene Gospe v trubadurski liriki. Trubadurji so namreč vzpostavili enačaj med *pesnjenjem* (*trobar*) in *ljubeznijo* (*amor*). Jacques Roubaud v sijajni razpravi *Narobe cvet*, naslovljeni po zgoraj omenjeni pesmi trubadurja Rambautza d'Aurenga *La flors enversa*, pravi (686–688):

*Amors* zahteva, da mora biti izrečena, ljubezni ni, če ni izrečena. To je aksiom ljubezni. [...] *Igra rim je formalno izražanje ljubezni*. Ljubezen je višja od vsega, pesniška oblika, ki je edina zmožna izraziti ljubezni, pa je *canso*, kjer je *joi* (radost) forma, pri *joc* (igri) pa rime igrajo bistveno vlogo ...

Po vseobsegajočem, neizdiferenciranem žanru, ki se je v času »prvega trubadurja« Guilhema imenoval *vers*, že druga generacija trubadurjev – Marcabru, Jaufrés Rudèls, Cercamon itd. – izpelje diferenciacijo in hierarhizacijo pesniških zvrsti in oblik, ta proces pa v poznejšem razvoju trubadurske lirike doživi nadaljnjo kristalizacijo. Naštejmo tiste zvrsti, ki so še posebej pomembne za vprašanje razmerja med glasbo in poezijo.

Najvišja v hierarhiji pesniških zvrsti je *canso*, *ljubezenska pesem*. Iz te provansalske zvrsti se razvije italijanska *kancona* – *canzone* oziroma francoska *chanson*, vse te besede pa imajo isti koren – v glagolu *peti* (okc. *cantar*, ital. *cantare*, franc. *chanter*).

Podzvrsti ljubezenske pesmi sta *pastorela* in *alba*, obe ljudskega izvora.

Pomenljiva je razlika med *canso* in *pastorelo*. *Canso* upesnjuje *dvorsko ljubezen* (*l'amour courtois*), kakor so Francozi retrogradno poimenovali trubadurski kult ljubezni, kjer je izvoljena Gospa postavljena na piedestal gospodarice. Že samo ime *pastorela* (*pastirska pesem*) nakazuje ljudski izvor zvrsti; tu vitez ali duhovnik osvajata mladenko iz ljudstva, včasih tudi na precej nasilen način, kar zgovorno priča o hierarhični sestavi fevdalne družbe in o dejstvu, da so trubadurji dame iz visokega plemstva častili kot nedosegljive, *daljno ljubezen*, da pa so si čutne užitke privoščili predvsem z ženskami iz nižjih družbenih plasti.

Princip ponavljanja besed se v nekaterih trubadurskih lirskih zvrsteh, npr. v *albi*, kaže v obliki *refrena*, postopka, ki vselej kaže na glasbeno poreklo pesniških oblik, kjer se pojavlja. *Alba* je staroprovansalska beseda za *zarjo*, obenem pa ime za trubadursko lirsko zvrst *pesmi svitanice* ali *jutranjice*, ki upesnjuje jutranje slovo ljubimcev. Formalna specifična refrena je ponavljanje besede *alba* na koncu vsake kitice, kar učinkuje lirično in obenem dramatično. Lep primer *albe* je pesem *Reis gloriós, verais lums e clartatz* (*Slavni kralj jasnine in svetlobe*), ki jo je napisal trubadur Guirautz de Bornelh.

Prvoosebni lirski subjekt je postavljen v vlogo stražarja, ki ob svitu poskuša prebuditi svojega prijatelja, ljubimca, ki je noč prebil ob svoji ljubici. Uvodna kitica je liturgično uglašena hvalnica svetlobi. Navajamo prvi dve kitici (Bec 167–168; Novak, *Ljubezzen* 66–67):

Reis gloriós, verais lums e clartatz,  
Dèus poderós, Sénher, si a vos platz,  
Al meu companh siatz fizèls ajuda,  
Qu'eu non lo vi pòs la nòchs fo venguda,  
*E adès serà l'alba.*

Slavni kralj jasnine in svetlobe,  
silni Bog, z močjo zvestobe  
pridi mojemu prijatelju na pomoč,  
saj ga nisem videl celo noč  
*in bo kmalu zarja.*

Bèl companhó, si dormètz o velhatz,  
Non dormatz plus, suau vos ressidatz,  
Qu'en orient vei l'estela creguda  
Qu'amena'l jorn, qu'eu l'ai ben coneguda,  
*E adès serà l'alba.*

Hej, prijatelj, naj ob njeni strani  
spiš ali bediš, čas je že, vstani,  
na vzhodu zvezda jutranjica  
z žarki nosi dan kot kruta ptica  
*in bo kmalu zarja.*

Posebna podzvrst ljubezenske pesmi je *avort* (*skladje*), kjer je harmonija ljubezni izražena s poudarjeno harmoničnimi ritmičnimi in evfoničnimi sredstvi. Nasprotje je t. i. *descort* (*neskladje*), kjer je tema nesoglasja ali slovesa dveh ljubimcev izražena tudi na formalni ravni, in sicer z neskladjem med besedilom in melodijo, melodijo in ritmom, pomenom in zvenom besed itd.

*Planb* (iz latinske besede *planctus*) je *pogrebna žalostinka*.

Izraz *sirventeza* (*sirventes*) izvira iz besede *sirvens*, *služabnik* – dobesedno torej pomeni *služna pesem*. Iz prvotne hvalnice vazala fevdalnemu gospodu se razvije v zvrst, ki obravnava družbene probleme, pogosto na kritičen in satiričen način; danes bi rekli *protestna pesem*. Za naše razmišljanje je pomenljiva relacija med glasbo in besedilom: le ljubezenska pesem (*canso*) je imela pravico do lastne melodije, medtem ko so si sirventeze morale izposojati melodije od predhodno obstoječih ljubezenskih pesmi. (Ohranjena je ena sama sirventeza z lastno melodijo.) Izraz *sirventes* torej pomeni *služna pesem* tudi v smislu hierarhije pesniških zvrsti. Največji pesnik sirventez je bil Pèire Cardenal.

Problematico plesne pesmi (*dansa* ali *balada*) smo obravnavali na začetku.

*Devinalb* je *uganka*, pesem, ki se pogosto zateka k negativnim kategorijam ali protislovnim izjavam; v ta žanr morda sodi tudi enigmatična pesem »prvega trubadurja« *Guilhema Farai un vers de dreyt nien* (dobesedno: *Naredil bom pesem o čistem niču oz. iz čistega ničū*).

*Ensenhamen* (*poduk*) je didaktična pesem, ki upesnjuje etične in estetske (literarne ali glasbene) probleme ter pogosto vsebuje napotke, kako naj *žonglerji* (*joglars*) izvajajo pesmi trubadurjev in se obnašajo v družbi. Gre torej za neko vrsto trubadurske poetike.

*Retroencha* je manj pomembna zvrst ne povsem jasnih pravil. Po vsej verjetnosti sam izraz izvira iz imena za ročno harfo. Pri teh pesmih se ista tema vrača na koncu vsake kitice. Zvrst je znana po pretresljivi pesmi, ki jo je Rihard Levjesrčni spesnil, ko je kot ujetnik v Avstriji dolgo zaman čakal na odkupnino; ohranjeni sta dve jezikovni varianti te pesmi – okcitanska in francoska. (Angleščine ta angleški kralj po vsej verjetnosti sploh ni znal, saj je v Angliji preživel le manjši čas svojega življenja.)

*Tenso* (izraz je etimološko povezan z besedo *tenzija*), *partimen* oz. *joc partit* (*joc* pomeni v provansalsčini *igra*, izraza *partimen* in *parti* pa različno nakazujeta razdelitev besedila na več vlog oziroma govorcev) so različna imena za dialoško pesniško zvrst, v kateri trubadurji zagovarjajo nasprotna stališča do narave ljubezni. Gre torej za kolektivno delo dveh ali več trubadurjev, njihove pesmi, ki upesnjujejo ljubezenske dileme, pa so dragocen vir za razumevanje vrednostnega sistema trubadurjev.

Severnofrancoski truveri in poznejši srednjeveški pesniki so razvili celo vrsto oblik, ki veljajo tako za glasbene kot pesniške, med njimi *rondo*, *madrigal* in *motet*. Praviloma imajo te forme krožno naravo v smislu nenehnega ponavljanja sestavnih elementov (refrena, rim, ritma, kitične sestave), zato jih imenujem *krožne pesniške oblike* (*Oblika* 296–313). Te pesniške oblike izkazujejo tudi izrazit vpliv glasbenih struktur.

Naj v kontekstu razmerja med glasbo in poezijo zgolj omenimo problem soneta.

Beseda *sonet* se prvič pojavi pri provansalskih trubadurjih. Ker je okcitanščina eden izmed romanskih jezikov, je tudi izvor besede *sonet* mogoče poiskati v latinščini, iz katere so se romanski jeziki v srednjem veku razvili. Etimološko praporeklo besede *sonet* je latinska beseda za *zvok* oz. *zven*. *Sonet* je po slovnični obliki pravzaprav deminutiv, pomanjševalnica. *Sonet* torej pomeni *mali zven*. Preden pa je ta izraz začel označevati znano pesemsko obliko, je pri trubadurjih označeval *napev* oz. *melodijo*, npr. v znani pesmi trubadurja Arnautza Daniela *En cest sonet coin' e lèri* – *Na ta napev, vesel in mil* (Bec 150; Novak, *Ljubežen* 71). Ko ta okcitanska beseda v 13. stoletju pripotuje v Italijo, se »prime« pesemske oblike, ki je nastala na kultiviranem sicilskem dvoru cesarja Friderika II., po vsej verjetnosti pa jo je izumil dvorni pisar Giacomo da Lentini (Lentino). V zvezi s pomenljivo etimologijo besede *sonet* sem previdno postavil naslednjo hipotezo (*Rojstvo* 573):

Etimologija besede *sonet* (*mali zven*) morda priča o tem, da se je ta forma, krona evropske pesniške umetnosti, razvila iz pesniške oblike, tesno povezane z glasbo; nerodno je le to, da literarna zgodovina ne razpolaga niti z enim samim primerom prvotne sonetne oblike, ki bi bila uglasbena. To je toliko bolj čudno, ker se je italijanska lirika v 13. stoletju formirala pod močnim vplivom trubadurske umetnosti, kjer je bilo besedilo vselej tesno povezano z melodijo. Zdi

se torej, da je sonet prva pesniška oblika, ki se je izvila iz sestrskega objema glasbe in plesa ter se osamosvojila kot čista jezikovna umetnost. V tem smislu bi lahko sklepali, da je sonet presešel temeljna določila srednjeveške umetnosti ter da je v časovnem in vsebinskem smislu prva novoveška pesniška oblika.

A to je že druga zgodba.

#### LITERATURA

- Attridge, Derek. *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Bec, Pierre. *Anthologie des troubadours*. Textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec (avec la collaboration de Gérard Gouffroy et Gérard Le Vot). Édition bilingue. Paris: Union générale d'éditions, 1979. (Bibliothèque médiévale).
- Billy, Dominique. »L'art des troubadours conçu comme un artisanat – De la ligne au cercle, du ruban à la bande et du cylindre au tore (ou de l'art des réseaux rimiques chez les troubadours)«. *Métrie française et métrie accentuelle*. Ur. D. Billy, B. de Cornulier, J.-M. Gouvard. *Langue française*, št. 99. Paris: Larousse, 1993.
- Chansons des troubadours: chanter m'estuet*. Édition critique de 217 textes lyriques d'après les manuscrits, mélodies, traduction, présentation et notes de Samuel N. Rosenberg et Hans Tischler avec la collaboration de Marie-Geneviève Grossel. Paris: Librairie Générale Française, 1995. (Lettres gothiques).
- Drillon, Jacques. *Eureka: Généalogie et sémantique du verbe «trouver»*. Paris: Gallimard, 1995. (Le Promeneur).
- Gáldi, Ladislao. *Introduzione alla stilistica italiana*. Bologna: Patròn editore, 1988.
- Lafont, Robert & Anatole, Christian. *Nouvelle Histoire de la littérature occitane*. Tome I. Paris: Presses universitaires de France, 1970.
- Marol, Jean-Claude. *La Fin'Amor: Chants des troubadours (XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles)*. Paris: Éditions du Seuil, 1998. (Sagesses).
- Marrou, Henri-Irénée: *Les troubadours*. Paris: Editions du Seuil, 1971.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía árabe y poesía europea (con otros estudios de literatura medieval)*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1973. (Colección Austral 190).
- Mistral, Frédéric. *Lou tresor dou felibrige ou Dictionnaire Provençal-Français embrassant les divers dialectes de la langue d'Oc moderne. Avec un supplément établi d'après les notes de Jules Ronjart*. 2 zvezka (A-F in G-Z). Barcelona: Is Edicioun Ramoun Berenguié, 1968.
- Morier, Henri. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Deuxième édition augmentée et entièrement refondue. Paris: Presses universitaires de France, 1975.
- Nelli, René. *La Poésie Occitane (des origines à nos jours)*. Édition bilingue. Paris: Seghers, 1972.
- . *L'érotique des troubadours. Tomes I et II*. Paris: Union générale d'éditions, 1974.
- Novak, Boris A. *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji*. Maribor: Založba Obzorja, 1995.
- . »Trubadurski kult oblike kot jezikovnega ekvivalenta ljubezni.« *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 15-44.
- . *Ljubezen iz daljave : provansalska trubadurska lirika*. Iz stare okcitanščine prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003. (Kondor 307).
- . *Sonet*. Uvodno študijo in komentarje napisal, izbral in uredil Boris A. Novak. Ljubljana: DZS, 2004. (Klasje).

- . *Rojstvo soneta. Sodobnost* 68.5 (2004): 572–592.
- . *Salto immortale: Studije o prevajanju poezije*. Prva in druga knjiga. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev in Znanstvenoraziskovalni inštitut Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 2011. (Studia translatoria 3).
- . »Baladni ritem usode: metametrične značilnosti balad Svetlane Makarovič na ozadju širšega mednarodnega izročila.« *Jeziški in slovstvo* 56.1–2 (2011): 5–19.
- Orlando, Sandro. »*Tecniche di poesia*« – *La metrica italiana*. Firenze: Bompiani, 1994.
- Pazzaglia, Mario. *Dal medioevo all'umanesimo: Antologia con pagine critiche e un profilo di storia letteraria*. Bologna: Zanichelli, 1993. (Scrittori e critici della letteratura italiana).
- Pintarič, Miha. »Arabci in trubadurji.« *Primerjalna književnost* 23.1 (2000): 53–73.
- . *Trubadurji*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete (Razprave Filozofske fakultete) in Študentska založba, 2001. (Scripta).
- Rieger, Dietmar. *Mitteralterliche Lyrik Frankreichs – I: Lieder des Trobadors: Provenzalisch / Deutsch*. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Dietmar Rieger. Philipp Reclam Junior, 1980. (Universal-Bibliothek 7620 [5]).
- . »Die altprovenzalische Lyrik.« *Lyrik des Mittelalters I: Probleme und Interpretationen: Die mittellateinische Lyrik, Die altprovenzalische Lyrik, Die altfranzösische Lyrik Nordfrankreichs*. Ur. Heinz Bergner. Stuttgart: Philipp Reclam Junior, 1983 (Universal-Bibliothek, 7896 [8]). 197–390.
- Riquer, Martín de. *Los trovadores: historia literaria y textos*. I–III. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1992.
- Roubaud, Jacques. *Les troubadours: anthologie bilingue*. Introduction, choix et version française de Jacques Roubaud. Paris: Seghers, 1971.
- . »Iz knjige »Obrnuti cvet« (La flors enversa).« *Prevedel Kolja Mičević. Izrazi*, Sarajevo, 34.5-6 (1990): 665–710.
- Rougemont, Denis de. *L'Amour et l'Occident*. Paris: Plon, 1972.
- . *Ljubezgen in Zabod*. Prevedla Zdenka Erbežnik. Ljubljana: \*cf., 1999.
- Spongano, Raffaele. *Nozioni ed Esempi di Metrica Italiana. Seconda edizione riceduta e corretta*. Bologna: Patròn editore, 1989.
- Stanesco, Michel. *La poésie médiévale: troubadours et trouvères*. Paris: France Loisirs, 1992. (La bibliothèque de poésie France Loisirs, Tome I).
- Vossler, Karl. *Die Dichtungsformen der Romanen*. Herausgegeben von Andreas Bauer. Stuttgart: K. F. Koehler Verlag, 1951.
- Zuchetto, Gérard. *Terre des troubadours: XII<sup>e</sup> – XIII<sup>e</sup> siècles*. Paris: Les Éditions de Paris, 1996.
- Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. (Poétique).

## The Relation between Poetry and Music in the Art of Troubadours

Keywords: literature and music / troubadours / troubadour poetry / dance / stanza (*cobla*) / rhythm / rhyme

In his analysis of the structural relations between poetry and music in the case of Provençal Troubadours, the author (who has also translated their poetry into Slovenian) points out that *dance* is the third – or maybe even the first – dimension of this primordial art synthesis (Mozarabic *zǧǧel*, Italian *ballata*, Troubadour *balada* or *dansa*). He has come to the conclusion that the basic common denominator between the text and music in the Troubadour art is the stanza – Occitan *cobla*: the inner organisation of the *cobla* and of the melody is completely isomorphic; every *cobla* brings a turn of the melody which is repeated as many times as there are *coblas*. The repetition of elements (for example in *refrains*) points to the musical origin of poetic forms where it appears. The initial simplicity of rhymes is developed into complex rhyming structures which follow the musical principle enabling an utter semantic complexity; here, the love poem (*canço*) functions as an equivalent of love since rhymes are experienced as an embrace of words. The problem of the utterly different rhythmical interpretations of the medieval notations (*neume*) usually containing just the height of tones, could be solved out on the basis of the verse rhythm *et vice versa*. The author compares the textual and musical procedures in different *genres* and forms (the undifferentiated *vers*, love poems *canço* and *alba*) and the liberation of the poetic text from music in the *sonnet*.

Maj 2015

# Roaming Melodies

John Neubauer

University of Amsterdam  
johnneubauer329@gmail.com

*Digitizing and the new media have generated new interactions between the arts and a keen scholarly interest in adaptations and translations. However, adaptation has been a key concept for a long time in Darwinian theories of evolution. Using Wilhelma Tappert's early Darwinian concept of "Wandernde Melodien" ("Roaming Melodies"), this article looks at the way in which some early-nineteenth-century folk songs underwent mutations and translations. These melodies have no fixed identities; they are, as Tappert says, roaming tourists ceaselessly changing and adapting to new circumstances. Such adaptation histories of songs show affinities with adaptations in biocultural evolution.*

Keywords: literature and music / folk songs / adaptations / Tappert, Wilhelm: *Wandernde Melodien* / Scottish songs / Hebrew Melodies / intertextuality / intermediality

## Wilhelm Tappert

In 1868, Wilhelm Tappert published a chapter with the title "Wandernde Melodien" in his book *Musikalische Studien*. According to Tappert, such roaming melodies "are the most indefatigable tourists of the earth":

They cross the roaring streams, pass the Alps, surface on the other side of the ocean and lead a nomad life in the desert. They encounter everywhere others that go the opposite way. Given the truly human interest for everything foreign, some melodic Cinderella will be held in high honor far from her homeland, or it becomes, perhaps, a patriotic song, or a national hymn whose sounds unflinchingly exert a most arousing effect. The vagabonds often return more or less laced, masked, and reshaped, and they live a new and glittering life as "imports" in their old home. After all, there is no music police that would ask for a birth certificate and a testimonial on moral conduct.<sup>1</sup>

Gone is here the romantic notion of glorified ancient originality and authenticity. Origin is of interest only to measure how each new identity is a transformation. Roaming is not limited to crossings of national or geographical borders. Tappert's next paragraph wittily describes how melodies move across various social and cultural layers within a single culture. Each visited site requires adaptation and fundamentally changes the melody's character:



The resounding fellows are always on the move: from the workshop, they move to the road and with the itinerant journeymen to the inns, to distribute themselves from here to the furthest little town, the smallest village. From the dance floor the intruders get to the children's room, they slip from the concert halls and mix with the harvesters in the fields, accompany the hunter, or they shorten the sentinel's hours of duty. From theater and from the streets they find their way to the churches – and the other way round. Some melodies resemble the wandering Jew, the one that can never rest, never die! There are motives of such capacity and tenacity to live that they have existed almost as long as our earthly calendar. Many of them flowered already in the poetic love songs, sat professionally in the schools and banquets of the minnesingers and rest now, apparently, in the mighty spaces of the church. Some followed the push, shove of the reformer from Wittenberg, and fled from the incense and the mystic darkness of the Catholic dome in the bright and airy spaces of the protestant halls of the Lord.<sup>2</sup>

Without explicitly stating it, Tappert introduces here an added dimension of melodic transformation. In medieval love songs or melodies sung in church, the tunes are coupled to words for a limited period. At some point, words and melodies “divorce” and “marry” another partner. Such “recycled” products have traditionally been called “contrafacts”.

Such ceaseless mutations are not unique to Western culture; they seem to be an innate feature of songs everywhere:

Those who go around in the world, those who must adjust everywhere to the land and the people, will undergo more or less noticeable changes. They accept here and there something from the language and the customs, and they may be seen in the end indigenous abroad but a foreigner at home. This is precisely the way of our melody adventurers. Never, or only seldom, do they remain what and who they are. Indeed, no great trips are needed for small mutations, for even on the way to the neighbor certain small features disappear and are replaced by others, as we can see in the innumerable, almost daily growing, so-called popular songs. The “transformation” is endless.<sup>3</sup>

Tappert offers in his article twenty-five such melodic mutation sequences; in the enlarged version of the article, published as a book in 1889, he considerably increased the number of examples, but he made no attempt in either version to explain what actually drives such mutations. Is there some force behind the changes? Do the melodies improve or weaken after a mutation? Do mutation sequences lead to “better” melodies?

I present a few case studies of roaming melodies in nineteenth-century folklore revivals, and postpone answering these questions to the final part of my essay. My examples are taken from East- and West-European folklore revivals that reached Vienna during the Congress of 1815–1816 without meeting each other.



## Walter Scott Returns to Ulster

A national song market emerged in Britain around 1800, when Robert Burns, Thomas Moore, Walter Scott, and others provided publishers with Irish, Scottish, and Welsh songs. The leading publisher, George Thomson of Edinburgh, started in 1793 with a volume of *Original Scottish Airs* that contained new poems by Robert Burns, arranged by Ignace Pleyel, an Austrian-born composer who later settled in France. Thomson preferred to use foreign composers and had no interest in furthering nationalist movements. He wanted to keep the Irish, Scottish, and Welsh musical traditions alive for amateur musicians in middle-class homes.

For a number of years, Joseph Haydn was Thomson's main supplier of arrangements, and by the time of his death in 1809 he completed altogether 445 arrangements of Scottish, Irish, and Welsh songs for Thomson and others. Soon after his death, Thomson turned to the readily cooperating Ludwig van Beethoven, but the arrangements that the composer sent to Thomson in July 1810 were held up for two years by Napoleon's blockade of Great Britain. The "globetrotter" melodies were stopped by border guards and the *Select Collection of Original Irish Airs ... Composed by Beethoven* could appear only at end of 1814.

The published songs had remarkable adaptation histories. Thomson sent to Haydn tunes without texts and titles; he added the original texts or the newly commissioned poems once he had the arranged melodies in his hands. When Beethoven expressed his dismay at the task of arranging melodies without the texts, Thomson responded that the new poems were often "still in the poet's brain". Later he sent Beethoven French summaries, presumably of the original poems. Hence, the airs did not resuscitate a lost ethnic tradition, and could not claim to be genuine folksongs. Even the originality of the published melodies was questionable. After all, they frequently circulated in different versions across the ethnic borders of the British Isles (which effectively de-nationalized them) and they were set by foreign composers. For Beethoven, all songs were Scottish, for they came from an Edinburgh publisher.

Let me illustrate the issues by looking at Walter Scott's poem "The Return to Ulster", a contrafact that crossed many borders before it was printed in Beethoven's collection of Irish airs:

"The Return to Ulster"

Once again, but how chang'd since my wanderings began  
 I have heard the deep voice of the Lagan and Bann,  
 And the pines of Clanbrasil resound to the roar

That wearies the echoes of fair Tullamore.  
Alas! My poor bosom, and why shouldst thou burn!  
With the scenes of my youth can its raptures return?  
Can I live the dear life of delusion again,  
That flow'd when these echoes first mix'd with my strain?

It was then that around me, though poor and unknown,  
High spells of mysterious enchantment were thrown;  
The streams were of silver, of diamond the dew,  
The land was an Eden, for fancy was new.  
I had heard of our bards, and my soul was on fire  
At the rush of their verse, and the sweep of their lyre:  
To me 'twas not legend, nor tale to the ear,  
But a vision of noontide, distinguish'd and clear.

Ultonia's old heroes awoke at the call;  
and renew'd the wild pomp of the chace and the hall;  
and the standard of Fion flash'd fierce from on high,  
like a burst of the sun when the tempest is nigh.  
It seem'd that the harp of green Erin once more  
could renew all the glories she boasted of yore.  
Yet why at remembrance, fond heart, shouldst burn?  
They were days of the delusion, and cannot return.

But was she, too, a phantom, the maid who stood by,  
And list'd my lay, while she turn'd from mine eye?  
Was she, too, a vision, just glancing to view,  
Then dispers'd in the sun-beam, or melted to dew?  
Oh! would it had been so, – O would that her eye  
Had been but a star-glance that shot through the sky,  
And her voice, that was moulded to melody's thrill,  
Had been but a zephyr that sigh'd and was still.

Oh! would it had been so, – not then this poor heart  
Had learn'd the sad lesson, to love and to part;  
To bear, unassisted, its burthen of care,  
While I toil'd for the wealth I had no one to share.  
Not then had I said, when life's summer was done,  
And the hours of her autumn were fast speeding on,  
"Take the fame and the riches ye brought in your train,  
and restore me the dream of my spring-tide again."

(Scott, *Works* 8: 165–67)

The Scottish Walter Scott crossed the first border by employing an Irish lyrical "I", which undergoes his own "wanderings". Scott's poem is a contrafact, for original song, "Lament for Terence MacDonough",

was written and composed in 1713 by the blind Turlough O'Carolan, perhaps the last itinerant Irish bard, who is often regarded as Ireland's national composer. The original song laments the death of a distinguished Irishman: followed by the original tune:

"Lament for Terence MacDonough"

My heart is sorely saddened, and there's no joy in my voice,  
And there is no passion in my love because of your death, young Terence!  
High prince of jewels, whose excellence is known in all quarters,  
And since I heard of your death there's no champion of mine living!

O upright pillar of every province who commanded each court,  
Every action of legal sophistry disposed,  
If the new king knew of the testimony of your fame,  
The crushing sick difficulty of your absence would him becloud.

The Lord of Mayo and all the other lords are sorrowful;  
And the Lord of Loch Glinn is shedding the tears,  
Tir Conaill is greater and the Seed of Daly is forever  
About your eloquent, fluent, keen mouth closed under ground.

'Tis your life for our good left the harmonious in gloom,  
Far from the people in Craobhaigh who are his kind,  
O Mary is it not a shame and the multitudes orphaned in danger  
Since he departed, the high prince who is laid out in Castle town. (30)

O'Carolan and Scott lament different things. The Irish bard bemoans the death of a national dignitary, whereas Scott's middle-aged speaker laments a bygone youth. Unconcerned about his nation, he laments his lost dreams and first love. His return to Ulster has released a mid-life crisis. Thomson obviously misread the poem when he thanked Scott for a poem, in which every line expressed a "delightful enthusiasm of joys that are past in the happiest manner" (*Letters* 24). He overlooked the admission of the concluding lines that the man would gladly give up fame and wealth if only he could renew his love for the maiden he brutally left behind.

### O Carolan, The Melody for “Lament for Terence MacDonough”



(O’Sullivan, *Carolan* 284)

Beethoven’s music and Walter Scott’s poem were wedded in a blind date. Scott, unaware that he wrote the poem for Beethoven’s music, sent off the poem to Thomson on November 28, 1811, well before Beethoven’s score managed to slip through Napoleon’s boycott to enter the wedding. Thomson probably sent Beethoven O’Carolan’s original title, but the melody could have differed.

Thomson did ask Beethoven on January 1, 1816 to arrange *continental* songs with “purely national melodies, stamped with the musical character of each country” (Cooper 25). Beethoven sent him some, but Thomson was unable to find suitable modern texts for them and opted out. Beethoven went ahead and arranged some, but most of them were published only in the twentieth century. Unaware that Jernej Kopitar and Vuk Karadžić were working in Vienna in the same years (see below), the Beethoven scholar Barry Cooper declares that Vienna had “no readily available supply of folk-songs” (68). Even scholars have missed the opportunity to let the East- and West-European globetrotter melodies meet each other in Vienna.

### Lord Byron and Isaac Nathan on Jordan’s Banks

The British folksong market did stimulate a project that aimed at the revival of an authentic ethnic tradition. *The Gentleman’s Magazine* that announced

in May 1813 Beethoven's *Irish Melodies*, also let it be known that a certain Isaac Nathan was about to publish "Hebrew Melodies all of them upwards of 1000 years old and some of them performed by the Antient Hebrews before the destruction of the Temple". Nathan wanted to profit from the national song market with genuine ancient products, no hybrid songs in Thomson's sense, but he did follow Thomson by looking for a respected contemporary poet to provide new texts, even though he hoped to revive a genuine ancient music that was not modified by a Haydn or a Beethoven.

Walter Scott turned Nathan down; Lord Byron did not even answer him, but a friend convinced him to send five poems to Nathan. The resultant songs impressed Byron so deeply that he started to cooperate intensely with the upstart composer, and this yielded the two-volume *Hebrew Melodies* (1815–1816). Several Byron's poems lament a double void: God has withdrawn and the Jews were exiled. They correlate the Jewish yearning to return from the Diaspora with prayers for the return of the absent God. This time the text also undergoes a meaning mutation for us, in view of the present mid-Eastern conflicts. Such poems of the *Hebrew Melodies* have been called "proto-Zionist":

"On Jordan's Banks"

On Jordan's Banks the Arab camels stray,  
On Sion's hill the False One's votaries pray,  
The Baal-adorer bows on Sinai's steep –  
Yet there – even there – Oh God! Thy thunders sleep:

There – where thy finger scorched the tablet stone!  
There – where thy shadow to thy people shone!  
Thy glory shrouded in its garb of fire:  
Thyself – none living see and not expire!

Oh! In the lightning let thy glance appear!  
Sweep from his shivered hand the oppressor's spear:  
How long by tyrants shall thy land be trod?  
How long thy temple worshipless, Oh God?

(Burwick and Douglass 78)

Nathan set the Diaspora poem to the melody of the Chanukah song "Ma'oz Tzur." The author of the lyrics is uncertain, possibly a certain Mordechai from the thirteenth century. They address God as "My refuge, my rock of salvation", retell the Egyptian, Babylonian, Hellenic, and Roman subjugation of the Jews, and close with a call to destroy the latest captors, which some Rabbis would like to remove from the service, due to its call for violence:

Wreak vengeance upon the wicked nation, On behalf of your faithful servants.  
 For deliverance has too long been delayed; And the evil days are endless.  
 O thrust the enemy into the shadows of death, and set up for us the seven shepherds.

(Wikipedia “Ma’oz Tzur” downloaded on February 18, 2015)

The melody of this text floated over the whole Diaspora. The first four measures took over the melody of Luther’s “Nun freut euch liebe Christen gmein”, which was based, in turn, on fifteenth-century Bohemian secular melodies. Having discovered the Bohemian ancestry, the Israeli musicologist Hanoch Avenary sighed with relief that Luther no longer ignites the Chanukah candles. The Bohemian ancestry also reveals Luther’s strategy to popularize the new faith by turning secular songs into religious contrafacts. We have here then a threefold mutation: Luther sought popular acceptance by using secular melodies, English synagogues turned Luther’s melody into the contrafact “Ma’oz Tzur”, while Nathan produced from this another contrafact by means of Byron’s poem.

### The Melodic Sources for Nathan’s “Ma’oz Tzur” Melody

a) Ma'oz Tzur BT

b) M. Luther, Wittenberg, 1520  
 Nun freut euch lie-ben Chri-sten-g'mein, und lasst uns frö-lich  
 sprin-gen. Was Gott an uns ge-sen-det hat und  
 sei-ne süs-se Wun-der-tat, gar theur hat ers er-war-ben.

c) BAL 635, Ms. of 1483  
 So weyss ich eins, das mich er-freut, das plüm-lein  
 (auf) prey-ter Hey-den.

d) Sonterliedarkens ad Ps. 41, 1540  
 Van co-ninck Ma-xi-mi-lien ghe-bo-ren ut Oester-reich

e) K. Othmayr, Reutherrliche Liedlein, 1544  
 Huet du dich, huet du dich, sie nar-ret dich, sie nar-ret dich.

(Werner, *A Voice Still Heard* 261 f)

The third tune at the bottom of the page is actually the melody of a sixteenth-century German street song “Ich weiss mir ein Meidlein huebsch und fein” (I know a girl neat and fine) with the refrain “Huet Du dich, vertrau ihr nicht, sie narret Dich, sie narret Dich” (Beware, don’t trust her, she fools you, she fools you). The Chanukah celebrators trust in God, their rock, but a subtext distrusts a flippant girl, who fools you. Trust in God is accidentally undermined by distrust in the frivolous girl.

Nathan and Byron surely did not know the silent historical subtexts of the melody. Neither could they anticipate that Byron’s poems would migrate over to Germany, undergo various translations, and then inspire many musical contrafacts. They include not only songs by Carl Loewe and Felix Mendelssohn, but also Max Bruch’s *Kol Nidrei* (1881) for cello and orchestra, which recycles Nathan’s music for Byron’s poem “O Weep for Those that Wept on Babel’s Stream”. Especially interesting is Robert Schumann’s “Mein Herz ist schwer” (My Heart is heavy) in the collection *Myrthen* (1840), which makes use of Julius Körner’s translation of Byron’s “Hebrew Melodies”, published by Schumann’s own family. Schumann composed new music for the translation of the Byron poem “My Soul is Dark”, which Byron had taken from Saul’s Biblical lament. Schumann’s song expresses a modern secular depression and its potential healing via music – experience that Schumann himself so frequently encountered. Biblical, communal, and religious meanings fade into the background.

## **Vuk Stefanović Karadžić**

The Slovenian philologist Jernej (Bartholomäus) Kopitar published his *Grammatik der Slavischen Sprache in Krain, Kaernten, und Steyermark* (1808) before settling in Vienna. He made use in this study of Johann Christoph Adelung’s “wonderful principle” (Kopitar 179), which recommends “write as you speak”. When the Serbian refugee Karadžić arrived in Vienna in 1813, Kopitar encouraged him both to collect Serbian folk songs, and to write a Serbian grammar that would be based on the spoken Serbian vernacular.

Vuk’s first grammar carried the title *Pismenica serbskoga jezika po govor prostoga naroda* (1814), indicating that it was taken from the speech of the common folk. As Vuk wrote in the Preface, reflecting long and hard he always returned to the principle “write as you speak and read as it is written.” Declination and conjugation were according to the language of Serbs living in the villages, far away from the cities (*Sabrana Dela*, 12: 30–31). As Vuk wrote in April 1815 to Kopitar: “[P]eople don’t like getting away

from the old lettering. Some stick to it for their own gain; some are afraid like small children beginning to walk on their own; [...] we shall print in the way which is most correct according to common sense and the essence of the language. I think that the Serbs should not stick for ever to the mistakes of other people (I mean the letters which they get from the Russians and the Greeks) but should be free for once to do something sensible on their own" (Wilson 109).

Vuk's work on the *Pismenica* was actually preceded by his assembly of a slim volume of folk songs, which was already finished by the end of January 1814 (the very year that Thomson published the Beethoven arrangement of Scottish songs). Vuk admits in the long preface of the *Mala prostonarodnja slaveno-serbska pjesnarica* (Wilson 91–94) that he did not collect the songs but noted them down, remembering his happy childhood days when he kept sheep and goats, and he wrote them down, occasionally to the accompaniment of the gusle.

In 1815, Vuk returned to Serbia to start collecting genuine folk songs, and, he had the luck of finding in Karlovci his first great folk singer, Tešan Podrugović, a poverty-stricken hajduk (outlaw). Soon afterwards, Vuk found other important singer, the blind Philip Višnjić. The second volume of folk songs, the *Narodna srbska pjesnarica* appeared in 1815 and opened European doors for Vuk and the Serbian folk songs. It contained mostly heroic songs, and even included music notes for six of them, added by the Polish composer Franciszek Mirecki.

O'Carolan's orientation differed from that of Karadžić's native singers, some of whom were also blind. It's not just that the Irishman played the harp instead of the gusle, he was part of a transnational literary and musical tradition: he was friends with Swift, and his tunes reworked music by Vivaldi, Corelli, and Geminiani. Beethoven's music and Walter Scott's poem further internationalized whatever was authentically Irish in his melody. The strong ethnic identity of Vuk's Serbian songs became internationalized only later, via Jacob Grimm and the East-European folksong revival that the Serbian example stimulated. In 1825, Carl Loewe (who composed the mentioned settings for the *Hebrew Melodies*) produced the first setting of Vuk's Serbian poems. They were set later also by Dvořák, Janáček, Tchaikovsky, and, above all, Brahms (see Bojić). It would be fascinating to compare these songs with Haydn's and Beethoven's arrangements of Scottish, Irish, and Welsh songs.



## Epilogue

My case studies show roaming and mutating melodies, as well as mutations in text/melody relations. Did they exemplify Tappert's notion of roaming melodies? Only partly, and not only because my historical examples covered a wider range of mutation. The major theoretical issue is that Tappert endowed melodies with an intrinsic inclination to adjust to new environments, and he left little room for mutations based on an individual decision, such as Thomson's recycling of the original Irish song, Nathan's reuse of the synagogue songs, or Schumann's resetting of the translated Byron poem. (To be sure, Tappert's examples do include plenty of composer imitations, accidental or intentional melody adoptions, and even cases that come close to plagiarizing.)

It would require another paper to establish an inventory of mutations that could be brought under the heading "roaming melodies." I need to mention, however, that Tappert regarded himself as a Darwinian, and he presented the idea of endless transformations as a cultural analogy to biological evolution. He understood musical mutations as adaptations in the Darwinian sense, and he offered no explanation for the mutability of the melodies and did not think that the mutations moved towards some teleological goal.

The nineteenth-century attempts to recover authentic ethnic songs were often used to support national movements towards cultural and political independence. However, Tappert's "roaming melodies" transgress national, linguistic, and religious boundaries, and, hence, they have a "disseminating," rather than unifying effect. This may have been one reason why Tappert's pioneering idea received only a spotty reception.

Evolution theory did have an impact on music theories towards the end of the nineteenth century, but mainly on theories of folk music. Most explicit was the English folk-music collector Cecil Sharp, who wrote in 1907:

In the evolution of species of the animal and vegetable worlds, those variations will be preserved which are of advantage to their possessors in the competition for existence. In the evolution of folk tunes, as we have already seen, the corresponding principle of selection is the taste of the community. Those tune variations which appeal to the community will be perpetuated, as against those which attract the individual only. (*English Folk-Song* 38)

While Tappert never asked the question which mutations are acceptable and who decides on the selection, Sharp created an authority for it: the community. Claiming that community pressure regulated the roaming of folk melodies, Sharp and other Darwinian folk-song theorists set up a

regulating agency, and Tappert could no longer claim that in the world of roaming melodies there was “no music police that would ask for a birth certificate and a testimonial on moral conduct”.

#### NOTES

<sup>1</sup> “Die Melodien wandern, sie sind die unermülichsten Touristen der Erde! Sie überschreiten die rauschenden Ströme, passiren die Alpen, tauchen jenseits des Oceans auf und nomadisiren in der Wüste; überall andern begegnend, welche den entgegengesetzten Weg machen. Bei dem echt menschlichen Interesse für alles Fremde gelangt manches melodische Aschenbrödel fern von seinem Vaterlande zu hohen Ehren, wird vielleicht zum patriotischen Gesange, zum National-hymnus, dessen Klänge unfehlbar die zündenste Wirkung ausüben. Oft kehren die Landstreicher mehr oder weniger verbrämt, maskirt und umgestaltet zurück und leben als „Importirte“ ein neues, glänzendes Leben in der alten Heimath. Es gibt ja keine musikalische Polizei, welche nach Geburtsschein und Führungsattest früge!” (Tappert 7). All citations were translated to English by the author.

<sup>2</sup> “Die klingenden Gesellen sind immer unterwegs; aus der Werkstatt ziehen sie auf die Landstraße, mit dem Handwerksburschen in die Herbergen, um sich von hier aus wieder zu zerstreuen bis in das entlegenste Städtchen, bis in’s kleinste Dorf. Vom Tanzboden gelangen die Eindringlinge in die Kinderstuben, aus den Concertsälen entschlüpfen sie und mischen sich unter die Schnitter auf dem Felde, leisten dem Jäger im Walde Gesellschaft oder kürzen dem Soldaten auf der Wache die Stunden. Vom Theater und von den Gassen, bahnen sie sich den Weg in die Kirchen und – umgekehrt. Manche Melodie gleicht dem ewigen Juden, dem nie ruhenden, niemals sterbenden! Es giebt Motive von solcher Lebensfähigkeit und Lebenszähigkeit, daß ihre Existenz fast so alt ist als unsere Zeitrechnung. Viele blühten schon im poetischen Minnesange, saßen zünftig in den Schulen und Zechen der Meistersänger und ruhen nun – anscheinend – in den heftigen Hallen der Kirche aus. Eine große Anzahl folgte dem Zuge und Drange des Wittenberger Reformators und flüchtete sich aus dem Weihrauchdufte und dem mystischen Dunkel der katholischen Dome in die hellen luftigen Räume der protestantischen Gotteshäuser” (Tappert 7–8).

<sup>3</sup> “Wer viel in der Welt herumkommt, sich überall in Land und Leute schicken muß, der erleidet mehr oder weniger merkliche Veränderungen, nimmt da und dort etwas von Sprache und Sitte an, und mag schließlich in der Fremde für einen Eingebornen, in seiner Heimath aber für einen Fremdling angesehen werden. Genau so verhält es sich mit unsern melodischen Abenteurern. Niemals, oder doch nur selten, bleiben sie, *was* und *wie* sie sind; ja, es gehört zu kleinen Umwandlungen keine große Reise, denn schon auf dem Wege zum Nachbar gehen bisweilen kleine Eigenthümlichkeiten verloren und andere treten an ihre Stelle, wie wir aus den unzähligen, fast täglich sich vermehrenden Lesarten der sogenannten Volksweisen ersehen können. Die *Umbildung* hat kein Ende. – Ich habe hier mit Absicht ein verfängliches Wort gebraucht! Die zahlreichen Anhänger des Dogma’s vom „Erschaffen“, die aus jedem Tacte des „Wehen und Walten des Genius“ zu hören vorgeben, wollen von den „atheistischen und destructiven Tendenzen“ der Umbildungslehre Darwin’s nichts wissen. Um nun – wenn möglich – zu überzeugen, füge ich hier einige Beispiele ein, welche zunächst darthun sollen, daß eine *Umbildung* existirt (Tappert 8).“

Bohlman claims, referring to Bruno Nettl, that Tappert “attributed remarkable integrity to individual melodies” (*Folk Music* 26), but I could find no such claim in Nettl. Tappert writes above: “Niemals, oder doch nur selten bleiben sie *was* und *wie* sie sind.”

## LITERATURE

- Avenary, Hanoch. "The Ma'oz Zur Tune: New Facts for Its History." *Encounters of East and West in Music. Selected Writings*. Tel Aviv: Tel Aviv UP, 1979. 175–85.
- Bohman, Philip V. *Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington: Indiana UP, 1988.
- Bojić, Vera. "Vuks serbische Volkslieder in der europäischen Musik. Ein Beitrag zur Rezeptionsforschung." *Vuk Karadžić im europäischen Kontext*. Ed. Wilfried Potthoff. Heidelberg: Winter, 1990.
- Burwick, Frederick and Paul Douglass, ed. *A Selection of Hebrew Melodies, Ancient and Modern*. Facs. Repr. of the 1815–16 original edition. Tuscaloosa: U of Alabama P, 1988.
- Carolan, Turlough O'. "Young Terence MacDonough." *A General Collection of the Ancient Irish Music, containing a variety of Admired Airs, never before published, and also the Compositions of Conolan & Carolan; collected from the Harpers &c. in the different Provinces of Ireland, and adapted for the Piano-Forte, with a Prefatory Introduction by E[dward]*. Bunting. Vol. 1. London: Preston & Son, 1796.
- Cooper, Barry A. R. *Beethoven's Folksong Settings. Chronology, Sources, Style*. Oxford: Clarendon P, 1994.
- Karadžić, Vuk Stefanović. *Sabrana Dela*. Vol. 12. Belgrade: Prosveta, 1965 ff.
- Kopitar, Bartholomäus [Jernej]. *Grammatik der Slavischen Sprache in Krain, Kaernten, und Steyermark*. Laibach: Korn, 1808. Rpt. München: Trofenik, 1970.
- Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana: U of Illinois P, 1983.
- O'Carolan, Turlough. "Young Terence MacDonough." *A General Collection of the Ancient Irish Music, containing a variety of Admired Airs, never before published, and also the Compositions of Conolan & Carolan; collected from the Harpers &c. in the different Provinces of Ireland, and adapted for the Piano-Forte, with a Prefatory Introduction by E[dward]*. Bunting. Vol. 1. London: Preston & Son, 1796.
- Scott, Walter. *Letters of Sir Walter Scott*. Ed. H. J. C. Grierson. Vol. 3. London: Constable, 1932.
- — —. *The Works of Walter Scott*. Vol. 8. Edinburgh: Constable et al, 1813.
- Sharp, Cecil J. *English Folk-Song: Some Conclusions*. London: Simkin; Novello, 1907.
- O'Sullivan, Dónal. *Carolan, the Life and Times of an Irish Harper*. Vol 1. Celtic Music Edition 1983.
- Tappert, Wilhelm. *Wandernde Melodien. Eine musikalische Studie*. 1868. 2<sup>nd</sup> ed. Berlin: Brachvogel & Ranft, 1889.
- Thomson, George, ed. *A Select Collection of original Scottish Airs for the Voice. To each of which are added, introductory & concluding symphonies, & accompaniments for the violin & piano forte, by Pleyel. With Select & Characteristic Verses by the most admired Scottish Poets adapted to each Air, many of them entirely new. Also Suitable English Verses in addition to such of the Songs as are written in the Scottish dialect*. London: Preston & Son, 1793.
- — —. ed. *Select Collection of Original Irish Airs for the Voice united to characteristic English Poetry Written for the Work with Symphonies & Accompaniments for the Piano Forte, Violin, & Violon Cello, Composed by Beethoven. Vol. 1*. London: Thomas Preston; Edinburgh: George Thomson, 1814.
- Werner, Eric. *A Voice Still Heard: The Sacred Songs of the Ashkenazic Jews*. University Park: Pennsylvania State UP, 1976.
- Wilson, Duncan. *Vuk Stefanović Karadžić 1787–1864*. Oxford: Clarendon P, 1970. Facs. repr. Ann Arbor: University of Michigan, 1986.

## Tavajoče melodije

Ključne besede: literatura in glasba / ljudsko pesništvo / priredbe / Tappert, Wilhelm: *Wandernde Melodien* / škotske pesmi / hebrejske melodije / medbesedilnost / intermedialnost

Digitalizacija in pojav novih medijev sta ustvarila množico novih interakcij med umetnostmi in temeljito znanstveno zanimanje za priredbe in prevode v širšem smislu; najbolj znane so seveda filmske priredbe romanov.

Med vsemi umetnostmi ima glasba posebno bogato zgodovino priredb, ker gre za performativno umetnost, ki se mora prilagajati vseskozi novim pogojem performativnega, in ker mora vokalna glasba, torej najmočnejša in najsplošnejša glasbena tradicija, vselej povezovati besede z glasbenimi zvoki. Tako kombinirane strukture vendarle nikoli niso trajne, saj sta besedilo in glasba pogosto »reciklirana«, njuni sestavni deli pa prehajajo v nove kombinacije, tradicionalno imenovane »kontrafakture«. Tako je denimo Martin Luther pogosto uporabljal ljudske melodije, da bi z njimi ustvaril pobožne cerkvene pesmi v upanju, da bi svoje versko sporočilo tako približal ljudem. Okrog leta 1800 so Haydn, Beethoven in drugi zložili stotine glasbenih priredb irskih, škotskih in hebrejskih melodij, ne da bi poznali njihovo izvirno besedilo. Zgodovinske raziskave opuščenih historičnih tekstov lahko pripeljejo do komičnih rezultatov. Ko sta se proti koncu 18. stoletja pojavili sonata in simfonija, so ju mnogi kritiki poskušali razumeti skozi slike in zgodbe.

Glasbene kompozicije niso trajne čvrste strukture, temveč tavajoči nomadi, vseskozi podvrženi spremembam z vselej drugimi partnerji. Historična konceptualizacija tovrstne umetnosti bi morala temeljiti na kulturnem konceptu prilagajanja, ki bi se moral na neki točki povezati z zgodovinopisjem evolucijskih prilagajanj.

April 2015

# »Tihi ton« estetike umetnostne religije

Matjaž Barbo

Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana  
matjaz.barbo@ff.uni-lj.si

*Razprava se prek analize stikov glasbe in besedila zlasti pri Schumannu dotika pomena glasbe kot izpovedovalke vere v privzdignjeno poslanstvo umetnosti, ki ji lahko prisluhne le občutljiv poslušalec. Samo njemu se odpira vpogled v transcendenčna prostranstva umetnostnega meta-sveta, ki jih omogoča stapljanje umetnosti v enovito celoto.*

Ključne besede: literatura in glasba / Schumann, Robert / umetnostna religija / semantika glasbe / glasbena hermenevtika / moto

Premislek o razmerju med literaturo in glasbo vedno znova oživlja eno najbolj ključnih vprašanj umevanja glasbe in njene vsebinskosti, ki ostaja stalno aktualno, tudi če gre za glasbo brez določene semantično izrekljive vsebine, tudi če si za izhodišče ne jemlje nekega zunajglasbenega programa in ne sledi nobeni zunajglasbeni naraciji. Kramer pravi, da je to vprašanje sploh »v ospredju današnjega mišljenja o glasbi« (1). Berthold Hoeckner njegovo misel še izostri z besedami, da je »osrednje vprašanje moderne muzikologije (ki se je rodila v devetnajstem stoletju), 'programskost absolutnega', ki ni za naše področje nič manj kot trop, ki priča, da je povezava med glasbo in *logosom* za muzikologijo življenjskega pomena.« (3)

V prvi izdaji svoje *Fantazije v C-duru*, op. 17 zapiše Schumann sloviti moto iz pesmi Friedricha Schlegla:

Durch alle Töne tönent  
Im bunten Erdentraum  
Ein leiser Ton gezogen  
Für den, der heimlich lauschet.<sup>1</sup>

»Tihi ton« (»ein leiser Ton«), omenjen v verzih, aludira na skrivno posvetilo pesmi, ki mu lahko prisluhnejo samo tisti, ki so nanj posebej pozorni, ki so zanj posebej občutljivi. Po eni strani je Schumannov namig, ki ga nakazuje uporabljen moto, stvaren in konkreten. Nedvomno gre za prikrito posvetilo izvoljenki Clari v obdobju njune fizične ločitve. Tipična romantična distanca oddaljene ljubezni je podžigala umetnikovo hrepe-

nenje. O tem se je skladatelj tudi neposredno izrekel v pismu, v katerem je Clari dejal, da je ona »skriti ton mota«: »Kaj nisi ti ta 'ton' v motu?« (Ostwald 127). Nenazadnje je hrepenenje po svoji ljubljeni Clari v omenjeni *Fantaziji op. 17* poudaril tudi z uporabo citata iz Beethovnovega samospeva s pomenljivim naslovom *Nimm sie hin denn, diese Lieder* (*Vzemi si torej te pesmi*) iz ciklusa s prav tako zgovornim naslovom *An die ferne Geliebte* (*Oddaljeni ljubici*). Citat srečamo že v kodi prvega stavka. Poleg tega pa se v Schumannovem opusu pojavlja tudi drugje, tako v zaključnem stavku *Godalnega kvarteta op. 41, št. 2* in ob koncu *Simfonije št. 2 v C-duru*, kjer nastopi na izpostavljenem mestu po fermati ob končnem preskoku iz c-mola v C-dur (Barbo, *Simfonija* 83–102). Schumannova *Druga simfonija* je posebej pomenljiva tudi zato, ker v njej v drugem stavku skladatelj navaja začetek trio sonate iz *Glasbenega darila (Musikalisches Opfer BWV 1079)* Johanna Sebastiana Bacha. Simfonija, ki je sledila obdobju prve resne skladateljve psiho-fizične krize, s svojimi citati predstavlja nedvoumen poklon Schumannovi soprogi. V Schumannovi idealizirani podobi je Clara skladatelju – kljub dejstvu, da sta bila tedaj že nekaj let poročena – še vedno pomenila simbol zanj nedosegljivega oziroma oddaljenega ideala in zato objekt njegovega romantičnega hrepenenja.

Toda skriti »tihi ton« Schleglovega mota v Schumannovi skladbi je mogoče razumeti tudi v kontekstu značilne vere v privzdignjeno poslanstvo umetnosti, v kateri se razodevajo oddaljeni svetovi večne Resnice in Lepote. Ti svetovi so prikriti očem navadnih smrtnikov, zazrtih v običajno, tustransko, zemeljsko in splošno. »Tihi ton« Schleglove pesnitve se zato razodeva le poslušalcu, ki mu zna skrivoma prisluhniti (»für den, der heimlich lauschet«). V njem lahko prepoznamo božansko navdahnjenega genialnega umetnika, ki predstavlja svečenika uveljavljujoče se umetnostne religije (*Kunstreligion*). Samo umetniku, ki se mu odpirajo transcendenčna prostranstva umetnostnega meta-sveta, je omogočen dostop do skrite Resnice, ki jo u-beseduje »tihi ton« umetnosti. Pri tem sta glasba in literatura le njena prizmična loma, vpogled v umetnost, v polno svetlobo Resnice pa omogoča njuno (ponovno) stapljanje oz. vnovično zlitje umetnosti v enovito celoto.

Sredi 18. stoletja pride do prvega pravega poskusa »vnovičnega zlitja umetnosti« (»amalgamation of the arts«), kot to imenuje Fetzer (179). Značilni proces spodbudi Charles Batteux s svojim spisom *Les beaux arts réduits à une même principe*. Glasba se je identificirala z estetskim normativnim sistemom, ki je postavljala za vse umetnosti zavezujočo paradigmo.

Podobno kot druge umetnosti je namreč tudi glasbo v obdobjih pred tem določal zunajestetski referenčni kontekst, zlasti vpetost v takšne ali drugačne ne-estetske funkcije, tako liturgične, plesne, koračniške, socialne,

tudi idejne in ideološke okvire. Predvsem pa jo je opredeljevala njena izmuzljiva substanca, nematerializiran substrat, zaradi katerega se je bistveno ločevala od drugih umetnosti. Če je to še bilo sprejemljivo v sistemu matematičnih znanosti kvadrivija, kamor je kot ena od štirih znanosti o številnih glasba tradicionalno sodila, je to že zgodaj v zgodovini postalo vse bolj nevzdržno breme. Ker je bila glasba kot neoprijemljiva igra tonov kvečjemu samo »dolce«, ne pa tudi »utile«, je zbujala dvome v svojo upravičenost. Šele z utrditvijo zavesti o glasbi kot »opus perfectum et absolutum«, z notnim zapisom utrjenega čvrstega avtorskega dela, katerega objektni značaj ne more biti več postavljen pod vprašaj, si je tudi glasba kot ostale umetnosti postopoma izoblikovala svoj imaginarni muzej klasičnih del in z njim vstopala v sistem lepih umetnosti. Schumannov znameniti citat: »Estetika ene je estetika druge umetnosti, samo material je različen,« (26) lahko tako razumemo tudi kot poziv k povezovanju umetnosti, ki bi tudi glasbi zagotavljalo umetnostni značaj. Izražal je vero v prevlado »poetskega«, torej iste estetske biti umetnosti, v njem pa se je morda zrcalil tudi hrepenec krik glasbe, dotlej odrinjene iz refleksije o umetnosti.

S tem se je zgodil tudi prelom v dojemanju umetnosti in z njo glasbe. Zahteva po estetski avtonomiji umetnosti je prinesla vsaj navidezen odvez od okvirjev, ki so glasbo določali dotlej, čeprav je zares pravzaprav le zamenjala star sistem z novim. Referenčni sistem torej ni bil ukinjen, le drugače se je odslej opredeljeval (Barbo, *System of Values* 21–32).

Uklanjanje zunanjemu referenčnemu sistemu, ki je glasbi določal smisel in pomen do tedaj – bodisi označen z neko religiozno, politično, idejno, ali pa zabavno funkcijo –, je nadomestil estetski okvir, ki je vzpostavil hegemonijo avtonomnega glasbenega jezika. Slednji se po eni strani ni nanašal na nič zunaj sebe, hkrati pa je zato začel postavljati vprašanja notranje referencialnosti, ki jih dotlej glasba ni postavljala. Interpretiranje glasbene »vsebine«, okoli katere se nato vrti estetska refleksija, pred tem torej sploh ni bilo relevantno.

Presojevalni kriterij odslej ni moglo biti uklanjanje semantičnim pomenskim normam, ampak vse izraziteje le povednosti v okvirih (hermetično zaprtega) nase nanašajočega se glasbenega jezika samega na sebi. In če je bilo vprašanje glasbene »vsebine« pred tem povsem irelevantno, saj je opredeljeval zunanji referenčni sistem, v katerega se je glasba vpenjala, je sedaj v ospredje razmišljanja in razpravljanja prišlo interpretiranje glasbene pomenskosti.

Povezovanje umetnosti si je za cilj zadalo, da »znova vzpostavi 'nekdanjo harmonijo' umetnosti« (»to restore the 'preestablished harmony' of the art«), kot pravi v J. F. Fetzer v poglavju *Musicalization of Literature* v svoji knjigi o romantičnem Orfeju. Orfej kot antični pesnik in pevec simbolizira



tovrstno stapljanje umetnosti v enovito celoto. Enako tendenco lahko zaslutimo tudi iz omenjenega Schleglovega (oz. Schumannovega) mota, vzete ga iz Schleglove pesmi *Die Gebiische* (1801). Pesem je za besedilo svojega samospeva pred tem uporabil tudi že Schubert (D646). Hrepenenje po nekdanji harmoniji umetnosti izraža tipično romantično distanco, zaradi katere vzdihuje umetnikova duša, simbolizira pa jo bodisi oddaljena ljubica, v daljni preteklosti potopljen svet nekdanj neskajljenega sožitja človeka z njim samim in z okolico ali pa skrita transcendenčna globina. Novalis v tem duhu pravi: »V distanci vse postaja [...] romantično« (Hoekner 52).

Schleglov »tihi ton«, ki ga slišijo le posvečeni, torej pomensko opredeljuje Schumannovo glasbo v kontekstu romantične tendence in ji podeljuje nek širši okvir. Če pri Schubertu Schleglova pesem določa »vsebino« samospeva, daje izbrani Schleglov moto pri Schumannu širši referenčni okvir – opredeljuje jo kot izraz hrepenjenja, konkretiziranega v Clari, hkrati pa je izkaz neke splošne značilne romantične oddaljenosti. Moto tako ni »vsebina« *Fantazije*, ampak njen estetski okvir. Glasba pri Schumannu ne »izraža« besedila, ampak izpoveduje neko globljo resnico, ki se oddaljuje od »besede« in sploh vsakega semantičnega pomena. Še več: literarizirana vsebina postaja s svojo konkretnostjo v rokah glasbenih diletantov breme, ki glasbo ovira pri njenem svobodnem poletu v višave brezkončnosti.

V nekem drugem motu, ki ga je Schumann objavil v svoji reviji *Neue Zeitschrift für Musik*, je izbral naslednje besede Jeana Paula iz njegove *Vorschule der Ästhetik* (1804): »Romantičnost je lepota brez meja oziroma lepa neskončnost, prav tako kot obstaja vzvišena neskončnost.«



Izsek iz naslovnice Schumannove revije *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (1835), št. 7, 25.

»Lepota brez meja« predstavlja koncept romantičnega pojmovanja umetnosti, v katerem glasba presega literaturo, postane izraz brez besed, brez podob, čisti »izraz občutij« (»Ausdruck der Empfindung«) v sloviti Beethovnovi formulaciji. Glasbeni jezik za razumljivost svojega pomena



ne potrebuje več zunaj-kontekstualne določitve, je avtonomen estetski izraz sam na sebi. Hkrati pa ne potrebuje več niti besed, postane kot pri Mendelssohnu »pesem brez besed«.

Pa vendar pri tem vsaj navidez njen pomen (p)ostaja jasen – celo bolj kot besede. Wackenroder pravi, da »so se mu določeni odlomki v glasbi zdeli tako jasni in živi, kot da bi bili toni besede« (Wackenroder in Tieck, 108).

Schumannov opis Schubertove *Simfonije v C-duru*, »Velike« D. 944, potem ko jo je odkril na Dunaju, pa izpričuje prepričanje, da glasba sama poslušalca celo še globlje nagovarja:

Zunanji svet pa se vendar [...] pogosto razširi v notranjost pesnika in glasbenika, ki jima moramo zares verjeti; in v tej simfoniji se skriva več kot zgolj lepe pesmi, več kot zgolj žalost in veselje, kot jih je glasba že stokrat izgovarjala, zares nas vodi v oddaljeno področje, za katerega se ne moremo spomniti, da smo že bili tam: da bi to spoznali, moramo samo slišati tako simfonijo (Schumann 462).

Pomenljiv je tudi Wagnerjev opis glasbe, s katerim ob zagovarjanju Lisztovega koncepta simfonične pesnitve skuša braniti povedno zgovornost čistega glasbenega jezika:

Pri tem me je predvsem presenečala velika in zgovorna gotovost, s katero je ob mojem poslušanju predmet [neka izbrana vsebina simfonične pesnitve] prihajal do izraza: seveda to ni bil več predmet, kot ga z besedami opisuje pesnik, temveč popolnoma drug, nedosegljiv vsakemu opisu, pri katerem si v njegovi nedostopni lahnosti komaj lahko predstavljamo, kako se znova tako jasno, določeno in razpoznavno prikazuje našim občutjem (Wagner 27–28).

Izključna vsebina glasbe je »poetska«. Tako vsako besedno konkretizacijo daleč presega, saj zajema iz globin neulovljive transcendence. Na drugi strani pa je vendarle ujeta v konkretno igro tonov, motivov, tem, glasbenih strukturnih odnosov in razmerij. Protislovno torej dalje neskončnega in absolutnega določajo meje konkretnega, čistega avtonomnega glasbenega jezika. Še celo hermenevtska interpretacija se tako konec stoletja pri Kretzschmarju izvija iz spoznanja temeljnih tematsko-motivičnih odnosov.

Tako glasba združuje na eni strani poetsko vsebino, na drugi pa njeno »materializirano« substanco. Slednje ne predstavlja (samo) nek konkreten notni zapis na papirju, ampak (tudi) formalizacija osnovnih strukturnih odnosov. Prav ti postanejo odtlej torišče razpravljanja o glasbi. Tako ni čudno, da se sredi 19. stoletja z Adolfom Bernhardom Marxom rodi oblikoslovje. Hkrati pa zavest o formalno-strukturni materializaciji glasbenih oblik postane izhodišče estetskega vrednotenja, po katerem sedaj tematsko-motivično načelo, ki svoj vrh doseže v absolutni glasbeni govorici

sonatne strukture, postopoma vse močnejše opredeljuje tudi druge glasbene zvrsti – vse do opere. Odločilen estetski kriterij tako ni neka muzikalna prepričljivost, merjena po Baumgartnu prek neposredne čutne zaznave, temveč simfonizirana kompleksnost glasbenega stavka, spoznana s pomočjo podrobne glasbene analize.

Na protislovno specifičen način težnja po materializaciji glasbe sproža še večjo abstrakcijo. Liszt se v iskanju soglasja s Heglovim poudarjanjem poetskega v različnih umetnostih loti poskusa neposrednega povezovanja glasbe z ostalimi umetnostmi (z literaturo, slikarstvom, kiparstvom). Lisztu je sicer tuja in zoprna zbanalizirana predstava glasbe kot tiste, ki preliva naracijo semantično določljivejše pripovedi, denimo literature ali upodabljaljoče umetnosti, v tone. Nasprotno torej ostaja zvest Beethovnovemu »izrazu občutij«, ki ga glasba izpoveduje s specifično igro motivov, harmonskih in strukturnih odnosov. Pa vendar je hkrati prepričan, da lahko glasba v prave globine seže šele takrat, ko je njena izpoved usmerjena, ko ji določimo splošni vsebinski okvir. Tega orisujejo na eni strani seveda naslovi skladb, vzeti iz literature, mitologije, slikarstva ... Liszt se zateče celo k tekstu, ki pa ni pét, ampak je v glasbo vstavljen kot nekakšna poetska vrata, ki poslušalcem sicer določajo vsebinski okvir, a jim hkrati odstirajo vstop v globlji, pomensko neopredeljiv svet onstran vseh besed.

The image displays the musical score for Franz Liszt's Symphony No. 9, titled "Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia". The score is presented in two columns. The left column contains the orchestral parts, with each instrument's part written on a staff. The right column contains the vocal parts for Dante Lieta. The title of the work is "Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia" and the subtitle is "I Inferno". The score is in G major and 4/4 time. The vocal parts are written in a style that suggests a recitative or a dramatic monologue, with the text of Dante's Inferno written below the notes.

Primer navedka Dantejevih besed na začetku simfonije *Dante* Franza Liszta.

Funkcija teksta je v tem primeru podobna Schumannovemu motu, ki ne opredeljuje vsebine glasbe, ampak ji določa širši referenčni kontekst.

Dejansko tudi Schumann v svoji *Prvi simfoniji* (»Pomladnik«) uporablja podoben postopek s skandiranjem zaključnih verzov pesmi sodobnega pesnika Adolfa Böttgerja: »O wende, wende deinen Lauf – / Im Tale blüht der Frühling auf«. Besedilo deloma sicer tudi strukturno opredeljuje glasbo: določa ji njen ritem, ob koncu navedka pa glasba celo onomatopoetsko sledi zaključnemu »auf« (»gor«) z dvigujočo pasažo v orkestru. Začetno brezbesedno skandiranje Böttgerjevega verza se spremeni v osnovni ritmični motiv, ki v nadaljevanju prežema celotni stavek in postane temeljno vezivo »absolutne« glasbene govorice, katere dramaturgija je povsem neodvisna od vsakega zunajglasbenega modela. Glavni namen izbranega besedila je tako (le) v določanju širšega vsebinskega konteksta simfonije kot romantičnega izraza pomladnega speva razcvetajoče se pomladi, v kateri skladatelj vidi nenazadnje tudi simbol lastne sreče ob poroki s Claro po dolgoletnih zapletih.

Andante un poco maestoso. (♩ = 66.)

Componist 1841.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Corni in F.

Corni in B.

Trombe in B.

Trombone Alto e Tenore.

Trombone Basso.

Timpani in B, F, Ges.

Triangolo.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Andante un poco maestoso.

Robert Schumann, *Prva simfonija v B-duru*, »Pomladnik«, začetek (z vstavljenim besedilom).

Moto postane torej simbol neke vsebinske materializacije sicer abstraktnega glasbenega jezika, ki se dotika nebeških dalj. Stik glasbe z besedilom torej na eni strani uokvirja glasbeno govorico, da bi jo nato lahko razprl v brez-končno. Tovrsten Schumannov moto postane nekakšno identifikacijsko torišče, ki na način poetskega izraza presega tisto, kar ujame gola vsebina besed.

Navedeno se še izostri v času modernistične stroge zavezanosti glasbeni strukturi, vzvišene nad vsako banalno ilustrativno programsostjo. Celo v tem okviru pomeni uporaba besedila možnost razprtja glasbe prek meja semantično povednega – bodisi zato, ker vsebine ni mogoče ubesediti, ali pa celo zato, ker bi jo hoteli prikriti (neko poetsko besedilo seveda lahko izpolnjuje obe funkciji hkrati). Lebičeva uglasbitev pesmi Daneta Zajca v kantati *Požgana trava* tako denimo prevzema poleg besedilne strukturne ravni tudi prikrito, estetsko privzdignjeno kritiko političnega omejevanja posameznikove svobode v Zajčevi poeziji za svoj širši pomenski okvir.

Literatura, ki nastopa v glasbi ali ob njej, ne določa glasbi le njenih osnovnih strukturnih razmerij in temeljnih formalnih odnosov. Prav tako izbrani tekst glasbi ne opredeljuje (samo) njene vsebinske ravni. Besedilo lahko namreč začrta tudi širši estetski referenčni okvir, znotraj katerega sicer glasba lahko funkcionira celo kot navidez avtonomna umetniška govorica. Slednja se zato zariše kot le ena od utopičnih podob stalno spreminjajočih se referenčnih sistemov, v katere glasba vstopa.

In če si je Schumann sprva še želel, da bi glasbo enakovredno upoštevali v svetu umetnosti, postane postopoma v kontekstu romantičnega metafizičnega koncepta glasba najvišji izraz transcendence, po katerem hrepenijo in ga skušajo doseči tudi druge umetnosti. Ali, kot pravi Schopenhauer: »Cilj vsake umetnosti je, da bi postala glasba.« (159)

#### OPOMBA

<sup>1</sup> Prek vseh tonov, ki zvenijo / v barvitih zemeljskih sanjah, / oglasi se tihi ton, / za tistega, ki mu skrivoma prisluhne. (Prevod M. B.)

#### LITERATURA

- Barbo, Matjaž. »System of Values in Diverse Aesthetic Realities.« *Music and Its Referential Systems*. Ur. Matjaž Barbo in Thomas Hochradner. Dunaj: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2012. 21–32.
- — —. *Simfonija v 19. stoletju: Zadrega zvrsti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012.

- Batteux, Charles. *Les beaux arts réduits à une même principe*. Pariz: Durand, 1746.
- Fetzer, John F. *Romantic Orpheus: Profiles of Clemens Brentano*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- Hoeckner, Berthold. *Programming the Absolute: Nineteenth-century German Music and the Hermeneutics of the Moment*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2002.
- Kramer, Lawrence. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Kretzschmar, Hermann. *Führer durch den Konzertsaal*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905.
- Marx, Adolph Bernhard. *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Zv. 1, 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1846, 1847.
- Ostwald, Peter F. Schumann. *The Inner Voices of a Musical Genius*. Boston: Northeastern University Press, 1985.
- Schopenhauer, Arthur. *Schriften über Musik im Rahmen seiner Ästhetik*. Ur. Karl Stabenow. Regensburg: Bosse, 1922.
- Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musikern*. Zv. 1. Ur. Martin Kreisig. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich in Tieck, Ludwig. *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1979.
- Wagner, Richard. *Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt's symphonische Dichtungen*. Leipzig: Kahnt, 1857.

## “A Gentle Tone” of the Religion of the Art

Keywords: literature and music / Schumann, Robert / Kunstreligion / semantics of music / musical hermeneutics / motto

Schumann wrote onto the first edition of his *Fantasy in C major* (op. 17) the famous motto of the poem by Friedrich Schlegel. The referred »gentle tone« (*ein leiser Ton*) of the verses is the allusion to the secret dedication of the composition, understandable for those most sensitive listeners only who can listen really carefully. A clue of his motto indicates on one side real and concrete dedication. With no doubt the “secret listener” of Schumann’s work is his dear Clara during their physical separation. A typical romantic distance inflamed the longing for his remote love. Schumann explicitly described Clara as the “tone of the motto” in one of his letters. After all this is also stressed by the use of a quotation from Beethoven’s lieder with a meaningful title *Nimm sie hin denn, diese Lieder*, taken from the cycle with similarly evocative title *An die ferne Geliebte*.

But at the same time the hidden silent tone of the Schlegel’s motto (and Schumanns composition as well) confesses a belief in an elevated mission of the art as a revelation of the remote worlds of eternal Truth and Beauty; worlds that are otherwise invisible to the eyes of ordinary mortals,

rapt with the profane, ordinary, and common concerns. “A gentle tone” of the Schlegel’s poem can be revealed to the secret listener, “who listens in secret” only (*für den der heimlich lauscht*). In the latter we can recognize the divinely inspired genius, the artist who represents the highest priest of the then newly asserted religion of art (*Kunstreligion*). Only to the Artist the open vastness of the transcendency of the meta-world are accessible – the world of hidden Truth, “verbalised” by the “gentle tone” of the art. The music and literature are only rays of its prismatic fracturing. And an insight into the art, into the full light of the Truth can be enabled by the amalgamation of the arts into an integrated totality.

Marec 2015

# Hans Rudolf Zeller's "Mallarmé and Serialist Thought" Reconsidered. How Mallarmé Influenced the Serialist Thought? And Did He Influence It at All?

Nikša Gligo

Department of Musicology, Music Academy, University of Zagreb  
ngligo@yahoo.com

*Hans Rudolf Zeller attempts to find the sources of the serialism in Mallarmé's Le Livre, especially in connection with the Third Piano Sonata by Boulez. Mallarmé's idea, however, also left the traces in some of Boulez's theoretical concepts concerning the author's anonymity and withdrawal of all auctorial traces from the work/composition.*

Keywords: literature and music / French poetry / Mallarmé, Stéphane: *Le livre* / Zeller, Hans Rudolf / Barthes, Roland / Boulez, Pierre / serialism / open form / work-in-progress

Hans Rudolf Zeller's text was originally published in German in 1960 and in English translation by Margaret Shenfield in 1964.<sup>1</sup> Zeller is not especially known as the theoretician of serial music. He edited the famous book by Dieter Schnebel (1972) and also wrote about John Cage (1978). It is obviously his interest in Stéphane Mallarmé, i. e. in his *Le Livre*-project that motivated him to look for the roots of serialism in Mallarmé's thought.

We cannot present in details the essence of Mallarmé's *Le Livre*-project but here are some comments on it that would help to understand the liaison between it and Zeller's notion of serialism. First, the announcement for Klaus Scherubel's presentation of this "book", published in 2004 by Printed Matter in New York:

For more than thirty years, French poet Stéphane Mallarmé (1842 – 1898) was engaged with a highly ambitious project that he called, simply, *Le Livre* (The Book). He envisioned The Book as a cosmic text-architecture: an extremely flexible structure that would reveal nothing short of "all existing relations between everything." This "Grand Oeuvre," wholly freed from the subjectivity of its author and con-



taining the sum of all books was, for Mallarmé, the essence of all literature and at the same time a “very ordinary” book. The realization of this “pure” work that he planned to publish in an edition of precisely 480,000 copies never progressed beyond its conception and a detailed analysis of structural and material questions relating to publication and presentation. Yet to Mallarmé, *The Book*, which was to found the “true cult of the modern era,” was by no means a failure. “It happens on its own,” he explained of *The Book*’s unique action in one of his final statements. (<http://www.e-flux.com/announcements/mallarme-the-book/>; 19. 12. 2014)

And here is another explanation of the project by Jacques Polieri:

Mallarmé attempted to write an absolute book, the quintessence of all literature and all reality – the Total Book. The world exists to arrive at a book, he said. This book would be proclaimed by a sacred ceremony of predetermined detail, a proof as well as a communion. The form of *The Book* can be described briefly: four books, which can be ordered as two pairs, make up *The Book*. Each book is subdivided into five volumes (not only interchangeable within each book, but also from book to book). Thus, Mallarmé envisions the mixing and exchange of the volumes of one book with those of another. Each volume of each book is made up of three groups of eight pages – 24 pages in all. Each page is discrete and may be further broken down, having 18 lines of 12 words. Thus, words, lines, pages, pagegroups, volumes, and books all may be shuffled into new combinations. This disposition offers a multitude of possible readings.

Mallarmé even proposes that each page be read not only in the normal horizontal way (within the page’s verticality), but backwards, or vertically, or in a selective order of omissions, or diagonally. Mallarmé imagines another important structural inversion in the reading of the total *Book*: the five volumes form a block. The reader looks through the pages, and reads according to depth. Each line of each page helps form a new vertical page. Paging is therefore three-dimensional. This absolute integrity of the container implies integral organization of the content. (Polieri, s.p.)

At Polieri’s suggestion Jacques Scherer also realized the scenic adaptation of *Le Livre* with the title *Quelque chose ou rien* (1977 X–XI; the whole text of the adaptation: 387–411)

And yet another – and last – information about Scherer’s 1977 edition of *Le Livre* which is partly taken from the back cover of this edition:

Some two hundred pages of the “Book” ... have profoundly affected mallarméen studies. They are one of the most extraordinary writings ever. According to Mallarmé all literature and all reality must end up in this total book. Through a metaphysical ballet, the “Book” combines, in a strange but fundamental approach, the research of structures and the research of poetry. Analysis of Jacques Scherer of Mallarmé’s text explains the organization of meetings, quasi-religious, where the poet was planning to review the work to assistants who assembled into a ceremony, with amazing financial base and, as far as possible, contribute to the birth



of images and myths in a coherent whole. This "book" has shocked many minds, because it is a limitation of the mind. Like God, like life, it is absurd, unthinkable; it exists without existing indeed like beings in literature. In fact, at the same time it is an assemblage of words, but also proclaimed foundation and summary of the world ... This book does not begin or end: at best it is pretending to do so. (Scherer *Le 'Livre'* s.p.; all citations were translated to English by the author.)

\*\*\*

The references on Zeller's study are rather rare. I will quote just one by Mary Breatnach, which is even openly critical. Breatnach considers that "one of the most astonishing and regrettable errors committed by some of those who have dealt so far with the subject of Mallarmé's influence on contemporary music – [is] that of mistaking the poet for some sort of composer *manqué*" (21). Moreover, she puts here Zeller on the first place! (67 note 10).<sup>2</sup> But Zeller himself was obviously aware of it. He admits – almost at the very beginning of his study – that he is aware of the danger of "distorting" Mallarmé's work "by referring only to the contemporary musical situation [i. e. the end of the 50s and the beginning of the 60s – N. G.], and transforming Mallarmé [...] into a hitherto little recognised predecessor of 'serialists'. [...] In fact, the title of this article should really end with the question mark." (*Mallarmé and Serialist Thought* 5)

But what is for Zeller "serialist thought" (or "das serielle Denken")? Before we try to define this important term from the context of Zeller's article, let us mention some definitions, which could serve us to compare their meaning with (eventual) Zeller's conception of serialism:

1. Ernst Krenek treats serialism as the prolongation of the Schoenberg's 12-tone method: "Since the 1950s when the serialization of additional parameters became common, the term *serialism* has been used to designate the application of serial technique [i. e. 12-tone method – N. G.] to more than the one parameter of pitch." (671)

2. For Robert P. Morgan "the term [serial music] is reserved for music that extends classical Schoenbergian twelve-tone pitch techniques and, especially, applies serial control to other musical elements, such as duration. Such music [...] is often distinguished from twelve-tone serialism as 'integral' or 'total' serialism. It is usually characterized by a high degree of pre-compositional planning and thus also of compositional determinacy." (742)

3. And for David H. Cope "serialization" is "the ordered and intellectual logic applied to any or all aspects of compositional technique. This term no longer applies only to twelve-tone mechanics." (*New Directions* 242)

These definitions of "serialism", "serial music", "serial thinking", "serial composition" etc. are here intentionally selected to refer to the time period when serialism appeared, primarily as a variant of Schoenberg's

12-tone technique (i. e. the beginning and the first half of the 1950s). In some relevant terminological researches the meaning of the term is not restricted at its usage in the fifties (cf. Noé 424; Blumröder 404ff – chapter III). The subtitle of the journal *Die Reihe*, which was published from 1955 to 1962 in German (from 1957 to 1968 in English), is *Information über serielle Musik*. But the term “serial music” has been avoided in American edition: *A periodical devoted to development in contemporary music*.

However, there are also broader meanings, not restricted to music only, like this one:

[S]erial thinking is the concept of creating artificial forms based on a special relationship between individuality (uniqueness) and similarity, focusing on avoiding repetition, aiming for completeness, tending toward permanent innovation in both theory and practice, and revolving around the idea of structural mediation between different quantities, qualities, types and classes of elements; more than enough for any artist to work with in a never-ending spiralling movement up to infinite progress. (Bandur 7)

It is interesting to note that Bandur does not mention Zeller’s study or Mallarmé. However, the “serialist thought” has in fact never been exactly defined by Zeller himself. He writes at the very beginning: “The music conventionally known as ‘serial’ with its determined struggle to evolve an absolute language, new principles of formation and a more suitable conception of musical work, has indeed more common with Mallarmé’s outlook than has contemporary literature, which is essentially preoccupied with reportage.” (*Mallarmé and Serialist Thought* 5) He elaborates these “new principles of formation and a more suitable conception of musical work” as the “forms based on permutation-principle”, according to which “the formal layout of a work which can no longer be elucidated by means of a scheme which would only be valid for one of its performances” (18). And he also mentions “multi-polar musical forms” (24).

Both of these definitions (if we can take them as such) refer much more to *aleatoric practices* at the end of the fifties (to the “variable form” of Boulez’ *Third sonata* [1955–57; revised 1963] or to the “polyvalent” [“mehrdeutige”] form of Stockhausen’s *Klavierstück XI* (1956) for example [Gieseler 139–146]) as to *the “pure” serialism* which might be considered as the precedent of aleatoric practices.

But Mallarmé’s anticipation seems to be over-interpreted too: Except for Boulez’ liaison with Mallarmé, especially in his *Third sonata* and its striving to author’s anonymity (Boulez, “Sonate” 163), there is hardly a single “case” that can be treated as the concrete result of Mallarmé’s anticipations. This proves the chronological context between *Un coup de dés jamais*

*n'abolira le hasard* (1897) and *Le Livre*, the period between 1955 and 1957 in which Boulez began to work on his *Third sonata*. Boulez relates his *Sonata* directly to his reading of Mallarmé's *Un Coup de dés*. However, as he was still working on it (and – as we shall see later – it has never been completed), Jacques Scherer published in 1957 his study with Mallarmé's hitherto unknown notes for *Le Livre*. And Boulez was astonished by the structural similarities between Mallarmé's project and his own *Sonata* – although the *Sonata*, according to Boulez's own words, previously leaned on *Un Coup de dés* (Boulez, "Sonate" 155–156).

Actually in this well-known text about the *Third sonata* (Boulez, "Sonate")<sup>3</sup> Boulez does not quote from *Un coup de dés* or, as Mary Breatnach remarks, gives any "indication of a direct relationship between the verbal structures on which it is based and the musical structures of the *Third Piano Sonata*. He does, however, quote at length from Mallarmé's preface and makes it clear that the general principles expressed there played a very important part in the evolution of his own creative thinking." (81) But it is anyhow very difficult to explain Mallarmé's ideas and concepts as the roots of the *Third sonata*. This is also proved by Iwanka Stoianowa's efforts to bind the *Third sonata* more with *Le Livre* than with *Un Coup de dés*: "La *Troisième sonate* [...] apparait comme une transposition musicale, une mise en musique des projets mallarméens du Livre." (*Pli selon Pli* 75);<sup>4</sup> but her arguments seem to be left at the purely general level: "Toutes [...] particularités de la sonate de Boulez sont en réalité une 'mise en musique' des principes mallarméens." Or: "[L]'oeuvre essay [...] de se transformer en un 'lieu' [...] de production d'une signification toujours en expansion" (*Un Coup de dés* 10).

However, there is still another problem with the classification of the *Third sonata* according to the poetics of Mallarmé's *Le Livre*. The *Third sonata* is, according to G. W. Hopkins and Paul Griffiths, a "work in progress": "Only two of the sonata's movements have so far been published, the remainder having been withdrawn into the category of 'work in progress'." (100) It is however interesting to note that Griffiths alone never mentions "work in progress" in his numerous writings about Boulez and his *Third sonata*. The piece is simply left unfinished, it has remained as "torso" (Hirsbrunner 101). Although Josef Häusler places the "work in progress" at the border with the open form, because it allows to its author to continue the work on composition again after he stopped it once or more times (56 – many revisions of the pieces in opus by Boulez should therefore also belong to the "works in progress"), the *Third sonata* has – as a variable open form – a fixed elaboration of its parts (some of which are called "formants") and it remains a secret why Boulez did not compose them entirely and, of course, how he would have composed it. There is no need to point

out that *Le Livre* is real “work in progress” because it cannot be finished, it cannot be “closed”. It is no wonder that Zeller agrees with it, especially when he quotes as the motto of his study Paul Valéry’s (*Variété*, III [1936]) idea about “essentially infinite work” (“*une oeuvre essentiellement infinie*”, dont les oeuvres réalisées ou réalisable ne soient que les fragments, les essais, les études préparatoires. (*Mallarmé and Serialist Thought* 5)

Mais celui-ci faisait impérieusement supposer tout un système de pensée rapportée à la poésie, traitée, exercée et reprise sans cesse *comme une oeuvre essentiellement infinie*, dont les oeuvres réalisées ou réalisable ne soient que les fragments, les essais, les études préparatoires. (*Mallarmé and Serialist Thought* 5)

As it has often been observed, Mallarmé imagined *Le Livre* as the “work” that is completely free of its author’s subjectivity, its authorship should be anonymous. And at the end of his essay about the *Third sonata* Boulez writes:

Form is becoming autonomous and tending towards an absolute character hitherto unknown; purely personal accident is now rejected as intrusion. The great works of which I have been speaking – those of Mallarmé and Joyce – are the data for a new age in which texts are becoming, as it were, “anonymous”, “speaking for themselves without any author’s voice”. If I had to name the motive underlying the work that I have been trying to describe, it would be the search for “anonymity” [*anonymat*] of this kind. (Boulez, “Sonata” 163)

This statement should be discussed from three points of view:

1. As Zeller writes, “the tonal language became a dead language” (*Mallarmé and Serialist Thought* 6) and composer’s duty is to find the language that could substitute this dead tonality. One of the ways is the striving towards anti-subjectivity, towards anonymous authorship of the musical piece. Zeller asks himself whether there is “any event in modern literature comparable with the decline of tonality” (*Mallarmé and Serialist Thought* 7). He writes about “language crisis”, “language criticism” and “meta-language”. “And the basic turning-point concerned an express thematisation of language as the first and only ‘subject’ of poetic writing.” (*Mallarmé and Serialist Thought* 7) Here we must admit that Mallarmé’s “thematization” in *Un Coup de dés* is entirely different from the “thematization” proposed (and questionably realized) in *Le Livre*. Not to mention Joyce, who is for Boulez the next inspiration in his search for anonymity. These three cases (*Un Coup de dés*, *Le Livre* and – let us say – *Finnegans Wake*) are so different as documents of “a language” that it is hardly possible to accept any concept of language as their common nominator.<sup>5</sup>

2. Should not the author’s anonymity be related to the *death of the author*? Commenting his view on the death of the author Roland Barthes refers just to Mallarmé and points out:

Mallarmé was doubtless the first to see and to foresee in its full extent the necessity to substitute language itself for the person who until then had been supposed to be its owner. For him, for us too, it is language which speaks, not the author; to write is, through a prerequisite impersonality (not at all to be confused with the castrating objectivity of the realist novelist), to reach that point where only language acts, "performs", and not "me". Mallarmé's entire poetics consists in suppressing the author in the interests of writing (which is [...] to restore the place of the reader). (143)

3. This is obviously the reason why *Le Livre* could not be finished, closed, treated as a "work-object"; it is "work in progress" indeed. And here we come to the insurmountable obstacle if we want to name the counterpart of "the restored place of reader" in the music that apparently wants to follow Mallarmé's poetics. "Language crisis", "language criticism" and "meta-language" (to remind us of Zeller) obviously cannot be solved in music if we follow the coordinates of Mallarmé's poetics. They can be only challenges with unpredictable results!

\*\*\*

What about the fate of these (utopian?) ideas today when we claim that the present age favours again the closure of the open, ambiguous works and looks for the possibility of expressing subjective, personal feelings? I cannot but agree with Lydia Goehr's "conceptual imperialism" which implies the favouring of only one type of (musical) work as relevant:

It all began around 1800 when musicians began to reconstruct musical history to make it look as if musicians had always thought about their activities in modern terms. Even if it was not believed that early musicians had thought explicitly in these terms, the assumption was that they would have, had circumstances allowed them to do so. Reconstructing or rewriting the past was and remains one of the most characteristic ways for persons to legitimate their present, for the process aids in the general forgetfulness that things could be different from how they presently are. (245)

It would be interesting to attempt to follow the fate of Mallarmé's project in literature only, independently of music.<sup>6</sup> Although this would require the research that exceeds the aim of this study, it might be useful to remind of the following opinion by Nadežda Čačinović:

"The book" allows a different approach. Ambiguities can be artfully exploited. The figurative use of the "book" and new concepts of the book are sometimes difficult to distinguish, even in the broadest figures: "The Book of the World," "The Book of Nature." At the first level, it seems simple: the world is like a book; we can read it, and it makes sense. However, seen the other way; a book is like the world, it contains the world, it justifies the world: the world leads us to "The Book." Instead of such permutations, we are looking for the worldliness of books, their existing role, connected or not with what they are "about." (16)

But – to come to the question mark which should stay at the end of the title of Zeller’s article from a different angle – the leaning of music on poetry (or poetry on music) is always, to paraphrase Zeller, “separated by the glass partition [that] makes Mallarmé’s relevance difficult to understand in musical terms” (*Mallarmé and Serialist Thought* 5). Although this separation makes possible to music to look at the poetry (and poetry to look at the music), they can hardly technically amalgamate into a kind of something in which their individual differences would be unnoticeable. If it would be possible to remove this “glass partition”, the situation would be entirely different. But how would it be possible to remove it?

#### NOTES

<sup>1</sup> The translation is perfect except for the title. “Das Denken” in the original is understood as *the process* that produces the *thought*. Therefore, “Thinking” would be much better than the “Thought”.

<sup>2</sup> Breatnach also puts three studies by Iwanka Stoïanova in this “critical” category: see Stoïanova, “Pli selon pli”, “La Troisième” and “Boulez et Mallarmé”.

<sup>3</sup> Boulez’s “Sonate” was published for the first time in 1964, after the German version (Boulez, “Zu meiner”) which is based on his lecture before the performance of the *Third sonata* at the International Courses for New Music in Darmstadt in 1959. The French version is a bit different from the German one and it is better to use it because it is the text prepared for the publishing and not for the lecture.

<sup>4</sup> Cf. also Sonnenfeld 1998: “What matters to Boulez in Mallarmé’s ‘Le Livre’ is reading *as performance*.” (114)

<sup>5</sup> Carpenter compares *Le Livre* with *Ulysses*, but without any concern with the language, although he also unconvincingly mentions *Finnegans Wake*, which is “patently the Mallarméan ‘Livre’, with its impersonal hero, [...] its supranational English, [...] its indefiniteness of time and space ...” (200)

<sup>6</sup> Cf. for example Greer Cohn.

#### LITERATURE

- Bandur, Markus. *Aesthetics of Total Serialism. Contemporary Research from Music to Architecture*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2001.
- Barthes, Roland. “The Death of the Author.” *Image – Music – Text* (essays selected and translated by Stephen Heath). New York: Hill and Wang, 1977. 142–148.
- Blumröder, Christoph von. “Serielle Musik” [1985]. *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*. Ed. Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1995. 396–411.
- Boulez, Pierre. “Zu meiner III. Sonate.” *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*. Bd. III. Ed. Wolfgang Steinecke. Mainz: Schott, 1960. 27–40.
- – –. “Sonate ‘que me veux-tu’ (Troisième sonate).” *Points de repère*. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, 1981. 151–163.
- Breatnach, Mary. *Boulez and Mallarmé. A Study in Poetic Influence*. Hants – Brookfield, Vermont: Scolar Press/Ashgate Publishing 1996.

- Carpenter, William. "Le Livre' of Mallarmé and James Joyce's *Ulysses*." *Mallarmé in the Twentieth Century*. Ed. Robert Greer Cohn. London: Associated University Press, 1998. 187–202.
- Cope, David H. *New Directions in Music*. Dubuque, Iowa: Wm. C. Brown Company Publishers, 1976<sup>2</sup>.
- Čačinović, Nadežda. "Does Everything Exist to End Up in a Book? Mallarmé and the Aftermath." *Ars & humanitas* 4. 1–2 (2010): 10–19.
- Gieseler, Walter. *Komposition in 20. Jahrhundert. Details. Zusammenhänge*. Celle: Moeck Verlag, 1975.
- Goehr, Lidya. *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Greer Cohn, Robert (ed.). *Mallarmé in the Twentieth Century*. London: Associated University Press, 1998.
- Häusler, Josef. *Musik im 20. Jahrhundert von Schönberg zu Penderecki*, Bremen: Carl Schünemann Verlag, 1969.
- Hirsbrunner, Theo. *Pierre Boulez und sein Werk*. Laaber: Laaber-Verlag, 1985.
- Hopkins, G.W., Paul Griffiths. "Boulez, Pierre." *Grove* 7. V. IV (Borowski–Canobbio). 2001. 98–108.
- Krenek, Ernst. "Serialism." *Dictionary of Twentieth-Century Music*. Ed. John Vinton. London: Thames & Hudson, 1974. 670–674.
- Morgan, Robert P. "Serial music." *The New Harvard Dictionary of Music*. Ed. Don Michael Randel. Cambridge (Mass.), London: The Belknap Press, 1986. 741–743.
- Noé, Günther von. "Terminologie der seriellen Musik." *Neue Zeitschrift für Musik*. 10 (1964): 422–424.
- Polieri, Jacques. "Le Livre de Mallarmé: A Mise en Scène." *Short Schrift. Notes on news, art, pop culture, politics, and ideas big and small* (Friday, July 18, 2008). <http://short-schrift.blogspot.com/2008/07/mallarm-and-book-of-books.html>. (Access July 14, 2014.)
- Scherer, Jacques. *Le 'Livre' de Mallarmé. Nouvelle édition, revue et augmentée*. Paris: Éditions Gallimard 1977.
- Schnebel, Dieter. *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1972.
- Sonnenfeld, Albert. "Mallarmé and His Musicians Webern and Boulez." *Mallarmé in the Twentieth Century*. Ed. Robert Greer Cohn. London: Associated University Press, 1998. 104–116.
- Stoianowa, Iwanka. "'Pli selon pli'. Portrait de Mallarmé." *Musique en jeu*, 11 (Juin 1973): 75–98.
- — —. "La Troisième Sonate de Boulez et le projet mallarméen du Livre." *Musique en jeu*. 16 (Novembre 1974): 9–28.
- — —. "Boulez et Mallarmé." *Geste – Texte – Musique*. Paris: Union générale d'éditions, 1978. 95–156.
- Zeller, Hans Rudolf. "Mallarmé und das serielle Denken." *Die Reihe. Information über serielle Musik*. Eds. Herbert Eimert and Karlheinz Stockhausen. Heft 6 (= *Sprache und Musik*). Wien: Universal Edition, 1960. 5–29.
- — —. "Mallarmé and Serialist Thought" (translated by Margaret Shenfield). *Die Reihe. A Periodical devoted to the developments in contemporary music*. Eds. Herbert Eimert and Karlheinz Stockhausen. Vol. 6 (= *Speech and Music*). Bryan Mawr, Pennsylvania: Theodor Presser Company, 1964. 5–32.
- — —. "Medienkomposition nach Cage." *John Cage. Musik-Konzepte. Sonderband*. Eds. Heinz-Klaus Metzger and Rainer Riehn. München: Edition Text+Kritik, 1978. 107–131.



## »Mallarmé in serialistična misel« Hansa Rudolfa Zellerja na preizkušnji – Kako, če sploh, je Mallarmé vplival na serialistično misel?

Ključne besede: Hans Rudolf Zeller, Stephane Mallarmé, *Le Livre*, Roland Barthes, Pierre Boulez, serializem, odprta forma, delo v nastajanju

Zellerjev članek, izvorno objavljen leta 1960, v angleškem prevodu pa štiri leta pozneje, je bil dvomom podvržen že pri samem avtorju, ki je – skoraj na začetku – priznal, da se zaveda nevarnosti »uničenja« Mallarméjevega dela »s sklicevanjem zgolj na sodobno glasbeno situacijo [torej na konec 50. in začetek 60. let 20. stoletja] in spreminjanjem Mallarméja [...] v doslej malokrat priznanega predhodnika ‚serialistov‘. [...] Pravzaprav bi se moral naslov članka končati z vprašajem.« Poleg tega, tako Zeller, »instiktivna, naivna koncepcija glasbe in literature kot dveh področij umetniške dejavnosti, ki ju ločuje vitraž, otežuje razumevanje Mallarméjevega pomena v glasbenih terminih«. Kakorkoli že – kot razlog, ki naj upraviči odsotnost vprašaja, Zeller kritizira literaturo, ki spremlja dobo serializma, saj da je bistveno preveč osredotočena na reportažnost, namesto da bi sledila Mallarméjevi več kot pol stoletja oddaljeni viziji. Za Zellerja je »serialna« glasba, ki se umešča v »odločno borbo za razvoj absolutnega jezika, novih principov in primernejšo koncepcijo glasbenega dela«. Ob tem se osredinja zlasti na Mallarméjevi deli, ki ustrezata njegovi teoriji, in sicer *Un Coup de Dés jamais n'abolira le hasard* in nedokončani (pa tudi nedokončljivi) projekt *Le Livre*, katerega vpliv izpričuje kompozicijska poetika Pierra Bouleza s konca 50. in začetka 60. let 20. stoletja. A njegova *Tretja klavirska sonata* je bližje *aleatoriki* kot *serializmu* v strogem pomenu besede. Odprtost kompozicije, ki predstavlja nekakšno delo v nastajanju, se morda opira na Mallarméjevo *Le Livre*, toda Boulez je delo začel komponirati, že preden se je seznanil z Mallarméjevo zamisljivo. Vseeno je ta zamisel pustila sled na nekaterih Boulezovih teoretskih konceptih, ki obravnavajo avtorjevo anonimnost in odpravljanje vseh avtorskih sledi iz tako imenovanega dela/kompozicije.

April 2015



# Mimetičnost v kontekstu prestopanja robov umetnostnih diskurzov v modernizmu

Andraž Jež

ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5, SI-1000 Ljubljana  
andraz.jez@zrc-sazu.si

*Pogosto je zaslediti misel o splošnem kopnenju imitacije oziroma reprezentacije v modernistični umetnosti. Pričujoče besedilo se ugotovitvi zoperstavlja; modernizem v umetnosti ne zastopa kakega specifičnega odnosa do mimetičnega, temveč pretežno kontingentno znotraj posameznejih umetnostnih zvrsti prevprašuje tradicionalni odnos do reprezentacije.*

Ključne besede: literatura in glasba / modernizem / mimesis / reprezentacija / konkretna glasba / fotorealizem

## **Na kaj spominja mimetična glasba?**

Z razvojem kapitalističnih produkcijskih razmerij in z njim neposredno povezanih prevratov v znanosti v Evropi okoli leta 1900 se je vzporedno s predstavo o resničnosti spreminjala tudi predstava o subjektu in njegovem položaju v svetu. V umetnosti se je to poznalo z novimi modusi upodabljanja resničnosti. Ob razmerah stopnjevanja subjektivnosti v evropski kulturi ob prelomu 19. stoletja se tako zastavlja legitimno vprašanje, ali so zgodnjemodernistična slikarska in literarna dela resnično odmik od zvestega upodabljanja »resničnosti« ali so, nasprotno, mimetična v nekem drugem, nadgrajenem pomenu, ki naj čim zvesteje reprezentira subjektiv(ira)no podobo zunanjega sveta. Predpostavke o slednjem (kajpak ideološke) so se namreč od konca 19. stoletja naglo spreminjale, zato je umestno vprašanje, ali so za reprezentacijo v umetnosti še ustrezne tehnike, temelječe na starejših modusih (ideološko) prepoznane »resničnosti«. Sam se bom kljub določenim simpatijam do tega temeljnega preudarka v prispevku osredotočil na razmeroma ustaljeno in (vse bolj) transmedialno rabo, ki skoraj konsenzualno zaznava upad mimetičnega okoli leta 1900 (in še toliko bolj v sledečih desetletjih). Prav v pozitivističnih ideoloških okvirih te prenagle aplikacije bom poskusil pokazati na njeno neustreznost.

*Μίμησις*, kakršno v eseju apliciram na glasbo, je splošno razumljena kot »posnemajoče predstavljanje kakega dogajanja, dejavnosti, stvari, stanja ali človeka« (Dolinar et al. 144). To seveda ni definicija iz glasbene, temveč iz literarne vede, ki pa se pogosto aplicira na umetnost nasploh (v nemajhni meri zaradi primerljivih razmerij v likovni umetnosti). Hrbtna stran te aplikacije (vsaj implicitna) je sporna posplošitev literarne (in likovne) abstrakcije (kot odmika od mimetične reprezentativnosti) na vse umetnosti, neredko pa celo na evropsko kulturo ali zavest nasploh.

S takšno intuitivno, predteoretsko poenostavitvijo je denimo Arthur C. Danto »konec umetnosti«, ki ga je (v istoimenskem eseju iz leta 1984) v osredotočanju na likovno umetnost površno izpeljeval iz mnogo celoviteje zastavljenega Heglovega koncepta, povezal prav z zatonom mimetičnega upodabljanja. Na podlagi tega je prišel do dramatičnih zaključkov o spremenjenem položaju umetnosti v družbi, ki jih je na glasbo – v nasprotju s Heglovo estetiko – povsem nemogoče aplicirati (Adajian nepag.). Podobno posplošitev iz literarne (oziroma slikarske) situacije, resda ne tako brezpogojno, lahko najdemo tudi pri konsistentnejših teoretikih, kot je Danto. Tako se je celo Susan Sontag neproblematično zapisalo, da so »v modernem času [...] kritiki opustili teorijo o posnemanju narave v prid teoriji, po kateri je umetnost subjektivni izraz« (167). Resda primat umetnostne interpretacije, kakršna se je v 20. stoletju ohranila, avtorica poveže predvsem z literaturo (170), a v svoji razpravi o zgodovini interpretacije umetnosti se izhajajoč iz Platona posveča tudi interpretaciji likovne umetnosti in filma. Zaradi tega brez nadaljnjih specifikacij ugotavlja, da »se zdi, da zdajšnji razvoj večine umetniških zvrsti vodi stran od predstave« (168), to stanje pa pojasnjuje s preobiljem »prevelike produkcije«.

Razvoj (interpretacije) glasbe v 20. stoletju ugotovitvam v pričujočem besedilu ne ustreza popolnoma in ga ni mogoče tako zlahka pojasniti z družbenimi procesi, ki jih v ta namen izbere avtorica. Predvsem zato ne, ker je interpretacija glasbe zaradi abstraktnosti slednje že prej proizvedla dileme, ki jih Sontagova brez rezerve umešča v 20. stoletje. Poleg tega se celo najabstraktnejše posredovani tok glasbenega modernizma, dodekafonija, (domnevni) mimetičnosti nikakor ne odreka v prid subjektivnemu izrazu. Antisubjektivistične tendence (vsaj deklarativne) desetletja pozneje najdemo tudi pri ameriški neoavantgardi. Nedoločnost je denimo v drugi polovici 20. stoletja Johnu Cageu pomenila manj in ne več subjektivne intervencije v zvok – in to skladateljevo izhodišče bi moralo biti zavezujoče za vsakršno interpretacijo, tudi če to naposled zavrne.

Tudi sami umetniki so skozi 20. stoletje *μίμησις* pogosto razumeli kot substancialno lastnost umetnosti nasploh, ki jo (tedanja) sodobnost preprašuje. »V vseh umetnostih, ki se jih lahko domislim, smo prekleti od

mimetičnega in z njim zamašeni,« je v letih 1911–12 bojevito pisal Ezra Pound (42). Umetnike nasploh je tako razdelil na »simptomatične«, ki mimetično odslkujejo oziroma beležijo vsakdanjost, in donativne, ki vanjo posegajo ustvarjalno (25). Tudi Jeff Nuttall je leta 1968 progresivne kontrakturne umetniške strategije poenotil v skupnem odklonu od reprezentacije. Občinstvo naj bi bilo tako »soudeleženo pri samem ustvarjalnem procesu, v mehanizmu, pri pogledu za kulise, da bi tako preprečilo nastanek nečesa takega, kot je iluzija, navidezna resničnost« (Vrečko 202).

Tudi tiste rabe, ki se neposredno nanašajo na *μίμησις* v glasbi, so, kakor se zdi, pogosto bolj ali manj nasilna preslikava dognanj iz literarne teorije in slikarstva. To je razumljivo, saj termin v glasbeni teoriji prav zaradi specifičnega historičnega (ne)odnosa glasbe do neglasbenih zvokov še zdaleč ni bil uporabljan tako pogosto.<sup>1</sup> Zdi se, da je celo Carl Dahlhaus, sicer eden največjih poznavalcev glasbe 20. stoletja, svoja naziranja starejše glasbe deloma naslonil na dihotomijo med tradicionalno<sup>2</sup> mimetično umetnostjo in njenim postopnim zamenjevanjem z bolj subjektivnimi tokovi, ki so mimetičnost postopoma opuščali. Tako je govoril o različnih tipih posnemanja, značilnih za glasbo starejših obdobj. Do konca 18. stoletja naj bi skladatelji iskali material, s katerim bi mimetično izrazili svojo osebno percepcijo lastnega okolja. Dahlhaus je v 19. stoletju zaznal močno zarez, posebno z Beethovnom, čigar *Pastoralno simfonijo* je razumel kot zgodnji primer zavrnitve imitacije. Namesto zgolj posnemanja narave (*natura naturata*) naj bi bil novi, bolj subjektivni kompozicijski slog, ki ga izpričuje evropska glasba od Beethovna, zavezan *natura naturans*, naravi v ustvarjanju (Dahlhaus 21–25).

V nadaljevanju se bom torej opiral na ta pomen *μίμησις* in ga tudi sam apliciral na glasbo – vendar ga bom poskusil razviti diametralno nasprotno od prevladujočega naziranja.

## **Navidezna podobnost, ...**

Večini ustaljenih pojmovanj je sicer mogoče pritegniti vsaj v naslednjem: vsi umetnostni diskurzi so bili že v drugi polovici 19. stoletja podvrženi drastičnim spremembam, še ostrejše cezure pa so jih pričakale v prvih dveh desetletjih prejšnjega stoletja. Običajno (upravičeno) govorimo o splošni ali celo skupni umetnostni revoluciji, ki jo je izzval modernizem. Ta je meje vsakega umetnostnega diskurza ponesel daleč onkraj kontur, na katerih so navidezno trdno stale le nekaj desetletij prej. To se je seveda poznalo tudi na odnosu do konvencionalnega upodabljanja ideološko konstruirane resničnosti. Tu pa se primerjava med literaturo, slikarstvom in glasbo nekoliko zaplete.

V nasprotju z ugotovitvami različnih avtorjev od Dantoja do Dählhausa, da je mimetična plat umetnosti v novejših stoletjih in posebno v modernizmu doživela svoj zaton, menim, da se je radikalna sprememba mimetičnega parametra organizirala skoraj izključno okoli predhodne, tradicionalne drže vsake od temeljnih umetnostnih zvrsti nasproti prepoznanim enotam (in razmerjem med slednjimi), kakor so bile te konstitutivne za njihovo specifično naracijo. Z drugimi besedami: modernistične umetnostne ideologije, ki so vplivale na spremembe v mimetični kategoriji posameznih umetnostnih diskurzov, niso vzpostavile nikakršnega odnosa do mimetičnega nasploh – tudi odklonilnega ne. Zato tudi za modernistične umetnike odnos do mimetičnega ni bil nekaj zavezujočega, temveč je šlo pri vrednotenju mimetičnega vselej za prevetritev odnosa, kakršen je pač v posamezni umetnosti vladal do tedaj. Ideološki zasuk pa se kajpak ni zgodil v praznem prostoru.

Ideologije, ki jih danes zaradi nekaterih skupnih refleksov (predvsem odnosa do preteklosti in tradicije) lahko štejemo pod zbirni pojem umetniškega modernizma, je vsaj do neke mere sprožil (ali vsaj pospešil) prelom formalne narave. Ta je ireverzibilno vplival na celoto družbenih praks svojega časa in v njej radikalno redistribuiral položaj umetnosti. Gre za tri tehnološke inovacije, ki so skozi 19. stoletje redefinirale posamezne umetnostne diskurze, in sicer za fotografijo, gramofon in spremenjen status, ki ga je industrijska revolucija prinesla časopisju. Za pričujočo raziskavo je pomembno, da je vse troje služilo zlasti reprodukciji »resnice«, »resničnosti« oziroma »narave« (kakorkoli že v različnih novoveških ideologijah to imenujemo); povedano natančneje, reprodukciji ideološko prepoznanih »(objektivnih) dejstev«.

S tem pa so omenjene tehnološke inovacije pomembno intervenirale na področje, ki ga je predhodno bolj ali manj obvladovala umetnost. Zdi se namreč, da so vse do druge polovice 19. stoletja stoletja prav ideologije umetnostnih praks najučinkoviteje interpelirale s posnemanjem. S pojavom novih tehnologij (in adaptacijo starejših, kakršno je doživelo časopisje), predvsem pa z njihovo relativno udomačitvijo je občinstvo zlahka razkrinkalo iluzijo reprezentacije, učinkujočo v umetniških delih svojega časa. To seveda ni bilo posledica kakega splošnega prevpraševanja modelov reprezentacije, niti ni do nje (razen eksplicitno v modernističnih umetnostnih ideologijah) neposredno vodilo. Prav nasprotno, distanca do predhodno učinkujočih umetnostnih praks je bila mogoča šele potem, ko je neumetnostni medij enako iluzijo zbujal še prepričljiveje – radikalizacija mimetične komponente v neumetnostnih diskurzih pa se je seveda zgodila na račun prestižnosti avtorjevega subjektivnega dodatka.

Preprosteje povedano, opazovalci so lahko (tudi mimetično) umetnost prepoznali kot prevaro šele, ko (in predvsem *ker*) jih je drug medij zavedel

še prepričljiveje. Ker je tehnika toliko napredovala in se je družba tudi v skladu s tem spreminjala, je avtorski dodatek pri reprezentiranju postal nepomemben, v ideologiji objektivnosti in znanstvene preciznosti, ki je nove medije že v izhodišču uokvirjala, pa je bil dejansko razumljen kot ovira. Srečno sobivanje veristične iluzije in estetike (ki se je prej vsaj do določene mere manifestirala kot – imenujmo jo – fetišizacija neodpravljljive razlike med umetniškim delom in konvencijami časa o zunanjem svetu)<sup>3</sup> je bilo ob samoumevnosti te iste razlike (in hkratni težnji novih diskurzov po njeni ukinitvi) konec.<sup>4</sup>

Namenoma sem uporabljal besedo umetniško delo, ne da bi cilj na katerega od partikularnih umetniških medijev. Misel, ki sem jo razvil v predhodnih dveh odstavkih, se zdi prepričljiva – *toda le*, če imamo pred očmi literaturo ali likovno umetnost.

Evropsko glasbo so skozi zgodovino namreč kljub mnogim lastnostim, ki si jih je do 19. stoletja delila z bolj »mimetičnima« evropsko literaturo in likovno umetnostjo, zaznamovale drugačne problematike. Notirana glasba se do 20. stoletja ni nikdar opirala na zvesto reprodukcijo zvokov, kakor jih slišimo. Prav nasprotno, glasbeni diskurz se je dolgo naslanjal na zapleten samonanašajoč sistem, s katerim je svoj material neogibno modificiral. V 18. stoletju se je zaradi poenostavitve uglaševanja glasbil s tipkami v Evropi širše uveljavila nova uglasitev. Ta je razmerja v omenjenem abstraktnem sistemu še dodatno stilizirala in sistem odvezala od prej pogostega nanašanja na naravne alikvote. Ta od narave zvoka kot fizikalnega fenomena odmaknjen formalni sistem ni nič drugega kot temperirana uglasitev, ki jo je evropsko uho ideološko ponotranjilo kot naravno. Zaradi povsem drugačnih izhodišč ne čudi, da je imel modernizem, ki je v literaturi (in slikarstvu) okrog leta 1900 res sprožil temeljni odmik od mimetične reprezentacije v višjo mero abstrakcije, v glasbi istega časa nekoliko drugačen razvoj. Dialektičen proces, ki je glasbo sprva dodatno abstrahirjal, se je (vsaj v enem odvodu) iztekel v radikalno formo mimetične reprodukcije zvoka. Članek se bo ustavil ob nekaterih najpomembnejših točkah omenjenega procesa.

## **Devetnajsto stoletje**

Za podrobnejšo primerjavo se moramo vrniti v čas *pred* sredino 19. stoletja, ko so se nakazovale osnovne trase vseh omenjenih premikov. Tradicionalno literaturo je glede problematike mimetičnega mogoče razumeti v podobnem kontekstu kot tradicionalno slikarstvo. Verbalni jezik je namreč kljub znakovni abstraktnosti in arbitrarnosti vendarle sistem, ki

v svoji matrici »zunajjezikovne« pojave denotira *konvencionalno* – v tem pa se približuje tradicionalni likovni govorici. V nasprotju z njima glasbeni »jezik« ne predvideva razmerij, ki bi si jih (še tako vpeljano) občinstvo lahko brez posredovanja verbalnega jezika prevedlo v strukturno primerljiva zunajglasbena razmerja. Osnovni matrici slikarstva in literature, torej dvodimenzionalna iluzija tridimenzionalnega prostora v prvem in jezik v drugem primeru, je historični razvoj posebno v novem veku razvil v smeri večje eksaktnosti v konvencionalni reprezentaciji. Zato so bili kriteriji, katero delo je dobro in katero slabo, v evropski novoveški literaturi in slikarstvu v veliki meri izpeljani iz vse zahtevnejših kriterijev imitacije.

Tudi glasbeni diskurz se je od srednjega veka razvijal v smeri večje eksaktnosti (in se celo v romantiki držal v glavnem tistega, kar je Hugo Riemann imenoval »funkcionalna harmonija«). Toda ta eksaktnost še od daleč ni bila povezana niti s pravili, po katerih naj se skladatelj v komponiranju (oziroma v sami notaciji) karseda približa neglasbenim zvokom (= glavna razlika s slikarstvom oziroma likovnimi tehnikami), niti s komplementarnimi pravili, po katerih naj poslušalec iz določene zvočne stilizacije v vsakršni situaciji konvencionalno prepozna reprezentacijo fiksne »zunajglasbenega« pomena (= glavna razlika z literaturo oziroma jezikom). Še preprosteje – odstopanje od dotedanjih norm (čim zvestejše) reprezentacije je (že) v tradicionalni literaturi in še toliko bolj v slikarstvu od giotovske vpeljave linearne perspektive pogosto lahko v veliki meri poenotiti z avtorjevo inovacijo. Pri glasbi je nasprotno subjektivni donesek avtorja pomenil intervencijo v sistem, ki že v izhodišču ni imel nikakršne težnje po zvesti reprezentaciji.

S pojavom fotografije je slikarstvo izgubilo status najpreprečljivejšega vizualnega reproduciranja zunanjega, kar jih je lahko ponudil čas. Tako je bilo prisiljeno hitro razviti nove prakse, ki so bile osredotočene zlasti na hipertrofijo fetišizirane *razlike* od upodobljenega znotraj naturaliziranih konvencij svojega časa. To je bilo namreč področje, ki mu fotografija vsaj v tistem času še ni bila kos. Zdi se, da je bila primerljivega, čeravno kompleksnejšega razvoja, do začetka 20. stoletja deležna literatura. Ideološko posredovana jezikovna prepričljivost, lastna tradicionalnim literarnim delom, je bila vse do sredine 19. stoletja tako učinkovita ne *kljub*, temveč prav *zaradi* umetniškega dodatka, ki je umetelno literarno besedilo naredil »resničnejše« od ostalih, bolj prozaičnih in vulgarnjših, večinoma upravnih in aktualističnih besedil, namenjenih v glavnem isti ciljni publiki – pismeni manjšini. Literatura je učinkovala prestižno zaradi prefinjenega jezika in kompleksne artikulacije misli, ki je ostali diskurzi v jeziku pred časopisjem kajpak niso mogli razviti. Isti prepričevalni model literarnega dela pa je, kot je videti, izgubil na interpelacijski moči nedolgo po spremembah

v »skrajni obliki knjige«, kakor je Benedict Anderson (54–55) poimenoval časopisni medij. Ta je bil od začetka bolj ali manj podaljšek korespondenc pisemenih krogov (Habermas, *Strukturen* 201), a je s pojavom *Strukturne javnosti* v 18. stoletju<sup>5</sup> že začel pridobivati drugačne družbene funkcije. Šele za obdobje od konca stoletja do sredine naslednjega so značilne sprva družbenokritično motivirane intervencije časopisnih *redakcij*, ki so dogodke poustvarjale v skladu z novooblikovanimi strankarskimi meščanskimi interesi (Habermas, *Javnost* 297).

Toda s to operacijo časopis še ni ogrožal literature. Zdi se, da je medij svoj ideološki učinek reproduciranja konsenzualne resničnosti pridobil šele z rastočo industrializacijo in, paradoksalno, podreditvijo časopisne angažiranosti tržnim zakonom. Meščanska pravna država in vsaj deklarativno postopno prizna(va)nje »javnosti«, ki se je po letu 1830 odvijalo v zahodni Evropi in ZDA, sta tisk odvezala političnega angažmaja v imenu javnosti; »odrešen mnenjskega pritiska [...] je [tisk] lahko zapustil polemični položaj in se posvetil poslovnim priložnostim komercialnega podjetja« (*Strukturne* 204). To situacijo je seveda omogočilo oglaševanje, katerega intervencija v časopisje je proizvedla *nov* pomen javnosti. Če je časopis prej nagovarjal točno določene (interese) javnosti, pa ga je vpetost v trg vse bolj prilagajala kar najbolj nediferenciranemu javnemu mnenju potrošnikov (potencialnih bralcev in kupcev oglaševanih proizvodov). Šele komercializacija medija je sprožila *redno* (po možnosti vsakodnevno) izhajanje *poceni* časopisov,<sup>6</sup> okrog katerega se je vse bolj organizirala posebna naracija časopisnega medija. Če povzamem – periodiki se je s tržno narekovano univerzalizacijo zamenjala funkcija znotraj ideologije, ki jo je prav kmalu zatem lahko reproducirala še uspešneje. Ko se je ob tem tudi sama oprla na fotografski medij (in seveda na pridobitve telegrafa), je bila mimetična prepričevalnost zagotovljena: novinarski diskurz je s spremenjeno socialno funkcijo obveljal za »resničnejšega«, »pristnejšega« od literarnega diskurza. Z bistveno razliko – če je fotografija ogrozila slikarstvo že s svojim tehničnim vidikom, je časopisni medij zmožnost zavajanja, ki je daleč preseгла literarno, dobil šele s posredovanjem tržnih procesov razvitega kapitalizma.

Čeprav tudi sam skonstruiran ter podvržen tako hegemonističnim ideološkim konvencijam kot subjektivnim impulzom (ki so največkrat le podvojitve prvih),<sup>7</sup> je prenovljeni časopisni medij s svojim ideološkim učinkom literarne prakse prisilil, da se na novo opredelijo do svoje interpretacijske agende.

Medtem ko sta tradicionalno olje na platnu in evropski roman tekmo s časopisnim in fotografskim medijem izgubljala zaradi (prevelike) neodpravljive razlike, ki ju je ločevala od ideološko prepoznane upodobljene »realnosti« (ki se je v ideoloških pogojih druge polovice 19. stoletja sploh



na zahodu povezovala z zaželenima »objektivnostjo« in »nevtralnostjo«, kakor so ju artikulirali interesi buržoazije), je glasbo tehnologija izzvala nekoliko drugače. Neodpravljava razlika od konsenzualno upodobljenega je že v tradicionalni evropski glasbi igrala bistveno večjo vlogo kot v slikarstvu in književnosti. Tako v nasprotju z omenjenima nikdar ni pretendirala za mesto diskurza, ki bi najprepričljiveje odslikoval resničnost, kakor jo postavlja ideologija določene dobe.

Zaradi abstraktnega sistema glasbenega jezika in njemu inherentne hierarhije razmerij, ki se *niso* kazala kot razmerja dejanskih odnosov med (nenotiranimi) zvoki, je neodpravljava razlika od konsenzualno upodobljenega v okvirih prevladujoče ideologije v tradicionalni glasbi – drugače od literature in slikarstva – precej bolj temeljno naddoločena z inherentnimi glasbenimi pravili kot s specifično avtorjevo intervencijo. Estetski presežek se je, naj ponovimo, v vseh umetnostih organiziral prav okoli specifičnega »dodatka« k preprostem oponašanju – pri glasbi pa je bil od imitacije že v osnovi ločen.

Tradicionalni glasbeni diskurz razlike do upodobljenega nikdar ni želel minimizirati ali celo odpraviti.<sup>8</sup> Ko je Ludwig van Beethoven v *Pastoral-Sinfonie* (*Pastoralni simfoniji*) želel ponazoriti slavčje, prepeličje in kukavičje oglašanje, se je tega lotil z marljivim prevodom ptičjega petja v tradicionalne okvire glasbenega diskurza, in sicer v temperirano uglasitev, enakomeren ritem in harmonske vzorce, prepozna(v)ne kot glasba okoli leta 1800.<sup>9</sup> Pri tem ni šlo za kako fizikalno nedoslednost, temveč za ideološko naddoločenost reprezentacije, kolikor je prenese glasba. Beethoven se je nedvomno zavedal velikanske razlike med petjem ptic, kakor ga percipira človeško uho, in svojo priredbo istega petja. A glasba je bila do konca 19. stoletja konsenzualno sprejeta kot glasba le, če je bila dovolj abstraktna, da je referenčne elemente brez preostanka (ali pa skoraj brez) filtrirala skozi (kot rečeno, nemimetična) razmerja glasbenega diskurza. Na tem mestu se lahko osredotočimo na razvoj *μίμησις*, kakor ga izpričujejo najznačilnejši tokovi glasbenih inovacij 20. stoletja.

## ... ki je pravzaprav navidezna razlika

### Dvanajsttonska tehnika

Najpomembnejši korak komponirane zahodne glasbe v 20. stoletju ni bil največji *rez*, ki ga bom obravnaval v članku v povezavi z mimetičnim, mu je pa predvsem od 20. let naprej krepko olajšal uveljavljanje znotraj glasbenih institucij. Čeravno *dvanajsttonsko* (oziroma *dodekafonsko*) *kompozicijo*



druge dunajske šole pogosto enačimo z *atonalnostjo* v glasbi, glasbenih zvokov ni osvobodila notacije. Še več, proizvedla je artifičen sistem, v katerem so formalne strukture postale še strožje od funkcionalne tonalnosti (Whittall 2–3). Kljub še radikalnejšemu odmiku od mimetičnosti je glasba Arnolda Schönberga, Albana Berga in predvsem Antona Weberna radikalno sopostavila zvočnosti, ki pred tem v zgodovini (in ideologijah) zahodne glasbe niso funkcionirale. Tako je na široko odprla meje glasbenega jezika oziroma, točneje, v celoti proizvedla nov jezik z na novo postavljenimi mejami. Čeprav so bile te še precizneje določene kot prej, so pionirsko prepričale skoraj celoten okvir dotedanega evropskega glasbenega razmišljanja. S tem je intervencija dvanajsttonske glasbe vsaj posredno sprožila vrsto teoretskih razprav in umetniških eksperimentov, po katerih zahodna komponirana glasba kot celota ni bila nikoli več dojeta enako.

A dvanajsttonska glasba je zgolj prvi (izrazito nemimetično intoniran) sklop sprememb, ki so vodile k novim perspektivam glasbe v povezavi z *μίμησις*.

## **Zvoki kot integralen del glasbe**

Največji rez s predhodnimi diskurzivnimi okviri v smeri večje reprezentativnosti glasbenega diskurza pa je pomenila *intervencija zvokov v glasbo*. Pri tem ne gre za zvok kot zven predhodno zapisanega materiala, temveč za zvok kot sam material, s katerim se skladatelj ukvarja že v izhodišču. Nenadno ovedenje o možnostih (re)produkcije zvokov v glasbenem diskurzu je posledica treh med seboj razmeroma nepovezanih pojavov.

### I.

Kronološko prvi in najpomembnejši je bil že omenjeni izum gramofona, ki je impliciral rabo *posnetih* zvokov. Elektronski posnetek zvoka je že pred pojavom dejanskih elektronskih instrumentov priskrbel nov medij beleženja in shranjevanja »žive« glasbe. Medtem ko je notacija zahtevala posebne veščine v sopostavljanju različnih zvokov, so snemalne naprave »demokratsko« (pogosto tudi nehote) ujele številne zvoke, ki so skozi vso zgodovino spremljali izvedbe, a jih nihče ni dojel kot glasbene (običajno je šlo za zvoke iz občinstva). Ovekovčenje in, še pomembneje, reprodukcija teh zvokov sta jih v zavesti poslušalstva neločljivo povezala s percepcijo (določenih) glasbenih del. Tudi predvajanje posnetka z gramofonom je v recepcijo prineslo vrsto sekundarnih neodpravljenih zvokov. Med njimi

sta zvoka vrtenja gramofonskega jermena in konstantnega drsenja igle po plošči, če sploh ne omenjamo zvokov, ki jih med predvajanjem oddajajo praske na površini plošče.<sup>10</sup>

## II.

Drugi omenjeni pojav v svojem času ni bil tako vpliven, vsekakor pa gre za velik skok naprej, ki je mnogo poznejše pojave bolj anticipiral kot pa nanje vplival (Sutherland 24–25). Futuristični skladatelj Luigi Russolo je *arte dei rumori*, umetnost hrupov, brez posredovanja Schönbergovih inovacij v evropsko glasbo vključil že v začetku drugega desetletja 20. stoletja, ob čemer je tradicionalne omejitve medija premagoval z novo grafično notacijo in celo posebnimi glasbili (*intonarumori*) za proizvodnjo različnih hrupov (Holmes 13–15; Sutherland 19–25).

## III.

Za ta prispevek najvplivnejši tok, ki je odprl prostor glasbene izraznosti v 20. stoletju, v celoti pripada dogajanju po drugi svetovni vojni. Obravnavamo ga v več valovih, ki jih povezuje poudarek na rabi elektronskih glasbil in naprav:

– generacija serialističnih skladateljev, izšla iz omenjene druge dunajske šole, predvsem mladi Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez in Luigi Nono, je v začetku 50. let nadaljevala Weberново radikalizacijo serializiranja vseh glasbenih parametrov.<sup>11</sup> Ob tem so si mlajši skladatelji že lahko izdatno pomagali z elektronskim medijem. Ta jim je s svojimi neskončnimi sonoričnimi možnostmi omogočal, da so v serije distribuivali tudi zvočnosti, ki se zaradi omejitev temperirane uglasitve in zvočne barve posameznih glasbil (in vokalov) nikoli prej niso pojavljale v notirani glasbi. Isti skladatelji so šli še globlje v elektroakustične zvočne teksture in postopoma opustili serialne pa tudi predhodno uveljavljene principe zapisovanja glasbe, ob čemer so se bolj in bolj posvečali fizikalnim lastnostim in sintezi zvoka.

Proces je šele postopoma vodil k tistemu, kar je Dahlhaus pripisal že Beethovnu: k novi obliki narave v nastajanju, v tem primeru k naravi formacije zvoka – a te v nasprotju z Dahlhausovo zgodnejšo aplikacijo ne moremo imeti v celoti za odmik od mimetičnosti.

– Istočasno je ameriško avantgardno gibanje nedoločenosti z Johnom Cageem, Christopherjem Wolffom in Georgeom Brechtom poskušalo zvok kolikor mogoče osvoboditi umetnikove intencije.<sup>12</sup> To je pomenilo

radikalen razcep (tudi) z abstraktno objektivistično sistematično dodekafonije, ki je spremembe v percepciji sprožila. Ameriški avantgardisti so v glasbo zavestno vključevali naključne, nenačrtne zvoke, posebno iz občinstva – skratka, zunanje elemente, ki naj modificirajo glasbeni medij in ne obratno. Notiranje neglasbenih zvokov ni bilo le nemogoče, temveč tudi nezaželeno. Tako so bili prihranjeni poslušanju v živo oziroma ovekovečenju na nosilcih zvoka. Ideološko opiranje na intuicijo in poslušalčevo izkušnjo, ki je poudarjeno vplivalo na odpiranje glasbe zvokom, »kakršni so«, je ameriška neoavantgarda posebno od 60. let utemeljevala tudi z vplivi azijskih filozofij (Patterson 51–69; Sutherland 156), čeravno gre v osnovi za meščanske ideologeme (Boehmer 27). Ta smer je prav zaradi težnje po čim manjši medijranosti neglasbenih zvokov v glasbi še precej bližje mimetičnim kriterijem, kakor nas na tem mestu zanimajo.

Toda v istem času je v Evropi skupina študijskih zanesenjakov odkrila glasbeno formo, ki gre še neposredneje v smeri imitacije.

– V Parizu se je skupina povojnih skladateljev s Pierrom Schaefferjem in Pierrom Henryjem na čelu neglasbenim zvokom približala drugače od serialistov in ameriških avantgardistov. Tudi ti skladatelji so se posluževali elektronskega medija, a s povsem drugačnimi izhodišči. Prav ta izhodišča so glasbeni diskurz prvič (lahko) približala *μίμησις*, o kakršni govorimo v povezavi s (celo starodavnima) literaturo in slikarstvom. *Musique concrète* oziroma konkretna glasba je prvič v kratki zgodovini beleženja glasbe v živo posnete zvoke (v glavnem, ne pa izključno, neglasbene) v glasbo vpeljala kot surovino, ki jo je nato bolj ali manj preoblikovala z elektronskimi glasbili in študijskimi tehnikami (Sutherland 55). Elektronski medij je torej konkretna glasba izrabila kar v dveh ključnih smislih – v smislu *reprodukcije* (seveda daleč najbolj »mimetične« v svetovni zgodovini glasbe) in v smislu *produkcije* zvoka.

Nekatere obdelave so bile znatnejše, spet drugje je bil vnos elektronskih zvočnosti minimalen. Sploh Luc Ferrari, predstavnik druge generacije francoske konkretne glasbe, je bil po nekaterih drugačnih tendencah v konkretni glasbi znan po reafirmaciji prepoznavnosti vira zvoka in narativnosti s svojo »anekdotično glasbo« (Emmerson 77). V nekaterih kompozicijah, kakršna je *Presque rien I* (*Skoraj nič I*) iz leta 1970, je elektronski medij v produkciji omejil na neopazno urejanje predhodno posnetega materiala. O tej »elektroakustični razglednici«, kakor jo je imenoval, je Roger Sutherland napisal naslednje:

Skladba *Skoraj nič I* je razširjen portret sončnega vzhoda na plaži v Alžiriji,<sup>13</sup> postavljen v hitro gibanje. Ferrari ni uporabil skoraj nikakršnega rezanja ali urejanja originalnega materiala. Svoje umetniške pravice je v nekakšni cageevski maniri omejil na postavitev mikrofona in nalaganje, s katerima ustvarja medsebojno igro različnih elementov: brenčanja motornih čolnov, valovanja morja, fragmentov človeškega govora in zvokov čričkov. (75)

Ferrari je ob skladbi *Presque rien* svoje radikalno mimetične tendence opisal takole:

Želel sem si izmisliti jezik, ki bi deloval tako na dramatični kot tudi na glasbeni ravni. Uporaba realističnih elementov mi je omogočila, da sem povedal zgodbo, poslušalcu pa omogoča, da si izmisli lastne podobe. To sem imenoval »konkretna glasba revnega človeka«, saj nisem uporabil praktično nobene manipulacije, trak pa bi bilo mogoče izdelati v neprofesionalnem studiu. Moj namen je bil, da bi tlakoval pot amaterjem konkretne glasbe, ki bi se ukvarjali med svojimi počitnicami z glasbo na podoben način kot s fotografranjem. (Sutherland 75)

V tem pogledu je bil ideji »mimetične« glasbe še bliže od Shaefferja in Henryja, posebno pa od svojih vrstnikov druge konkretistične generacije Bernarda Parmegianija in François Bayla. Ta sta posnete zvoke v glavnem preoblikovala do neprepoznavnosti ali jih umestila v kompleksnejše elektronske zvočne teksture.<sup>14</sup>

Po daljšem ekskurzu, ki je obravnaval pomik v smeri k mimetičnemu v glasbi 20. stoletja, se lahko spet navežem na literaturo (in slikarstvo). Ponovimo, zaradi tehnoloških inovacij in (z njimi povezanih) ideoloških redistribucij družbenega položaja umetnosti so vse tri umetnosti redefinirale svoj odnos do konvencionalne reprezentativnosti. Literatura in slikarstvo sta imela tako v 20. stoletju prvič možnost radikalno prečkati meje lastne logike reprezentativnosti. Nasprotno so nekatere glasbene prakse posebno v povojnih desetletjih našle daleč najmanj mediiran način (re)produkcije zvokov, ki jih ni mogoče zapisati v notah.

*Razlika* med tremi umetnost(nimi revolucija)mi v odnosu do *μίμησις* pa je kljub temu precej manj pomembna od *skupnih* prelomov. Ti so, pogosto v skladu z reprodukcijo apriornih ideoloških učinkov, odnos do diskurzu inherentne stopnje *μίμησις* v vseh umetnostnih disciplinah nepovratno spremenili – toda v različne smeri. Na bogati platformi modernistične in avantgardne umetnosti je zagotovo vrsta tokov, ki uhajajo tako enoznačni opredelitvi; med njimi so tudi nekateri, ki so za raziskovalno področje, ki ga skuša zaobseči esej, izjemnega pomena (denimo konkretna in posebno vizualna poezija). Toda to še poudarja našo temeljno predpostavko, da opredelitev do mimetičnega aspekta kot skupne forme umetnostnih praks ali celo zavesti nasploh tudi v najbolj viharnih desetletjih moderne umetnosti (denimo v 20. in 60. letih 20. stoletja) za umetnike same niti približno ni bila tako zavezujoča, kot se morda zdi. To, končno, pojasnjuje »navidezno razliko« v naslovu poglavja.

## **Razvoji mimetičnega v 60. in 70. letih 20. stoletja – nadaljnja kontingentnost**

Za ponazoritev povedanega naj na tem mestu k dilemi o mimetičnem v glasbi in literaturi nekoliko podrobneje pritegnem slikarski medij. S sopostavitvijo *nadaljnega* razvoja modernizma bi rad pokazal, kako se najočitnejše ločnice s predhodnim, torej klasičnim modernističnim obdobjem *znova* poznajo prav v domeni, ki jo umetnostna teorija po navadi povezuje z mimetičnostjo. Poleg tega gre *znova* za vzajemno kontingentne razvoje, ki nam ne pričajo o nekakšni skupni usodi mimetičnega ali o splošnem odnosu do njega.

Posebno izzivalna se zdita pričujoči sestavek foto- in hiperrealizem, dve močno prepleteni ameriški slikarski gibanji z vrhuncem v 60. in 70. letih 20. stoletja. Ekstremni verizem, značilen za obe gibanji, se tako poudarjeno (in tako učinkovito) opira na fotografijo, da ob pogledu na platno brez ustreznega konteksta celo izučen opazovalec težko (če sploh) prepozna slikarski medij. Ta varljivost se učinkovito podvoji ob intuitivni analizi; brez ustreznega konteksta raziskovalca zlahka premami skušnjava, da bi fotorealizem<sup>15</sup> zaradi osredotinenosti na iluzijo zveste reprezentacije »zunajtekstualnega« neposredno povezal z *musique concrète*. Recimo, da je fotorealistične slike podobno lahko zamenjati za fotografije kot nekatere konkretne skladbe z neobdelanimi posnetki zvokov. Čeprav gibanji povezuje vrsta lastnosti, je primerjava ustrezna predvsem, če ju opazujemo kot točki na sinhronem prerezu (kar dodatno implicira njuna skorajšnja časovna prekrivnost). Če pa ju vpnemo v širše diahronne procese posameznih praks, postane očitno, da gre za koraka v različni smeri. Medtem ko konkretna glasba predstavlja radikalizacijo ali vsaj nadaljnji razvoj modernističnih praks z vključevanjem inovativnih procesov v glasbo, pomeni nasprotno fotorealizem reakcijo na že radikalizirani modernizem ameriškega abstraktnega ekspresionizma, informela in (likovnega) minimalizma (Fichner-Rathus 299; Lindey 23).

Fotorealistični pionirji Richard Estes, Don Eddy, Chuck Close in drugi so se zavestno vrnili k tradicionalnim slikarskim kategorijam, da bi se oddaljili od ekstremne abstrakcije denimo Jacksona Pollocka ali Marka Rothka. Kljub temu je bila njihova reakcija v mnogih pogledih sveža, saj so se bistveno bolj opirali na ideološki in estetski okvir poparta (Fichner-Rathus 299; Lindey 23; Taylor 15, 21) kot tradicionalnega evropskega likovnega realizma. Do slednjega so bili namreč fotorealisti podobno zadržani kot do abstraktnega ekspresionizma, zato so njegove izbrane konvencije prilagodili svojim materialnim pogojem (Lindey 12).

V tem smislu je njihova umetnost bolj kot konkretni (pa tudi bolj kot glasbi pred 20. stoletjem) intermedialno primerljiva zgodnji minimalistični

glasbi skladateljev, kot so La Monte Young, Steve Reich ali Philip Glass. Tudi ti so namreč zavrgli radikalizirano modernistično dediščino svojega časa (vključno s konkretno glasbo) (Schwartz 10–11; Sutherland 226) – in se kljub temu niso odločili preprosto reproducirati glasbe v njenih tradicionalnih okvirih pred drugo dunajsko šolo. Ustvarili so nov glasbeni jezik, ki še danes zveni radikalno (Potter 10–12; Schwartz 9, 11; Sutherland 225), čeravno so v njegovem središču ponavljanje, (posledično) konstanten ritmični pulz in, kar je še pomembneje, odkrita tonalnost.<sup>16</sup>

Obe umetnosti sta se torej v pomembnem vidiku odmaknili od radikalnega modernizma, vendar na estetsko in tehnično svež način, ki je prav tako kot radikalnejše umetnostne perspektive veliko dolgoval svojemu času. Pomenljivo naključje je, da je ena od stalnic fotorealističnega pionirja Chucka Closa že od leta 1968 prav upodabljanje Philipa Glassa (Close 86). V književnosti najdemo povsem isti način »ustvarjalne reakcije« v (skoraj sočasni) zgodnji ameriški metafikciji pisateljev, ki so v prozo po modernistični narativni fragmentaciji na inovativen način ponovno vključevali fabulo; med njimi so John Barth, Thomas Pynchon in Robert Coover. Andrej Blatnik je ob slednjem ugotavljal, da mu »je kot prvemu od inovativnih piscev uspelo združiti korenine modernizma – Beckett, nedvomno – s prvinami, ki so bile všečne tudi širši publiki.« (138) Na Becketta se je sicer skliceval tudi John Barth (Prince in Carruthers 52).

Iz intervjuja z Barthom, objavljenega konec 60. let, se že jasno pozna sočasna specifična ameriška dvojnost v odnosu do eksperimenta. Ta seveda implicira ambivalenten odnos do modernističnega ideološkega okvira, ki pa ga (vsaj tedanji) Barthov opus kljub postmoderni retoriki v argumentaciji ne zapusti popolnoma. Pisatelj je tedaj o svojem multimedijem delu *Lost in the Funhouse* (*Izgubljen v lunaparku*) izjavil:

To so eksperimentalna dela in beseda »eksperimentalno« je izgubila sapo [*lost its press*], zdaj [leta 1967!] je to pejorativen pojem. Moj odnos do tehnike v umetnosti je tak kot do tehnike v ljubljenu. [...] Po mojih osebnih merilih morajo biti ti eksperimenti ganljivi, strastni in zgovorni, ne le prebrisani [*tricksy*]. (Prince in Carruthers 62)

Vračanje *μῦθος* v literaturo prek posredništva fabule oziroma njene *simulacije* (prim. Debeljak 232) značilno izkazuje še ena Barthova izjava iz istega intervjuja. Ko je opisoval lastno skladateljsko interpolacijo v romanu *Giles Goat-Boy* (*Kozji deček Giles*), je najprej pojasnil, da gre za kakofojnično glasbeno šalo. Zatem je pripomnil: »Tako *Sot-Weed Factor* (*Trgovca s tobakom*) kot *Gilesa* pojmem kot romana, ki imitirata formo romana, déli avtorja, ki imitira vlogo avtorja; primerno je, da vsebujeta glasbo, ki imitira glasbo.« (Prince in Carruthers 45)<sup>17</sup>

Kaj torej družijo fotorealizem, minimalizem in metafikcijo? Če nekoliko razvijem gornji namig: v vseh treh diskurzih se prekinitev z radikaliziranim modernizmom pozna prav v reartikulaciji odnosa do reprezentativne funkcije svoje umetnosti. Toda kot vidimo, se metafikcija in fotorealizem *spet* bližata konvencionalno prepoznani imitaciji, glasbeni minimalizem pa se (v nasprotju z ameriško glasbeno neoavangardo in posebno konkretno glasbo) od nje *spet* oddalji in svoj poudarek organizira povsem v domeni (abstraktnega in nemimetičnega) tradicionalnega glasbenega jezika. Kljub tej razliki pa je očitna skupna ideološka baza, ki njihovo podjetje naddoloča. Vse tri smeri so želele *spet* poiskati stik s konzumentom: v tradicionalno mimetičnih literaturi in slikarstvu ta pomeni (iluzorni) čutni stik med konzumentom in zunajumetnostno »realnostjo« (kot jo postavlja hegemonistična ideologija), v glasbi pa (iluzorno) ločenost med njima. V tem so bili fotorealizem, literarna metafikcija in glasbeni minimalizem enako učinkoviti.

Kljub velikanski razliki v odnosu do reprezentiranega je osnovna matrica ideološke naddoločnosti tudi v polju novih umetnosti 60. let torej jasna. Resda se tudi tu kaže prav v premestitvi v polju mimetičnega – a, ponovno, ne gre za refleksijo imitacije same na sebi kot specifične konvencionalne umetnosti ali celo družbe nasploh, temveč za vzajemno kontingentno nanašanje na (historični) odnos do *μίμησις* znotraj vsakega posameznega umetnostnega diskurza. Fotorealizem, minimalizem in metafikcija so vsaj v nekaterih pogledih v svojem diskurzu rehabilitirali interpretativni (ne pa tudi ideološki) okvir, kakršen je oba diskurza (dobesedno!) definiral pred modernizmom. Povzemimo: fotorealizem se atrikulira kot ultimativna forma *μίμησις* likovnega izražanja, podobno kot metafikcija znova vzpostavi fabulo in v prozo vrne tista evidentna jezikovna razmerja, ki učinkujejo s konvencionalno iluzijo ideološko prepoznane resničnosti. Minimalizem se nasprotno odreče dosežkom sočasne avantgarde, ki je glasbi omogočila primerljivo ideološko učinkovito reprezentacijo, in se vrne v domeno tradicionalnega temperiranega glasbenega jezika.

Vseeno pa gre vsa tri gibanja locirati na strukturni rob modernistične ideologije – in ne zunaj nje.<sup>18</sup> Radikalen rez z modernizmom bi bil namreč mogoč zgolj v povsem premeščeni ideološki paradigmi, ki pa bi jo – prav tako kot sam modernizem – težko pojasnili zgolj z nanašanjem na *μίμησις*, pa če bi še tako poenostavljali. Poleg tega so bili odmiki od radikaliziranega modernizma v vseh treh umetnostih inovativni in so učinkovali bolj kot alternativna umetniška revolucija kot pa restavracija tradicionalnih umetniških oblik. Umetniki vseh treh gibanj so si zadali ambiciozno nalogo, ki značilno odslikuje prehodnost med dvema velikima obdobjema ideološke formacije. Znotraj svojega umetnostnega diskurza so hoteli afirmirati *for-*



*malni* modus tradicionalnih praks, ne da bi zapadli (splošnejši) *ideologiji*, ki je te prakse na vseh nivojih omogočala in spodbujala.

Navedimo primer tega intradiskurzivnega učinka, ki naj pokaže, kako je celo fotorealizem v svojem odmiku od radikalnih modernističnih praks vendarle ohranjal protitradicionalistično držo, ki ga oddaljuje od poznejših retraditionalizacij slikarstva. Fotorealizem je namreč na visoki umetniški ravni proizvedel paradoks, ki je v izrazito modernistični razcepljenosti in formalni konfliktnosti prav zaradi nanašanja na ustrezne poudarke iz tradicionalnega slikarstva v nekem smislu presegel tudi radikalni modernizem (vključno s konkretno glasbo in abstraktnim ekspresionizmom).

Pozorna analiza fotorealizma namreč izpostavi paradoks; pokaže se, da je hkrati z invociranjem starih konvencij v novih produkcijskih razmerjih iste konvencije tudi sprevačal. V smislu imitacije lahko zapišemo, da je minimiziral fetišizirano razliko umetniškega dela od upodobljenega. Takšna zastavitev je zaostriła napetost med dvema kriterijema, skozi katera novoveške ideologije presoajo umetniška dela. Po eni strani se fotorealistična dela kažejo kot dela *genija* – nadarjenost in predanost, s katerima fotorealistični slikar (vsem zunanjim dejavnikom navkljub) ustvarja svoje umetniško delo, sta dana redkim. Po drugi strani se prav zaradi manka fetišizirane razlike (ki je v slikarstvu, kot smo omenili, predvsem subjektivna nota, neločljiva od pojma genija) fotorealistična umetnost kaže kot priučljiva spretnost *obrtnika*, povsem spojena s formalnimi zahtevami poetik pred romantiko.

Fotorealizem torej na modernistično *odpravo* obeh vzajemno distributivnih kriterijev (in njune distribucije) odgovarja z njuno *reafirmacijo*; ob tem pa se v nasprotju s predmodernistično umetnostjo, ki ni prenesla njune redistribucije, utemeljuje prav na njej. Primerljiva je neučinkovitost minimalistične tonalnosti v (katerihkoli že) ideoloških okvirih tradicionalnejše evropske glasbe ali radikalne metafikcijske fabule v sklopu starejših narativnih konvencij – in vendar se minimalizem in metafikcija utemeljujeta prav na njiju. Povedano nekoliko drugače: da fotorealizem, glasbeni minimalizem in zgodnja metafikcija vsaj deloma in vsaj v začetku še spadajo v širši ideološki okvir modernizma, je jasno že po tem, da je obrat k bolj tradicionalnemu stanju *μύμησις* splošno pojmovan kot njihova *differentia specifica* v sklopu progresivnih umetnostnih praks – ne pa kot *genus*, ki bi jima določal ideološki obod.

Spremembe v mimetičnem kriteriju, kakršnih so bile v modernizmu deležni vsi umetnostni diskurzi, je treba torej razumeti zgolj kot simptom širših transformacij. Te so na eni strani narekovali tehnološke novosti in z njimi povezani procesi v kapitalistični delitvi dela, na drugi strani pa po so jih po svoje artikulirali ideološki procesi umetnostnega moderniz-



ma, ki je hotel onkraj tradicionalnih konvencij svojega časa. Dejstvo, da se je v vsaki umetnosti mimetični kriterij spreminjal v drugo smer in do neke mere kontingentno, jasno kaže, da reza, ki ga je v umetnost prinesel modernizem, ni mogoče zvesti na razkroj tradicionalno razumljene mimetičnosti. Kot sem poskusil pokazati v prispevku, je modernizem (in to radikalizirani) v glasbi, ki so jo predhodne konvencije ostro začrtale v mejah abstrakcije in stilizacije, sprožil dotlej nesluteno stopnjo imitacije.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Če seveda ne štejemo najzgodnejših opredelitev *μίμησις* pri Platonu in Aristotelu – toda tedaj umetnostne zvrsti še niso bile ločene med seboj, vsaj ne s preciznostjo, kakršno je zahtevala kapitalistična delitev dela.

<sup>2</sup> Besedo »tradicionalno« skozi esej dosledno uporabljam za subtraktivno denotacijo novoveške umetnosti do modernizma. Ta je v umetnost in vseh ravneh posegel tako radikalno, da tako pojmovano tradicionalno evropsko umetnost v nasprotju z modernističnimi intervencijami družji veliko več kot zgolj časovni okvir.

<sup>3</sup> Ta neodpravljava razlika je povezana tako z omejitvami (vsakega posameznega) umetniškega medija in diskurza kot z osebnim pečatom (posameznega) avtorja.

<sup>4</sup> Šele na podlagi omenjene redistribucije diskurzov in premika v ideološki učinkovitosti reprezentiranja lahko razumemo kontekst reprodukcije samih umetniških del, o kateri je govoril Walter Benjamin. Reprodukacija je s tem procesom neposredno povezana, vendar načena posamezne umetnostne diskurze na drugi strani. Z izgubo »avre«, ki jo je umetniškemu delu v času reprodukcije pripisal Benjamin, so bila namreč profanizirana tudi rigidna ideološka izročila, ki so se skozi čas marljivo ohranjala. Ko je zavajajoči učinek opešal, se je moral redistribuirati tudi estetski presežek.

<sup>5</sup> »Pojma javnosti in javnega mnenja sta nastala šele v XVIII. stoletju, kar ni naključje. Svoj specifičen pomen sta pridobila iz konkretnega zgodovinskega položaja. Takrat se je začelo 'opinion' razlikovati od 'opinion publique' in 'public opinion'. [...] [J]avno mnenje [se lahko], v skladu s svojo lastno idejo, vzpostavi šele z enim pogojem – z rezonirajočo publiko. Institucionalno zagotovljene diskusije, ki s kritičnim namenom tematizirajo izvajanje politične vladavine, niso obstajale od nekdaj – oblikovale so se šele v določeni fazi meščanske družbe in so lahko šele s pomočjo posebne konstelacije interesov prodrle v ureditev meščanske pravne države.« (Habermas 1989 a: 294).

<sup>6</sup> To se je (z industrijsko revolucijo in pospešeno komercializacijo celote družbenih odnosov) torej začelo komaj v 30. letih 19. stoletja, predvsem v Angliji, Ameriki in Franciji (Habermas 1989 b: 204). »Še l. 1814 je znašala povprečna naklada francoskega časopisa 5000 izvodov.« (Hobsbawm 17)

<sup>7</sup> »Zgodovina velikih dnevnih časopisov v drugi polovici XIX. stoletja dokazuje, da je tisk sorazmerno s svojo komercializacijo sam postal nekaj, s čimer je bilo mogoče manipulirati. Odkar se je prodaja uredniškega dela vzajemno navezala na prodajo oglasnega dela, je tisk, ki je bil dotlej institucija zasebnikov kot publike, postal institucija določenih udeležencev publike kot zasebnikov – torej vhodna vrata privilegiranih zasebnih interesov v javnost.« (Habermas, *Strukturturne* 205). Dodajmo: ta trend v medijski sferi še nikoli ni bil tako močan kot danes – in tudi literatura, najsi se na tovrstne trende odziva ali ne, še nikoli od 18. stoletja bolj prezrta in manj družbeno relevantna kot danes.

<sup>8</sup> V starejši zgodovini zahodne glasbe so se sicer s svojo radikalnostjo v imitaciji modern(ističn)im procesom presenetljivo približali renesančni madrigalisti. Ti so v želji po ilustraciji besedila pogosto kršili harmonske in melodične kodekse – tudi v smeri zvočne imitacije neglasbenih zvokov. Madrigaliste v svojem članku v pričujočem zborniku omenja tudi Gregor Pompe.

<sup>9</sup> Slavca je Beethoven tako ponazoril s flavto, prepelico z oboo in kukavico s klarinetoma (Jones 11).

<sup>10</sup> Te so bile pri voščenih cilindrih pa tudi še pri pionirskih ploščah iz šelaka občutno bolj nespregledljiva recepcijska motnja kot pozneje pri vinilkah.

<sup>11</sup> »Webern je Schönbergovo dvanajsttonsko metodo razširil v vsesplošen matematični sistem organizacije zvoka. Vsi glasbeni parametri postanejo medsebojno odvisni: dinamika, ritmična trajanja, tonske barve in celo tišine dobijo strukturalni pomen, enakovreden tistemu, ki ga imajo tonske višine.« (Sutherland 31)

<sup>12</sup> Cage je po lastnih besedah želel razviti kompozicijsko metodo, »ki dovoljuje zvokom, da izhajajo iz lastnih središč, namesto iz središč mojega ega« (Sutherland 156). Še več – iz glasbe je želel izgnati celo ustvarjalčeve nezavedne procese (161).

<sup>13</sup> Resnici na ljubo gre za sončni vzhod *in* zahod v korčulski Veli Luki.

<sup>14</sup> Zanimivo je, kako je celo Sutherland, bivši član Scratch Orchestra, navkljub točnim gornjim ugotovitvam podlegel predteoretskemu, iz literarne ali likovne teorije izpeljanemu diskurzu o splošni nemimetičnosti radikalnega modernizma. Tako je v zvezi s Ferrarijevo reprezentativnostjo – žal na račun konsistentnosti – zapisal tudi: »Kljub Ferrarijevemu poudarjanju pripovednih in anekdotičnih vidikov glasbe jo je mogoče dojeti bolj *abstraktno*, saj lahko zaradi tega, ker je večina zvokov jasno razpoznavnih, pride do nejasnosti. Ker so mikrofoni postavljeni zelo blizu zvokom, ki so nam sicer domači, in so zaradi tega ojačani, lahko domače postane tuje. Zvoke čričkov je mogoče razumeti *naturalistično ali pa kot gosto množico migljajočih frekvenc*, medtem ko nam zelo bližnji posnetek hrupa ladijskih motorjev omogoča, da slišimo vsa spreminjanja alikvotov v spektru.« (75; poudaril A. J.)

<sup>15</sup> Ker gre pri hiperrealizmu (zgolj) za specifično poglobitev fotorealizma, sem se na tem mestu odločil za (nekoliko površno) skupno poimenovanje obeh tokov kot *fotorealizma*. Nekateri avtorji ju sicer uporabljajo kot sinonima (prim. Stremmel 8).

<sup>16</sup> Misel zborovodje in barotonista Paula Hillierja, da so Reichova zgodnja dela njegov najradikalnejši prispevek k »nemetaforičnemu, nealudirajočemu stilu umetnosti, ki je vladal v 60. in 70. letih – in so bila prav tako 'avantgardna' kot karkoli, kar jih je predhajalo« (3–4), jasno oriše omenjeno modernistično osnovo minimalizma, še enkrat (po Sutherlandovem primeru) pa kaže tudi na nekaj drugega; in sicer, kako močno je literarno oziroma likovno poenotenje avantgarde z »nerepresentativnostjo« zaznamovalo celo glasbene praktike sodobne glasbe. Mimogrede naj omenim, da je mogoče dve od petih del, ki jih Hillier našteje kot primere za podkrepitev svoje trditve (*Come Out [Pridi ven]* in *It's Gonna Rain [Deževalo bo]*), razumeti kot mejna primera konkretne glasbe, in sicer prav zaradi radikalne mimetičnosti (kot je pojmovana na tem mestu), ki jo skladbi vsaj na nekaterih mestih izpričujeta. Tudi če se inherentno posredovana Hillierjeva misel, da je bila umetnost pred avantgardami v splošnem bolj nagnjena k reprezentativnosti, kaže kot nadideološka, se zdi, da ni nobenega muzikološkega kriterija, po katerem bi bil *Come Out* manj mimetičen oziroma reprezentativen kot denimo *An der schönen blauen Donau [Na lepi modri Donavi]*.

<sup>17</sup> Precej podobno je fotorealist Gerhard Richter v povezavi s svojo umetnostjo na več mestih govoril o »svetu iz druge roke« (Richter et al. 44; Richter 32).

<sup>18</sup> Postmodernizem umetniških praks 60. let je v tem prispevku pojmovan kot »modernizem po modernizmu« oziroma »modernizem, ko ta ni več mogoč«, ne pa kot anti-modernizem. Zdi se, da za najznačilnejše pojave, ki so jih pionirsko povezovali s post-modernizmom v literaturi (metafikcija, Borges, magični realizem) in glasbi (minimalizem,

Frank Zappa) ta definicija vzdrži; in to kljub neprimerljivi ideološki regresiji, kakršno lahko opazimo v večini postmodern(ističn)e filozofije. Ob tem se je mogoče sklicevati na Hala Fosterja, ki je že v začetku 80. let ločeval med »postmodernizmom odpora« in »postmodernizmom reakcije« (xii, Potter 19–20).

## LITERATURA

- Adajian, Thomas. »The Definition of Art«. V: Edward N. Zalta (ur.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2012 Edition). (<http://plato.stanford.edu/archives/win2012/entries/art-definition/>)
- Anderson, Benedict. *Zamišljene skupnosti. O izvoru in širjenju nacionalizma*. Prevod Alja Brglez Uranjek in Andrej Kurillo. Ljubljana: Studia humanitatis, 2007.
- Baker, James M. »Liszt's late piano works: A survey.« V: Kenneth Hamilton (ur.). *The Cambridge companion to Liszt*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2005. 86–119.
- Blatnik, Andrej. Prevajalčeva opomba. V: Robert Coover. »Dejanje s klobukom«. *Problemi – Literatura* 24.263/1 (1986). 139–144. 131–138.
- Boehmer, Konrad. »Chance as Ideology«. V: Julia Robinson (ur.). *John Cage*. Cambridge, London: The MIT Press, 2011. (Zbirka October Files 12.) 17–34.
- Burstein, Jessica. *Cold Modernism: Literature, Fashion, Art*. Pennsylvania: Penn State Press, 2012.
- Close, Chuck. »Appreciations.« V: Philip Glass: *Glass Box* [publikacija ob zbirki zgoščenk]. New York: Nonesuch Records, 2008.
- Dahlhaus, Carl. *Realism in Nineteenth-century Music*. Cambridge: CUP Archive, 1985.
- Debeljak, Aleš. »Prolegomena za ameriško metafikcijo«. V: John Barth idr. *Ameriška meta-fikcija*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988. (Zbirka Kondor 247.) 219–235.
- Dolar, Darko et al. *Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981. (Zbirka Leksikoni Cankarjeve založbe.)
- Emmerson, Simon. *Living Electronic Music*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2007.
- Fichner-Rathus, Lois. *Foundations of Art and Design: An Enhanced Media Edition*. Wadsworth: Cengage Learning, 2011.
- Foster, Hal. »Postmodernism: A Preface«. V: Hal Foster (ur.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-modern Culture*. Port Townsend: Bay Press, 1983. xi–xii.
- Habermas, Jürgen. Javnost (leksikonsko geslo). V: Habermas, Jürgen. *Strukturne spremembe javnosti* (prevedel Ivo Štandeker). Ljubljana: Studia Humanitatis, 1989 (a).
- — —. *Strukturne spremembe javnosti* (prevedel Ivo Štandeker). Ljubljana: Studia Humanitatis, 1989 (b).
- Hobsbawm, Eric. *Obdobje revolucije* (prevedel Mirko Avsenak). Ljubljana: DZS, 1968.
- Hillier, Paul. Introduction. V: Steve Reich. *Writings on Music 1965–2000*. 3–18.
- Jones, David Wyn. *Beethoven: The Pastoral Symphony*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Lindley, Christine. *Superrealist Painting and Sculpture*. New York: William Morrow and Company, 1980.
- Partch, Harry. *Genesis of a Music: An Account of a Creative Work, Its Roots, and Its Fulfillments*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2009.
- Patterson, David W. »John Cage and Asia: History and Sources«. V: Julia Robinson (ur.). *John Cage*. Cambridge, London: The MIT Press, 2011. (Zbirka October Files 12.) 49–72.
- Potter, Keith. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

- Pound, Ezra. »I Gather the Limbs of Osiris«. V: William Cookson (ur.): Ezra Pound: *Selected Prose, 1909–1965*. New York: New Directions, 1973. 19–43.
- Prince, Alan, Ian Carruthers. »An interview with John Barth«. *Prism* (Sir George Williams University, Montreal, pomlad 1968). 42–62.
- Richter, Gerhard. *Text*. London: Thames & Hudson, 2009.
- Richter, Gerhard, Christine Mehring, Jeanne Anne Nugent, Jon L. Seydl. *Gerhard Richter: Early Work, 1951–1972*. Los Angeles: Getty Publications, 2010.
- Scwartz, K. Robert. *Minimalists*. London, New York. Phaidon 2008. (Zbirka The 20th-Century Composers.)
- Searle, Humphrey. »Liszt, Franz«. V: Stanley Sadie (ur.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols. London: Macmillan, 1980.
- Sontag, Susan. »Proti interpretaciji«. V: Janez Vrečko (ur.). *Misel o moderni umetnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981. (Zbirka Kondor 190.) 166–175.
- Stremmel, Kerstin. *Realism*. Köln: Taschen, 2004. (Zbirka Basic Art.)
- Sutherland, Roger. *Nove glasbene perspektive* (Prevedla Gregor Pompe in Jure Potokar). Ljubljana: LUD Šerpa 2009. (Zbirka Velika šerpa 03.)
- Taylor, Mark C. *The Picture in Question: Mark Tansey and the Ends of Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Vrečko, Janez. Spremnna beseda. V: Janez Vrečko (ur.). *Misel o moderni umetnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981. (Zbirka Kondor 190.) 194–213.
- Whittall, Arnold. *The Cambridge Introduction to Serialism*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2008.

## *Μίμησις* in Context of Crossing the Borders of Art Discourses in Modernism

Keywords: literature and music / modernism / mimesis / representation / musique concrète / photorealism

Up to the mid-nineteenth century, an attitude towards *μίμησις* changed noticeably in all artistic discourses. This is one of the reasons why sociologists and philosophers as well as (to even a higher degree) general opinion often attribute a decline of imitation or representation to the art of the twentieth century. The article distances from such a generalization. If the 'mimetic' stands for a tendency of art to deceive senses of the audience with different techniques in order to articulate a non-artistic phenomenon, we have to note that modernism in arts did not *eo ipso* produce a general hostility towards *μίμησις*. Rather, the aspect of (non)representation was the one that was most affected by the subversive practices of artistic modern-

ism. In literature and visual arts (that were traditionally rather mimetic) the mimetic component was indeed diminished in modernism, whilst in music (that has traditionally already been “abstract”) it was in fact modernism that let it be characterized by a high degree of mimetic criteria.

Junij 2015



# Umetnost improvizacije v literaturi in glasbi

Marijan Dovič

ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5, SI-1000 Ljubljana  
marijan.dovic@zrc-sazu.si

*Razprava obravnava umetnost improvizacije v literaturi in glasbi. Na primeru dveh visoko razvitih oblik sodobne improvizacije – péte poezije baskovskih bertsolarijev in jazza – raziskuje možnosti za vzporejanje improvizacijskih praks v dveh umetnostnih panogah.*

Ključne besede: literatura in glasba / improvizacija / jazz / ljudsko pesništvo / baskovska književnost / bertsolaritza

*We can no longer think of Improvisation as affecting one segment of the creative arts; it is probably much nearer the core of the creative impulse than we had thought.*

William Harris

Improvizacijo je v splošnem mogoče razumeti kot večščino ektemporizacije, tj. spontanega proizvodjanja »teksta« (npr. govorenega ali glasbenega) brez natančne vnaprejšnje priprave, ki se odvija v realnem času – med samim procesom izvajanja. V širšem smislu je improvizacija kot izrazito prvinsko načelo intuitivnega odzivanja na dražljaje iz okolja nepogrešljiva sestavina življenja. To se očitno kaže v povsem vsakdanjem (po)govoru, pa tudi sicer pri vsakršni dejavnosti, ki se odvija brez natančno določenega načrta, njen potek pa določa sekvenca spontanih, sprotnih odločitev. Iz zgodovine različnih umetnostnih panog je razvidno, da je bila improvizacija od nekdaj pomemben princip umetniškega ustvarjanja – posebej izrazito v temporalnih oz. performativnih umetnostih. Toda postopoma je bila izrinjena iz večine umetniških diskurzov, npr. iz zapisane literature in komponirane glasbe, in se je bolj ali manj izrazito obdržala le na njihovih robovih. Vélikemu izbrisu je od sredine dvajsetega stoletja sledilo postopno in sprva nekoliko obotavljivo vračanje improvizacije na prizorišče »resnih« umetnosti: najprej v glasbi (prek jazza in free jazza do svobodne improvizacije in aleatorike), pa tudi v gledališču (zlasti pri komičnih žan-

rih), sodobnem plesu in celo filmu. Obenem se je razmahnila metarefleksija improviziranih praks: v zadnjih desetletjih je zlasti v zvezi z glasbo in gledališčem nastal obsežen korpus t. i. improvizacijskih študij, problem je močno pritegnil kognitivne vede, zanimanje za improvizacijo pa se krepi tudi v terapijki in celo pri korporacijah.<sup>1</sup>

V nadaljevanju bomo obravnavali improvizacijo v dveh umetnostih, literarni in glasbeni. Pri tem bomo razlikovali med povsem spontanimi oblikami improvizacije – tu si za primer lahko mislimo dveletnika, ki sproščeno udarja po klavirskih tipkah in uživa v proizvedenih zvokih – in med bolj dodelanimi, strukturiranimi formami, kjer je nosilni koncept *spontanosti* tvorno soočen z *izročilom* (referenčni korpus, improvizacijska načela in vzorci) in *improvizatorsko skupnostjo* (tekmovanje). Podrobneje bomo obravnavali primera visoko razvitih improvizacijskih tradicij, ki sta še vedno živa, v obeh pa je nakazana tudi izvorna povezava med literaturo in glasbo: improvizirano péto poezijo bertsolarijev, ki izhaja iz dolge in živahne tradicije baskovskega ljudskega pesništva, in sodobno jazzovsko improvizacijo, kot se je razvijala od časa nastajanja t. i. jazz standardov naprej. Na tej podlagi bomo premislili možnosti za vzporejanje improvizacijskih praks v teh dveh umetnostih. Pred tem bomo na kratko orisali širši kontekst, v katerem je treba razumeti izbrani improvizirani tradiciji.

## Improvizacija v umetnostih, literaturi in glasbi

Medtem ko so v t. i. prostorskih umetnostih možnosti improvizacije pretežno vezane na ustvarjalni proces, je improvizacija že od nekdaj močno zaznamovala performativne umetnosti, kjer umetniški »tekst« nastaja neposredno pred publiko: glasbo, ples, ljudsko pesništvo in gledališče.<sup>2</sup> Tako je v dramski umetnosti prisotnost improvizacije izpričana že od rimskih časov dalje, enega izmed vrhuncev pa je dramska improvizacija dosegla v visoko razviti tradiciji italijanske *commedie dell'arte* med 16. in 18. stoletjem (prim. Henke). Vse do danes je improvizacija ostala prisotna v komičnih žanrih, prodrla pa je tudi v eksperimentalno gledališče, sodobni ples in celo film.<sup>3</sup> V literaturi je improvizacija ravno tako prisotna od nekdaj: med visoko razvite tradicije lahko štejemo že homersko epiko, ki je mdr. poznala merjenje moči rapsodov v improviziranih žanrih (prim. Collins). Starodavna pesniška izročila so vseskozi ostajala tesno povezana z improvizacijo: od južnoslovanskih *guslarjev* do množice živahnih romanskih in latinskoameriških tradicij, od baskovskih *bertsolarijev* do improviziranih izročil arabskega sveta, med katerimi je bržkone najbolj sofisticiran libanonski *žadžal*.<sup>4</sup> Čeravno so omenjene tradicije zelo raznolike, jih – poleg improvizirane



narave, katere ključni pomen so etnografi polno ozavestili šele v zadnjem času – družijo še nekaj skupnih potez. Praviloma je v njih ohranjena izvorna povezava med besedilom in glasbo (petjem), tako da jih ni mogoče povsem razložiti na ravni besedilnega zapisa (navzkrižja med melodičnim in besedilnim ritmom), pogosto jih zaznamuje priložnostni značaj (v diskurz se vpletajo odzivi na publiko in okoliščine nastopa, več je mašil in klišejev), pa tudi tekmovalni kontekst, v katerem merita moči dva ali več pevcev.<sup>5</sup>

Za razliko od ljudskega pesništva zapisana (oz. natisnjena) literatura, ki je od renesanse dalje postajala prevladujoča modaliteta te umetnostne panoge, ni več omogočala improvizacije v primerljivem smislu: zdelo se je, da je improvizacija v literaturi nepreklicno izgubljena. Pa vendar so se v 20. stoletju mnogi literati spogledovali s sorodnimi koncepti: sem je mogoče prišteti denimo avtomatiziran ustvarjalni proces, ki so ga razvijali nadrealisti (npr. *cadavre exquis*), ali fascinacijo bitniških pesnikov z jazzovskim soliranjem. Proti koncu stoletja so se pojavili novi trendi, ki so skušali obuditi izvorno improvizirani značaj literature, čeprav so se zato morali odreči zamisli dokončnega, na papirju fiksiranega teksta: med njimi zlasti različne oblike poetične improvizacije, omeniti pa je treba tudi široko priljubljeni rapovski freestyle.<sup>6</sup>

V glasbi je improvizacija na splošno ostala bolj izrazita kot v literaturi. V številnih tradicijah predstavlja temeljni ustvarjalni princip: od kompleksnega sistema indijskih *rag* do vrste zahodnoazijskih izročil, med katerimi izstopa iranski *gusbe*, od korejskega *sanja*, javanskega *gamelana* in filipinskega *kulintang* do raznolikih podsaharskih tradicij, ki pogosto temeljijo na vzorcu »klic in odgovor« (prim. Nettle et al.). Tudi zahodnjaška umetn(išk)a glasba je bila nekoč bistveno bolj improvizirana, kot bi utegnili sklepati iz ohranjenih zapisanih preostankov. Že v srednjem veku in renesansi sta se razvijala improvizirani vokalni kontrapunkt čez *cantus firmus* in instrumentalna improvizacija, ki je večinoma temeljila na variiranju in ornamentaciji (prim. McGee). Zlato dobo je improvizacija doživljala v baroku: improviziralo se je na dano basovsko linijo (*basso continuo* oz. generalni bas), improvizirane so bile solistične kadence, uvodi in cele skladbe, sposobnost ektemporizacije pa je zlasti na instrumentih s tipkami sodila med temeljne veščine glasbenika-praktika (prim. Nettle et al.). Tradicija improvizacijskih velemojstrov se je iz baroka (Bach, Buxtehude, Händel ...) nadaljevala tudi skozi klasicizem in romantiko (Mozart, Beethoven, Schubert, Hummel, Liszt ...), vendar je na splošno večina improvizacije postopoma zamirala, med skladanjem in izvajanjem glasbe pa je rasla vse višja pregrada. Tako je od konca 19. stoletja dalje institucionalizirani glasbeno-izobraževalni sistem na zahodu serijsko proizvajal le še izvajalce-poustvarjalce, ki zvesto reproducirajo glasbeno delo, razumljeno kot minuciozno izpisani produkt

genialnega skladateljskega uma. Medtem ko za večino »resne« glasbe to velja še danes, je dramatičen izziv takšni togi koncepciji sredi stoletja prinesel ravno razvoj jazza in sorodnih oblik improvizacije.

## Improvizacija v literaturi: baskovska *bertsolaritza*

Med improviziranimi literarnimi tradicijami, ki so se ohranile do danes, je nemara najbolj osupljiva baskovska *bertsolaritza*. Starodavna umetnost *bertsolarijev* – besedo bi lahko za silo poslovenili z »verzodelci« – je izpričana že od srednjega veka, vendar pa je v desetletjih po padcu Francovega režima *bertsolaritza* v trimilijonski skupnosti Baskov, ki so do konca 20. stoletja malodane opustili baskovščino (izv. Euskara), dosegla neverjeten razmah in priljubljenost.<sup>7</sup> Improvizirani *bertsi* spremljajo vsakdanji utrip baskovskih mest in vasi tako v javnih (klubi) kot zasebnih okoljih (praznovanja), otroci pa poleg baskovske šole (*ikastola*) pogosto obiskujejo še poseben improvizacijski kurz (*bertso-eskola*), tako da je večšina *bertsolaritze* v družbi močno prisotna in marsikomu dostopna iz praktične izkušnje. Rastoči družbeni ugled improviziranega pesništva le še spodbuja tekmovalnost med tistimi, ki bi se radi izmojstrili v njem. Razvejen sistem lokalnih in regijskih tekmovanj vrhunec doživlja vsaka štiri leta z velikim živim finalom, ki privabi nad 12.000 obiskovalcev in ob zaslone prikuje neverjetno število gledalcev. Finale *bertsolaritze* (Bertsolari Txapelketa Nagusia) je baskovski nacionalni praznik, ki mnogo bolj kot na literarni dogodek spominja na nogometni derbi ali rock koncert, najbolj presenetljivo pri tem pa je, da številčna publika zbrano spremlja pesniško tekmovanje, razume njegovo improvizirano naravo ter kompetentno presoja večščino nastopajočih.<sup>8</sup>

Zgodovina vzponov in padcev improvizirane *bertsolaritze* pa tudi njen današnji zvezdniški status sta kar najtesneje povezana z baskovskim nacionalizmom. Vendar bomo tu kontekst, ki je omogočil takšen razmah pesniške improvizacije, pustili ob strani in se osredotočili na osupljivo večščino pesnikov, ki morajo »svoje enkratne, še nikdar prej ubesedene zamisli umestiti v zelo kompleksen okvir pravil in vzorcev; vse to pa morajo storiti simultano, v teku improviziranega nastopa« (Foley 3).<sup>9</sup> Kako poteka verzodelski proces v praksi, je odlično razložil Andoni Egaña, velemojster in štirikratni nacionalni šampion, v eseju *The Process of Creating Improvised Bertsos*. V nadaljevanju bomo videli, kako Egaña razloži temeljne formalne elemente *bertsolaritze*.

Tako kot večina ljudskih izročil je *bertsolaritza* péta. Melodije, ki jih uporabljajo pevci, so večinoma tradicionalni napevi neznanih avtorjev, manj pogoste so novejšje ali namensko komponirane. Obsežna raziskava

Juanita Dorrnsora je evidentirala kar 2775 melodij, od katerih se jih v praksi redno rabi precej manj (podobno kot pri t. i. standardih v jazzu). Melodije so večinoma žanrsko konvencionalne: nekatere so prikladnejše za ljubezensko izpoved, druge npr. za satiro. Izbira melodije je prepuščena pevcu; z izbiro melodije pa je hkrati že določena tudi metrična struktura pesmi – njen ritem in kitična oblika. Podobno kot v sorodnih tradicijah melodija *ni* predmet improvizacije; ker se ne spreminja, funkcionira kot nekakšen fiksni okvir, ki strukturira improvizacijo – v tem primeru besedno oz. miselno vsebino, ki jo pevec »vlaga« vanj. V metričnem pogledu ta okvir temelji na silabičnem (zlogovnem) principu: *bertsi* kot temeljne enote (kitice) so sestavljeni iz različnega števila kupletov oz. parov vrstic (*puntu*). Čeprav ambiciozni pevci pogosto posegajo po bolj zapletenih metričnih invencijah, se v praksi največ uporabljajo štirje osnovni vzorci: osemvrstična *Zortziko Handia* in *Zortziko Txikia* ter štirivrstična *Kopla Handia* in *Kopla Txikia*. Spodaj je shematično prikazan osemvrstični *Zortziko Handia*.

```

----- ----- 10 (5+5)
----- ----- A 8
----- ----- 10 (5+5)
----- ----- A 8
----- ----- 10 (5+5)
----- ----- A 8
----- ----- 10 (5+5)
----- ----- A 8

```

Kot je razvidno iz metrične sheme, lihe vrstice sestavlja deset zlogov, ki jih med petim in šestim loči obvezna cezura, sode vrstice pa sestavlja osem zlogov s končno rimo (A); celoto tvorijo štirje pari vrstic z enako rimo. Rima je po Egañovem mnenju osrednji poetični element *bertsa*: podobno kot v zapisani poeziji tudi tu veljajo načela o kakovostnih in slabših (zasilnih) rimah (prim. Novakovo razpravo v tej številki). V ekstempore kontekstu je treba rime najti karseda hitro in učinkovito, zato je za improvizatorja ključno, da razvije hierarhično strukturiran sistem shranjevanja rimanih besed, bogato kognitivno »zalogo« z možnostjo hitrega asociativnega priklica. Zlasti je pomembna zaključna rima (*azken punta*), o primatu rime pa priča tudi dejstvo, da med najhujše možne pesnikove napake sodi *poto*, ponovitev iste rimane besede v enem samem *bertsu*, ki je najstrožje kaznovana tako s strani občinstva kot komisije (homonimna raba je, nasprotno, visoko cenjena).

Melodija, metrum in rima so torej nepogrešljivi elementi improviziranega petja *bertsov*. Vendar to ni dovolj. Vsak *bertso* – povprečno traja od 20 do 60 sekund (glede na izbrano melodijo oz. kitico) – mora biti zaokrožena diskurzivna enota; kadar jih je več, mora tudi zaporedje oblikovati

tekoč in smiseln diskurz. Visoka umetnost *bertsolarit̃ze* torej presega večično »pravilne zapolnitve« izbrane strukture: »Mogoče je reči, da ima oseba, ki lahko zapoje *bertso* z izbranim metrumom in rimo, minimalne veščine, ki jih terjamo od improvizirajočega *bertsolarija*. Toda to je le tehnični vidik. Resnična kakovost *bertsa* je namreč odvisna od dialektične, retorične in poetične vrednosti ustvarjenega verza« (Egaña 118). Pri tem ima improvizator za razmislek pogosto le nekaj sekund časa; npr. na tekmovanjih, ko mu temo določi voditelj. Uspešna improvizacija se v takšnih okoliščinah zdi na robu verjetnega.

Egaña pojasnjuje, kakšna je strategija, ki jo *bertsolari* ubere v kratkih sekundah predpriprave. Najprej si izbere melodijo, ki določi tudi metrično oz. kitično podobo *bertsa*. Potem si zamisli kolikor mogoče učinkovit sklep, tj. zadnji verzni par z (zaključno) rimo, ki se bo ponavljala skozi celoten *bertso*; če je le mogoče, najde še ustrezno predzadnjo rimo, potem pa si konec zapomni. Sledi začetek petja: improvizacija v okviru izbrane metrične strukture in vzorca rim; na koncu pa se seveda pojavi že prej zamišljeni udarni zaključek. Medtem ko se opisane strategije mojstri poslužujejo redno in uspešno, se začetnikom dogaja, da ne domislijo konca ali pa ga med improvizacijo pozabijo. Toda omenjenega »trika« ni mogoče uporabiti v najzahtevnejših tekmovalnih žanrih, npr. tedaj, ko voditelj začne s petjem *bertsa* – s tem določi melodijo in metrum, pa tudi temo – *bertsolari* pa ga mora takoj nadaljevati in smiselno zaključiti. Tu lahko govorimo o resnično »čisti« improvizaciji.<sup>10</sup>

Zlasti na dva vidika Egañovega insajderskega opisa je vredno posebej opozoriti. Prvi zadeva dekonstrukcijo »inspiracijskega mita«, ki se je v preteklosti pogosto spletal okrog improvizacijske veščine. Egaña skuša pokazati, da »improvizacija *bertsov* praviloma ni ne prevara ne sad izredne genialnosti«, temveč je »v veliki meri skrbno premišljeno početje« (117). V tem smislu se njegovo stališče navezuje na znamenitega Xabiera Amurizo, ki je pesniško veščino v zadnji tretjini 20. stoletja populariziral z izdajo sistematiziranega slovarja rim in priročnika za pesnjenje ter tako »omogočil vsakomur z običajnimi jezikovnimi veščinami priložnost, da se nauči obvladati umetnost improviziranega verza« (Garzia 103). Drugi pomemben Egañov poudarek zadeva delikatno razmerje med togimi pravili (okvirom) in svobodo oz. spontanostjo: *bertsolariji* naj bi se »naučili uporabljati govorne in mentalne veščine v skladu s pravili improvizirane *bertsolarit̃ze* (melodija, rima, metrum itd.) na tak način, da tisto, kar se utegne od zunaj zdeti kot omejitve, v resnici postanejo *pomagala, ki jim omogočijo bolj svobodno improvizacijo*« (Egaña 117, podč. MD).

Podobno kot pri drugih oblikah literarne improvizacije je torej tehnika dostopna vsakomur, vendar je pot do resničnega mojstrstva izredno zah-

tevena in dolgotrajna, raje kot v letih se meri v desetinah let. Pridobivanje improvizacijskih veščin – pa naj gre za balkanske, arabske ali finske tradicije ljudskega pesništva (prim. Foster, Sbait, Haydar, Harvilahti) – raziskovalci pogosto skušajo razložiti v okviru teorije govornih obrazcev (*oral-formulaic theory*), ki sta jo razvila Millman Parry in Albert Lord.<sup>11</sup> Toda visoka umet(el)nost *bertsolaritzę* nakazuje, da bi utegnil biti shematični model, ki se dobro obnese pri večini epike, nezadosten za razlago zahtevnejših form, kakršni sta npr. še vsaj *žadžal* ali *improvvisazione*. Tako Angela Esterhammer v zvezi z živahno poetično improvizacijo v romantični Italiji ugotavlja, da je »rapsodov cilj podati najboljšo možno podedovano obliko zgodbe, improvizatorejev cilj pa je prikazati hitrost lastnega intelekta s komponiranjem originalnih verzov med samo predstavo, in sicer na temo, ki ni bila vnaprej premišljena« (67). Vsekakor nam dosedanje raziskave literarne improvizacije zelo malo povedo o tem, kaj *bitri intelekt* resnično počenja v trenutkih improvizacije: odgovori v veliki meri ostajajo zaprti v črno skrinjico. Vprašanje bomo skušali natančneje osvetliti s premislekom o jazzu, kjer je proces improvizacije bolj raziskan.

## Improvizacija v glasbi: improvizirani jazz

Večino glasbe, ki jo običajno razumemo kot jazz, sestavlja niz melodičnih variacij, ki izhajajo iz določene teme (melodije) in njej pripadajočega zaporedja harmonij (angl. *chord progression* ali preprosto *changes*). Variacije so v načelu improvizirane: njihova realizacija ni natančno vnaprej določena.<sup>12</sup> Pogosto so improvizirani tudi drugi elementi izvedbe, vendar praviloma dva izmed njih ostajata konstantna, in sicer že omenjeno harmonsko zaporedje ter tempo, ki se zelo eksaktno odšteje (*count off*) na začetku.<sup>13</sup> Harmonije so označene s simboli (*chord symbols*) in razporejene po taktih, tako da zaporedje vedno obsega konstantno, natančno določeno število taktov. Takšna enota se žargonsko imenuje *chorus*, po smislu pa bi jo bilo možno sloveniti kot »krog«. Tipična izvedba jazz skladbe, zlasti na improviziranih *jam sessionih*,<sup>14</sup> sestoji iz igranja začetne in končne teme (ti obsegata po en krog) in improviziranih variacij (vsak solist igra enega ali več, tudi prek deset krogov, pri čemer dolžina solov in zaporedje solistov praviloma nista vnaprej dogovorjena):

$$\text{Tema}_{(1 \text{ krog})} - \text{S(olo)}_1 (\times \text{ krogov}) - \text{S}_2 \dots \text{S}_n - \text{Tema}_{(1 \text{ krog})}$$

Najpogosteje izvajane skladbe sodijo v repertoar t. i. *jazz standardov*, nekakšen kanon pretežno ameriškega jazzu, ki je spontano nastajal v teku 20. stoletja in obsega na stotine kompozicij.<sup>15</sup> Do sredine stoletja je večina

skladb imela tudi besedilo, vendar so od *bebopa* dalje primat prevzele instrumentalne izvedbe oz. skladbe. Razvoj improvizacije v jazzu se je torej v principu ločil od besedil: jazz je postal pretežno instrumentalna, s tem pa tudi univerzalna glasbena govorica. V harmonskem pogledu je večina standardov zgrajena iz kombinacij štiri- oz. osemtaktnih enot: najpogostejše pesemske oblike so 12-taktne, 16-taktne in 32-taktne (največkrat v oblikah AABA ali ABAC). Daleč najbolj razširjena sta 12-taktni *blues* in 32-taktni *rhythm changes* (po Gershwinovi skladbi *I Got Rhythm*): skoraj tretjina jazz standardov ima harmonski okvir, ki je varianta teh dveh modelov (Gillespie 155). Ob enostavnejših pesemskih vzorcih so postopoma nastajali tudi bolj zahtevni – z menjavami taktovskih načinov, neparnimi ritmi itd. Vendar je treba poudariti, da se kljub naraščajoči kompleksnosti harmonskih okvirov (razen v ekstremno »svobodnih« kontekstih) ni poridlo dvoje osnovnih načel: enovitost tempa in konstantnost harmonskega ritma – en *chorus* vedno traja enako dolgo in ohranja prepoznavno jedro harmonskih postopov.<sup>16</sup>

Izvedba improvizirane jazz skladbe ima številne melodične, harmonske, ritmične, artikulacijske idr. vidike, ki jih tu ne bomo mogli upoštevati. Poleg tega je improvizirani jazz zlasti po letu 1960 doživljal korenite spremembe v smislu interaktivnosti. Dotlej je bil namreč večinoma sestavljen iz »dveh plasti, ki sta bili tesno povezani, a nista veliko interagirali – melodija/solo in ritem sekcija. Toda pregrada med njima se je začela rušiti [...] Sam pomen jazz improvizacije se je razširil od igranja nove melodične linije preko harmonskega okvira skladbe do svobode za solista in ansambel, da počne karkoli z zvoki in teksturami, ki jih lahko ustvari« (Middleton 31–32). Dejstvo, da se improvizacija v sodobnem jazzu dogaja na zelo različnih ravneh (realizacija harmonij, basovskih linij, ritmičnih figur; spontane modifikacije, ki izhajajo iz interakcije med glasbeniki), je dobro imeti v mislih; pa vendar se bomo v nadaljevanju osredotočili na najopaznejši segment improvizacije, in sicer melodično linijo (*line*) kot linearno (enoglasno) tonsko zaporedje. Opazovali bomo torej solista – naj bo to trobentar, basist, pianist ali fagotist – ki improvizira niz variacij »čez« dano harmonsko strukturo. Pri tem bomo za namene lažje primerjave z literarno improvizacijo ostali v okvirih (hard)bopovskega idioma, kjer je razmejitev med melodijo in »spremljavo« ostala kolikor toliko razvidna. Za primer bomo izbrali skladbo *Giant Steps* Johna Coltrana, posneto v studiu leta 1959 in izdano na istoimenskem albumu leto dni pozneje.<sup>17</sup> Gre za ikonično instrumentalno skladbo, ki je postala jazz standard, njena harmonska struktura pa je služila celo kot podlaga za nove kompozicije.<sup>18</sup> Na prvi pogled gre za nič kaj revolucionarno 16-taktno formo, izvajano v 4/4 ritmu hitrega svinga (*fast swing*):

B <b>D7</b>	<b>G</b> B <sup>b</sup> 7	E <sup>b</sup>	<b>Am D7</b>
<b>G</b> B <sup>b</sup> 7	E <sup>b</sup> F#7	B	Fm B <sup>b</sup> 7
E <sup>b</sup>	<b>Am D7</b>	<b>G</b>	C#m F#7
B	Fm B <sup>b</sup> 7	E <sup>b</sup>	C#m F#7

Temeljna harmonska ideja je menjavanje treh različnih tonalitet (*key centers*), ki so med seboj v razmerju velike terce: B – **G** – E<sup>b</sup> (tretjinjenje dvanajsttonskega prostora).<sup>19</sup> Vsako tonaliteto – za lažjo identifikacijo so v shemi harmonije posameznih tonalitet tipografsko ločene – zastopa serija preprostih kadenc dominantna-tonika (V-I) ali subdominantna-dominant-tonika (II-V-I). V veliki meri torej skladba ostaja v okviru funkcijske harmonije, kakršna je značilna za starejše jazz standarde. Kljub temu je za improvizatorja izredno zahtevna. Najprej zato, ker je hitrost izvedbe praviloma visoka: 250 udarcev/dob na minuto (BPM oz. *beats per minute*) ali hitreje, pogosto krepko čez 300; to pomeni, da se en *chorus* – v tem primeru 16 taktov po 4 dobe – odvrti bliskovito, v petnajstih sekundah ali še prej. Poleg tega so spremembe tonalitet nagle in v prvi polovici kroga »nepričakovane«, saj se zgodijo sredi takta; še dodatno pa zadevo zaplete dejstvo, da tonalitete niso harmonsko sorodne, kar improvizatorju oteži iskanje smiselnih, muzikalnih melodičnih linij.

Izbrani primer je morda boljši od kakšne preproste *tin-pan-alleyevske* skladbe, ker enostavno mora sprožiti vprašanje: kako je mogoče uspešno improvizirati v tako zahtevnem kontekstu? Pripovedke iz jazz folklore, kjer nastopajo notno nepismeni črnski glasbeniki, igranje »iz srca«, mistična inspiracija ipd., tu seveda ne delujejo. Praksa kaže, da je melodična jazz improvizacija – kot kompleksna sposobnost, da solist ekstempore izvaja niz muzikalno in estetsko zadovoljujočih variacij na določeno harmonsko strukturo – predvsem veščina, ki terja sistematičen in poglobljen pristop. Usvajanje govornice improviziranega jazzja je dolgotrajen proces, ki ga teoretiki praviloma primerjajo z otrokovim govornim razvojem oz. učenjem tujega jezika. Terja pozorno poslušanje drugih »govorcev« in zlasti mojstrov (tradicija), sistematično razvijanje notranjega »ušesa« (*ear training*) in garaško vadenje. Že zadovoljiva izvedba preprostejših standardov zahteva odlično obvladovanje ritma oz. časa (*timing*), teoretično razumevanje in praktično internalizirano obvladovanje desetih lestvic in akordov v vseh tonalitetah, sposobnost harmonske analize (razumevanje kadenc, tonalitetnih centrov), uporabe vodilnih tonov in koncepta napetost-razrešitev; za zahtevnejše harmonske okvire pa so nujne še dodatne sposobnosti, kot so poznavanje nestandardnih lestvic in akordov, povezovanje skupnih tonov, melodično in ritmično sekvenciranje ali raba višjih harmonskih struktur (prim. Keller, Baker, Middleton, in Bergonzi). »Če ne poznaš tega materiala, si hendikepiran«, je jasen saksofonist Jerry Bergonzi, eden vodilnih



teoretikov sodobne jazz improvizacije: »Ne gre za to, da se ne bi mogel zabavati ob improvizaciji, to preprosto pomeni, da imaš težavo, ko želiš glasbeno govoriti, saj ti manjkajo ključne informacije« (Bergonzi 8).

Poanto še zaostri David Liebman, ko opisuje predpogoje, ki jim mora študent improvizacije zadostiti, preden se lahko loti njegovega »kromatičnega« pristopa. Obvladati mora »lestvice, moduse, akorde, arpeggie itd. v jeziku običajnega diatoničnega sistema. V jazzovskem smislu to enostavno pomeni sposobnost tekočega igranja danega harmonskega okvira. To implicira dolgo listo zahtev, vključno s sposobnostjo prepričljivega svinganja v jazz smislu, poznavanja temeljnega repertoarja, seznanjenosti s postavitvami [*voicings*] akordov v pomembnih idiomih [...]« (9). Lista, ki je ne navajamo v celoti, se še podaljša pri zahtevnejših skladbah (npr. *Giant Steps*) ali v modalnih, ne-funkcijskih in celo atonalnih harmonskih kontekstih; toda »dobro igranje v ne-tonalnem stilu mora biti rezultat celovite in temeljitega razvoja skozi vse etape tonalne glasbe« (31). Celo usvajanje najmanj kodificiranih oblik free jazza in svobodne improvizacije – proces do neke mere zahteva »deprogramiranje« na raven dveletnikove spontanosti (prim. Werner) – je mnogo uspešnejše, kadar temelji na širokem glasbenem znanju. Pri tem je zanimivo, da je ob historičnem platenju različnih stilov znotraj improviziranega jazza narava tega znanja sčasoma postajala manj idiomatska in bolj abstraktno-eklektična. Koncept jazzovske improvizacije je prerasel izvirne žanrske okvire, ideal melodičnega improvizatorja pa se je močno razširil: ne gre zgolj za nekoga, ki je sposoben tekoče variirati melodije v okviru določenega (jazz) idioma, temveč za vsestranskega glasbenika, ki mu širina znanja omogoča uspešno improvizirati v vseh mogočih zvočnih kontekstih.<sup>20</sup> Ta ideal Liebman izrazi takole: »Nevednost je sovražnik resnice in umetniške svobode. Prava ustvarjalna svoboda izhaja iz polnega spoznanja/obvladovanja [*full cognizance*] vseh možnih spremenljivk« (61).

Začrtana intelektualistična podoba improvizacije kot večšine se morda ne sklada z mitizirajočimi idealizacijami o vélikih mojstrih improviziranega jazza. Sklada pa se s tem, kar smo ugotovili že pri *bertsolaritzi*: za njeno obvladovanje so nujni sistematično osvajanje konceptualnega aparata, poslušanje, dolga leta prakse pa tudi živo nastopanje z velikimi mojstri oz. vajeništvom (*apprenticeship*). Obsežno predznanje, brez katerega si je težko predstavljati smiselno improviziranje npr. na *Giant Steps*, je pogosto opisano s konceptom *formulaičnosti* (lestvice, akordi; standardne fraze, ki se igrajo čez kadence, »turnarounde« in druge ustaljene harmonske postope). Vprašanje pa je, kako je takšno formulaičnost mogoče uskladiti z eno od primarnih konotacij improviziranja, tj. spontanostjo? Tu je treba takoj poudariti, da je »formulaični« študij nujni pogoj za obvladanje vse zahtevnejših improvizacijskih kontekstov, vendar nikakor ni edini. Pedagogi se že dolgo zave-



dajo problema klišejskega improviziranja (*lick* oz. *pattern playing*), ki se je še zaostрил z institucionalizacijo jazz izobraževanja. V resnici o tem govorijo jazz glasbeniki in teoretiki že od nekdaj: doma vadi, vadi, razmišljaj in spet vadi, na odru se »prepusti toku« (*flow*), pozabi na naučene lestvice, obrazce, rife, linije ... pozabi na vse to: *just play!* Charlie Parker, ki so ga v tem kontekstu nešteto citirali, velja za paradigmatičnega »formulaika«, toda formule še zdaleč ne razložijo njegove izredne muzikalnosti; kot pojasnjuje Parkerjev analitik Henry Martin, »pretiran poudarek na formulaičnosti spregleda pomemben del ekspresivnosti« (121). Tudi Bergonzi, ki v svojih priročnikih nudi obilico formulaičnih gradiv, poudarja, da je treba na koncu pozabiti nanje: »Improvizirati ne pomeni spomniti se oz. priklicati linij, ki si si jih nekoč zapomnil. Pomeni povedati nekaj v danem trenutku, z ljudmi, s katerimi igraš v določenem kontekstu« (79).<sup>21</sup>

Tu bomo zagovarjali stališče, da je resnični temelj uspešne melodične improvizacije razvijanje zelo preciznega »notranjega ušesa«. <sup>22</sup> Izostreno notranje uho solistu omogoča sprotno koncipiranje in predhodno mentalno slisanje (*pre-hearing*) tega, kar bo v naslednjem trenutku zaigral – ravno to pa je ena izmed temeljnih sposobnosti, ki odlikujejo melodičnega improvizatorja. Princip ponazarjajo npr. basisti ali pianisti, ki ob soliranju hkrati pojejo ali brundajo melodijo: za razliko od začetnika je zrelemu solistu povsem jasna muzikalna vsebina (in ritmični potek) fraze, ki jo igra. Izurjen solist ima v vsakem trenutku tudi splošno predstavo o tem, kam vodi njegov solo (npr. gradacija, tenzija, umirjanje), vendar pa se bo o konkretni glasbeni vsebini naslednjih fraz odločal sprotno in spontano, sestavljajoč v sozvočje notranje impulze in dogodke v okolju (npr. igranje bobnarja, basista, pianista; reakcije publike). V tem smislu je torej improvizacija resnično komponiranje »na mestu«, njen temeljni čar pa je ravno v tem, da se umetnik ne odreče svobodi sprotnega odločanja in spontanih reakcij. Pri tem mu izkušnje pomagajo, da vzdržuje ustrezno mentalno stanje, ko je povsem potopljen v glasbeni »tukaj in zdaj«, medtem ko mu masivno glasbeno znanje – tudi formulaično – daje potrebno okretnost, da se znajde v hitrih tempih in zahtevnih harmonskih (tudi netonalnih) okoljih in da lahko glasbeno vsebino, ki jo »zasliši« z notranjim ušesom, v trenutku realizira v danih okoliščinah na svojem inštrumentu.<sup>23</sup>

Čeprav je kognitivna stroka še v povojih, ko gre za razlago kompleksnega fenomena improvizacije, je glasbeno področje v tem pogledu bolje raziskano od literarnega. Dosedanji dosežki v veliki meri potrjujejo zgoraj opisano podobo. Tudi kognitivne razlage praviloma omenjajo paralele z usvajanjem (novega) jezika: tako sta npr. koncepta »zaloge znanja« (*knowledge base*) ali »glasbenikove orodjarne« (*musician's toolkit*) opisana z analogijami s fonologijo, morfologijo, sintakso ipd. (prim. Pressing, Berkowitz).

Obstoječi kognitivni modeli skušajo pokazati, kako improvizator praktično uravnava interakcijo treh povezanih ravni: čutnih zaznav, procesiranja in odločanja (možgani) ter motoričnih (re)akcij. Na ravni procesiranja se kot posebej odločilna kaže izmenjava med kratkotrajnim spominom, ki je neposredno povezan s senzornim sistemom, in dolgoročnim spominom, ki skladišči rezervoar razpoložljivih tem, motivov, formul, itd. – ta interakcija očitno določa mikroproces improvizacije, kot smo ga opisali zgoraj (prim. Hogan; Dean in Bayles).

Na ravni motorične realizacije je treba opozoriti na razliko med deklarativnim (teoretičnim) in proceduralnim znanjem – tj. prepad med razumeti/slišati in zmožnostjo praktične uporabe. Kot so pokazale meritve, je število dogodkov v teku improvizacije izredno veliko, tudi do dvajset na sekundo, zato ni mogoče, da bi bil vsak dogodek načrtovan in izveden ločeno: obstajati morata kognitivno grupiranje dogodkov in (vsaj delna) avtomatizacija izvedbe. To je mogoče šele na višjih ravneh učenja, ko ima improvizator na voljo široko paleto fino dodelanih motoričnih programov. Takrat se začne pojavljati tekoča ekspresivnost, ki omogoča sproščeno, brezmiselno igranje: »Vse motorično organizacijske funkcije potekajo avtomatično (brez zavestne pozornosti), izvajalec pa je pozoren izključno na višji nivo parametrov ekspresivne kontrole. V primeru improvizirane glasbe so ti parametri npr. forma, zvočna barva, tekstura, artikulacija, gesta, raven aktivnosti, tonska razmerja, motorični 'občutek', čustva, umeščanje not in dinamika« (Pressing, s.p.).

Potemtakem je ravno avtomatizacija rabe posplošenih, močno fleksibilnih in prilagodljivih motoričnih programov predpogoj za doseganje »zelo raznolikih, pogosto inovativnih specifičnih rezultatov« (ibid.). Improvizator, ki se prebija skozi hitre menjave tonalitete v skladbi *Giant Steps* – ali pa skozi čeri improvizirane *bertsolaritzę* – se lahko šele na podlagi niza osvojenih formul, pravil in klišejev teh istih formul »osvobodi«, pozornost pa usmeri na druge, višje elemente umetniške ekspresivnosti. Zdi se paradoksalno, pa vendar se na tej točki – ko *bertsolari* »pozabi« na sistem rim in metrično shemo, jazzist pa »pozabi«, v kateri tonaliteti/modusu igra – odpira polje rešnične ustvarjalne svobode, ki improvizacijo povzdigne v pravo umetnost.

## Primerjanje literarne in glasbene improvizacije: sklep

Iz zgornjih opisov dveh improviziranih tradicij je razvidno, da med improvizacijo v literaturi in glasbi obstajajo nekatere analogije, celo »osupljiva sorodnost« in »kreativni kontinuum med improvizatorskimi umetniki, tako verbalnimi kot glasbenimi« (Foster 165). V eni izmed redkih primer-

jalnih študij na tem področju – obravnavani sta južnoslovanska epika in jazz – H. W. Foster opaža sledeče analogije med guslarjem in jazzistom: oba improvizirata (trenutek kompozicije je obenem trenutek izvedbe), uporabljata specializirana jezika (pri čemer z veliko okretnostjo simultano uporabljata več jezikovnih ravni), družijo pa ju tudi ustvarjalni postopki, kot so transformacija, variacija, inverzija ipd. Analogna sta tudi dolgotrajni proces usvajanja veščine, ki ne temelji na memorizaciji oz. učenju od note do note oz. od besede do besede, temveč na ponotranjenju ustvarjalnih principov, izhajajočih iz tradicije: »jazz glasbeniki improvizirajo v okviru parametrov tradicionalnih harmonskih okvirov, medtem ko južnoslovanski guslar komponira v okviru tradicionalnega epskega jezika« (173).

Fosterjevim ugotovitvam je mogoče dodati še nekaj opažanj iz naše primerjave. V obeh primerih lahko govorimo o temeljni napetosti med (1) fiksnim oz. togim okvirjem in (2) variabilnim oz. improviziranim momentom. Ta dinamična napetost je brez dvoma tisto, kar tako *bertsolaritzo* kot jazz loči od »spontane« improvizacije (morda pa gre celo za gibalo, ki je narekovalo tako kompleksen razvoj obeh tradicij). Toda če si ogledamo za silo primerljivi enoti – *bertso* in *chorus* – ugotovimo, da na ravni vsebine omenjenih kategorij najdemo bistvene razlike. Medtem ko je v literarnem primeru fiksni okvir melodija, ki določi še metrično podobo in pozicijo rime (tudi ta je fiksna, ko je enkrat izbrana), sta v glasbenem primeru toga elementa tempo in zaporedje akordov. Še bolj je zadeva zapletena na ravni improviziranega momenta. V *bertsolaritzji* je tak moment jezikovna vsebina, zaporedje zlogov, ki se mora seveda prilegati danemu okviru, hkrati pa oblikovati smiselni in poetično izostren diskurz: višja umetniška raven se tu potemtakem dogaja na območju jezikovne semantike, *logosa*. Nasprotno je v jazzu (najopaznejši) improvizirani element melodija, tonsko zaporedje, katerega potek na višji ravni določajo zakonitosti glasbene semantike. V improvizirani melodiji lahko »odzvanja« t. i. tema skladbe (a to ni nujno), medtem ko le izjemoma najdemo – kolikor so te sploh možne – glasbene reference na morebitno besedilo pesmi (torej opazka o izvorni povezavi med literaturo in glasbo postaja irelevantna). Pogosteje pa se dogaja, da je improvizirana melodija »intertekstualna«, saj se vanjo s citati in aluzijami vpisuje dedščina »legendarnih solov« preteklosti.

Tako je mogoče skleniti, da kljub sorodnostim improvizacija v obeh primerih vendarle dokaj jasno ostaja na bregu ene same umetnosti: bodisi besedne, bodisi zvočne. Možnosti za nadaljnje raziskave glasbene in literarne improvizacije so seveda številne, toda pri tem bi bilo dobro metodološko izostriti primerjalni aparat. Treba bi se bilo soočiti tako s klasičnimi problemi pri vzporejanju literature in glasbe (prim. Pompetovo razpravo v tej številki), zlasti v zvezi s fenomenološkimi ali ontološkimi vidiki razme-

rij med obema umetnostma (razlike v osnovnem materialu; razmerje med pisnim in ustnim, živo izvedbo in zapisom; problem fiksnosti dela ipd.), kot tudi s posebnimi vprašanji, ki zadevajo improvizirani kontekst. Med njimi je gotovo aktualno nasprotje med (pogosto) *tekmovalnostjo* literarne improvizacije in načelno *sodelovalnostjo* glasbene improvizacije: za razliko od tekmovanja pesniških improvizatorjev morda lahko najdemo določeno tekmovalnost med npr. dvema saksofonistoma, ki igrata sole en za drugim, vendar pa je kolektiv (bend) naravnan k skupnemu doseganju višjih muzikalnih oz. umetniških ciljev. S tem nasprotjem povezan je tudi problem razmerja med kolektivnostjo in individualnostjo, pri kolektivni (sodelovalni) improvizaciji – ta je možna tudi pri *bertsolaritzi*, ko dva pesnika izmenično improvizirata verzne pare – pa je treba upoštevati vsaj še stopnjo interaktivnosti oz. simultanosti (npr. v svobodni skupinski improvizaciji).

Upoštevalec zgornje pripombe potemtakem improvizacije v literaturi in glasbi ni smiselno primerjati kar počez. Dober primerjalni par v tem pogledu sta *guslar* in baročni glasbenik, ki improvizira čez continuo, medtem ko bi bilo npr. kolektivno improvizacijo v sodobnem teatru smiselno primerjati z dogajanjem v prostoimprovizijski glasbeni zasedbi, kjer ima spontana interaktivnost ključno vlogo (Burrows). Dokaj ustrezna je tudi zgornja primerjava *bertsolarija* in (bopovskega) melodičnega solista. V njej smo skušali raziskati stičišča, presečišča in razlike med literarno in glasbeno improvizacijo, obenem pa razčistiti z neko močno razširjeno *zamoto*: najbolj kompleksne oblike improvizacije namreč niso v prvi vrsti stvar neulovljive (mistične) inspiracije, temveč jih je treba razumeti kot *umetnost* – in sicer v smislu umetnosti oz. veščine (aristotelovske *technè*). Kot potrjujejo dognanja sodobne kognitivne teorije, improvizacija v umetnosti prinaša svežino in razbija okostenelost, zato je proces njene rehabilitacije, ki je že opazen v glasbi in gledališču, le deloma pa tudi v literaturi, treba še pospešiti.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Improvizijske metode se pogosto rabijo v terapevtske namene pri delu z duševno prizadetimi ali s posamezniki iz ranljivih družbenih skupin. Korporacije pa je improvizacija pritegnila kot pripomoček za bolj učinkovito timsko reševanje problemov (npr. »brainstorming«) in sproščanje intuicije.

<sup>2</sup> Poudariti je treba, da prisotnost publike nikakor ni nujen pogoj improvizacije. Jazz glasbeniki, ki se zjutraj zberejo v snemalnem studiu, ne improvizirajo nič manj kot so improvizirali prejšnji večer na klubskem odru. Ker publike torej ne bi smeli pritegniti v definicijo improvizacije, je o improvizaciji mogoče misliti tudi v umetnostih, kjer je ustvarjalni proces v načelu ločen od občinstva, npr. v likovni umetnosti. Gre za zahteven problem, ki pa ga tu ne bomo mogli nasloviti.

<sup>3</sup> Možnosti kreativne rabe improvizacije v filmu in televiziji segajo od vključevanja ne-hote posnetih kadrov (npr. lapsusov) v končni izdelek do radikalnejših konceptov, kot je snemanje na podlagi zgolj skiciranega zgodbenega zasnutka ali celo povsem brez scenarija.

<sup>4</sup> Prim. tudi Novakovo razpravo v tej številki.

<sup>5</sup> Ljudsko pesništvo je že po definiciji »večinoma spontana improvizatorična dejavnost, za katero sta značilna ustni slog in variantnost, njena produkcija in reprodukcija sta si zelo blizu, od umetne se razlikuje po načinu življenja, melodiji in načinu jezikovnega ustvarjanja« (Golež Kaučič 21).

<sup>6</sup> Prim. bordeaujsko poetično gibanje s konca 20. stoletja, navdahnjeno s free jazzom (Michel Ducom, Bernat Manciet, Serge Pey ...) ter zamisli ameriških pesnikov Davida Antina (»talk poems«), Jaka Marmerja (poezija kot »palimpsest osnutkov«) ali Sama Truitta (»walk poems«). Na obzoru so tudi improvizirane spletne oblike sodelovalnega pisanja poezije (prim. QuickMuse) in celo skupinsko ustvarjanje večuporabniških virtualnih tekstualnih svetov.

<sup>7</sup> Baskija (izv. Euskal Herria) obsega štiri province v severni Španiji in tri v južni Franciji. V njih živi približno tri milijone Baskov (od tega približno desetina v francoskem delu, severno od Pirenejev), od katerih jih danes tudi zaradi močnih asimilacijskih pritiskov *baskovščino*, jezik neindoevropskega izvora, aktivno obvlada le dobra četrtina (prim. Mouillot).

<sup>8</sup> Pomembno koordinacijsko vlogo igra združenje Bertsozale Elkarte. Več o razvoju bertsolaritiz prim. Foley, Eizagirre in Garzia.

<sup>9</sup> Prevodi angleških navedkov v tej razpravi so delo avtorja.

<sup>10</sup> Tudi nekateri zgodnji jazzovski solisti so uporabljali naučen zadnji *chorus*, ki je učinkovito sklenil predhodne improvizirane variacije; a danes takšne prakse med vrhunskimi improvizatorji praktično ni.

<sup>11</sup> V klasičnem delu *The Singer of Tales* Lord izhaja iz Parryjeve definicije formule kot »skupine besed, ki so redno rabljene v istih metričnih okoliščinah za izražanje dane bistvene ideje« (Parry 80). Parryjev skoraj matematični pristop je sicer bolj kot na vsebino besedila osredotočen na »priložnostne« značilnosti diskurza (ponovitve, metrično prilagajanje). Tako Lord kot Parry pa ugotavljata, da se pesniki učijo svoje večšine podobno, kot bi se učili novega jezika.

<sup>12</sup> Mnjenja o tem, v kolikšni meri je mogoče o jazzu govoriti npr. pri šolskem big bandu, ki igra tradicionalno jazz skladbo, v kateri so »soli« natančno notirani, ostajajo deljena; a tu omenjena dilema ni bistvena, saj nas zanima le improvizirani jazz.

<sup>13</sup> Medtem ko sta konstantnost tempa in ritmičnost izvedbe izredno pomembna dejavnika, sama izbira ritma ni bistvena: medtem ko zgodnji jazz pogosto povezujemo s triolskim ritmom swinga, sodobni jazz uporablja vse mogoče ritme – od latinskoameriških (bosa nova, samba, salsa ...) prek rocka in funka do ritmov etničnih tradicij, pa tudi čisto avtorskih ritmov.

<sup>14</sup> *Jam session* je tipičen jazzovski glasbeni dogodek, v katerem se brez predhodnega vadenja in vnaprejšnjega načrta izvajajo skladbe, ki jih sodelujoči glasbeniki poznajo (običajno t. i. standardi); izvajalci se pogosto menjavajo.

<sup>15</sup> Ker gre za *grassroots* fenomen, dokončnega seznama standardov ni – lista se nenehno spreminja. Sprva je vključevala popularne gospel in blues skladbe ter popevke s »Tin Pan Alley«, kakršne so (običajno opremljene z besedili) pisali Cole Porter, Richard Rodgers, Jerome Kern, George Gershwin idr. Pomemben korpus pretežno instrumentalnih skladb so v zakladnico dodali skladatelji-izvajalci Count Basie, Duke Ellington, Charlie Parker, Miles Davis, Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, Sonny Rollins in John Coltrane; nekoliko za njimi pa npr. Antonio C. Jobim, Chick Corea, Herbie Hancock in Wayne Shorter.

<sup>16</sup> To velja tudi tedaj, ko je v postopku improvizacije realizacija harmonij modificirana. Variantna realizacija harmonij v jazzu je ustaljena praksa: za vsak simbol (npr. C7) obstaja

veliko konkretnih »postavitev« (*voicings*), možne so alteracije, substitucije, kombinacije s pedalnimi toni itd. Zlasti pianisti so možnosti improvizacije na tem področju močno razširili.

<sup>17</sup> Skladba je bila posneta v zasedbi tipičnega saksofonskega bebop kvarteta: John Coltrane (tenorski saksofon), Paul Chambers (kontrabas), Tommy Flanagan (klavir) in Art Taylor (bobni).

<sup>18</sup> Gre za postopek *kontrafakture*, tipičen za jazz; prim. tudi Neubauerjevo razpravo v tej številki.

<sup>19</sup> Pri nomenklaturi (H/B/B<sup>b</sup>) se držimo jazzovske konvencije, ki evropski H označuje z B, B pa z B<sup>b</sup>. Tej ustaljeni praksi se je mdr. že leta 1997 pridružil Peter Amalietti v pionirskem slovenskem delu *Temelji jazzovske improvizacije*.

<sup>20</sup> Celo v dodekafoničnem kontekstu, prim. priročnik za metodično uporabo tonskih vrst v improviziranem jazzu (O'Gallagher).

<sup>21</sup> V tem pogledu tudi namen študija transkribiranih solov improvizacijskih velemojstrov, ki je že dolgo ustaljena praksa (prim. Parker), ni memorizacija.

<sup>22</sup> Avtor razprave je bil v letih 2000–2008 umetniški vodja mednarodne glasbene delavnice Jazzinty, največje tovrstne poletne šole v regiji. Za številne uvide v umetnost improvizacije se mora zahvaliti gostujočim mojstrom, zlasti Andyju Middletonu, ki je za njim prevzel umetniško vodenje Jazzintyja, in Jerryju Bergonziju, ki je v Novem mestu gostoval leta 2005. Za razliko od šol, ki poudarjajo druge vidike jazza, npr. ritem in artikulacijo (o tem konfliktu prim. Mantie), je Jazzinty že od začetka jasno naravnano k usposabljanju glasbenika za improvizacijo.

<sup>23</sup> V tem pogledu se vokalisti s tehniko *scat* povsem približajo instrumentalistom; tudi v praksi načelno ni razlike med usvajanjem instrumentalne in pevske (melodične) improvizacije.

## LITERATURA

- Amalietti, Peter. *Temelji jazzovske improvizacije*. Ljubljana: Amalietti, 1997.
- Baker, David. *Jazz Improvisation. A Comprehensive Method of Study for All Players*. Chicago: Maher, 1969.
- Bergonzi, Jerry. *Developing a Jazz Language*. Inside Improvisation Series, vol. 6. Rottenburg: Advance Music, 2003.
- Berkowitz, Aaron L. *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Burrows, Jared B. »Musical Archetypes and Collective Consciousness: Cognitive Distribution and Free Improvisation.« *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 1.1 (2004). www.criticalimprov.com. Dostop september 2014.
- Collins, Derek. »Homer and Rhapsodic Competition in Performance.« *Oral Tradition* 16.1 (2001): 129–167.
- Dean, Roger T. in Freya Bales. »Cognitive Processes in Musical Improvisation: Some Prospects and Implications.« *Improvisation, Community, and Social Practice* (2010). www.improvcommunity.ca/. Dostop september 2014.
- Egaña, Andoni. »The Process of Creating Improvised Bertsos.« *Oral Tradition* 22.2 (2007): 117–142.
- Eizagirre, Estixu. »Interview with Maialen Lujanbio Zugasti.« *Oral Tradition* 22.2 (2007): 187–197.
- Esterhammer, Angela. *Romanticism and Improvisation, 1750–1850*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

- Foley, John M. »Basque Oral Poetry Championship.« *Oral Tradition* 22.2 (2007): 3–11.
- Foster, H. Wakefield. »Jazz Musicians and South Slavic Oral Epic Bards.« *Oral Tradition* 19.2 (2004): 155–176.
- Garzia, Joxerra. »History of Improvised *Bertsolaritza*: A Proposal.« *Oral Tradition* 22.2 (2007): 77–115.
- Gillespie, Luke O. »Literacy, Orality, and the Parry-Lord 'Formula': Improvisation and the Afro-American Jazz Tradition.« *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 22.2 (1991): 147–164.
- Golež Kaučič, Marjetka. *Ljudsko in umetno – dva obraza ustvarjalnosti*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003.
- Harris, William. »Improvisation: The New Spirit in the Arts.« *Humanities and the Liberal Arts*. <http://community.middlebury.edu/~harris/improvisation.html>. Dostop september 2014.
- Harvilahti, Lauri. »The Production of Finnish Epic Poetry – Fixed Wholes or Creative Compositions?« *Oral Tradition* 7.1 (1992): 87–101.
- Haydar, Adnan. »The Development of Lebanese *Zajal*: Genre, Meter, and Verbal Duel.« *Oral Tradition*, 4.1–2 (1989): 189–212.
- Henke, Robert. »Orality and Literacy in the *Commedia dell'Arte* and the Shakespearean Clown.« *Oral Tradition* 11.2 (1996): 222–248.
- Keller, Gary. *The Jazz Chord and Scale Handbook: A Comprehensive Organizational Guide to Scales and Chords Found in Jazz and Contemporary Music*. Rottenburg: Advance Music, 1998.
- Liebman, David. *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Rottenburg: Advance Music, 1991.
- Lord, Albert B. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- Mantie, Roger. »Schooling the Future: Perceptions of Selected Experts on Jazz Education.« *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 3.2 (2008). [www.criticalimprov.com](http://www.criticalimprov.com). Dostop september 2014.
- Martin, Henry. *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. Lanham: Scarecrow Press, 1996.
- McGee, Timothy J., ur. *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*. Kalamazoo: Western Michigan University, 2003.
- Middleton, Andy. *Melodic Improvising*. Rottenburg: Advance Music, 1998.
- Mouillot, François. »Resisting Poems: Expressions of Dissent and Hegemony in Modern Basque *Bertsolaritza*.« *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 5.1. (2009). [www.criticalimprov.com](http://www.criticalimprov.com). Dostop september 2014.
- Nettl, Bruno et al. »Improvisation.« *Grove Music Online, Oxford Music Online*. [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com). Dostop september 2014.
- O'Gallagher, John. *Twelve-Tone Improvisation. A Method for Using Tone Rows in Jazz*. Mainz: Advance Music, 1998.
- Parry, Milman. »Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style.« *Harvard Studies in Classical Philology*. 41.80 (1930): 73–147.
- Parker, Charlie. *Charlie Parker Omnibook*, trans. Jamey Aebersold and Ken Sloane, Hollywood: Atlantic Records, 1978.
- Pressing, Jeff. »Improvisation: methods and models. Generative Processes in Music.« J. Sloboda, ur. *The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*. Oxford: Clarendon Press, 1988. 298–345. <http://musicweb.ucsd.edu/~sdubnov/Mu206/improv-methods.pdf>. Dostop oktober 2014.
- Sbait, Dirghām H. »Palestinian Improvised-Sung Poetry: The Genres of *Hidā* and *Qarrādī* – Performance and Transmission.« *Oral Tradition* 4.1–2 (1989): 213–235.
- Werner, Kenny. *Free Play (13 Musical Landscapes)*. Jamey Aebersold Play–A–Long, vol. 104. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 2002.



## The Art of Improvisation in Literature and Music

Keywords: literature and music / improvisation / jazz / folk songs / Basque literature / bertsolaritza

The article deals with the art of improvisation as “extemporization”, i.e., spontaneous production of a (spoken, musical, etc.) text(ure) without a detailed previous preparation, which takes place in real time, during the performance. As a primal principle of intuitive responding to stimuli from the environment or from performer’s interior, improvisation is an indispensable part of everyday life. As history of arts clearly demonstrates, improvisation has always been an important principle of artistic creation as well – particularly in the “temporal” and performing arts. However, it was gradually ousted from most artistic discourses (e.g., from written literature and composed music) and only survived at their edges. This article does not deal so much with the spontaneous improvisation (e.g., two-year old child banging on the piano) but focuses on *structured* improvisation, where the essential concept of *spontaneity* is creatively confronted with *tradition* (the referential corpus, improvisational principles and patterns) and *improvising community* (competition). More specifically, it discusses two cases of improvised traditions in literature and music that are still vital (in both of them, the original connection of literature and music remains visible to some extent): the sung improvised poetry of Basque bertsolari which is based upon ancient, yet vibrant tradition of oral literature, and modern jazz improvisation as it has evolved from the mid-twentieth century on. Both cases demonstrate that the most complex forms of improvisation are not primarily a matter of elusive (mystical) inspiration, but should instead be understood as *art* in terms of Aristotelian skill (*techné*). As the contemporary cognitive theories confirm, improvisation in the arts provides freshness and breaks the ossified patterns, so its rehabilitation process – already perceivable in music and theater but only partly in literature – needs to be further promoted.

Maj 2015



# Hate Music Loving It

Miryana Yanakieva

Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Theory of literature  
mjnak@abv.bg

*The article examines two emblematic examples of literary hatred of music: those of Robert Musil and Pascal Quignard. Its main thesis comes down to the following statements: 1) Music appears as a challenge for literature whenever literature as “the art of the words” realizes the limitations of its own capacity to speak about the unspeakable. 2) The contradictions are inherent in the literary discourse on music. 3) The literary negation of music is not only an end in itself but also an element of specific rhetorical strategy for discussing other issues (ethical, esthetical, philosophical or political).*

Keywords: literature and music / Musil, Robert / Quignard, Pascal / attraction / hatred / resistance

Let me start with the finding that in our days there is an increasing interest in the forms and functions of the literary negation of music. This finding is particularly valid for the contemporary French theory. For example, the scientific magazine *Recherches & Travaux* released in 2011 a special number under the title *La haine de la musique (The Hatred of Music)*. The next year, the same topic was in the center of all the articles published in the number 66 of the magazine *Littératures*. This time the chosen title is *La mélophobie littéraire (Literary Melophobia)*. Some authors like Thimothée Picard or Frédéric Sounac try to propose different typologies of the most frequent reasons of writers' skeptical or negative attitude in regards to music. The cases they observe show that the biggest music lovers among writers and philosophers have said the most severe words about music. Somewhat simplified but not unfounded explanation of this fact lies in the idea that the essence of music is elusive and each effort of the language to capture it finds itself doomed to failure. Roland Barthes claims with unwavering certainty that “many writers have spoken well about painting; no one has spoken well about music, not even Proust” (Barthes 247). Recently, in his book “The musical alteration or what does the music teach philosophers”, the contemporary French philosopher Bernard Sève affirms that philosophers “have never been able to assess what happens in music, what happens in a musical work, and in the ear, body and spirit of those who play and/or listen” (Sève 43).

Of course, the feeling of helplessness that music is capable to cause to philosophy and literature, both being linguistic areas, is not the only reason

of their skepticism towards it. Most often, by means of the anti-musical rhetoric other ethical, philosophical or political problems are discussed. Frederic Sounac, the editor of the collection *The Literary Melophobia* I mentioned above underlines that many difficult moral, social, philosophical and ideological questions lie at the base of “the semiotic trial against the irresponsibility of this non-signifying art”. By the way, there is a symptomatic resemblance between the cover of this collection and that of an English book published the same year (2012). Its title *Bad Vibrations: The History of the Idea of Music as a Cause of Disease* is no less revealing. The author, James Kennaway, is a British specialist in history of medicine.

Both illustrations – a fragment of Bosch’s triptych *The Garden of Earthly Delights*, more precisely from the right panel (*The Hell*), and the caricature of André Gill *Richard Wagner splitting the ear drum of the world* represent a tortured ear. There is nothing accidental. According to a large number of thinkers the fact that music is the art of the sound makes its harmful effects so powerful and uncontrollable. As Kant notes, the sound infringes the freedom of those who listen to it. It affects us not by activating the free play of our faculties, but rather by means of the “mechanical” working of external forces to our bodies. He criticizes the music for its “lack of urbanity”.

On the other hand, according to Kierkegaard, the ear is the most spiritual of the senses. In the Preface of *Either/or* he confesses that little by little hearing has become his favorite sense. Therefore, he determines language and music as the most spiritual mediums, but at the same time, he states that music as a medium does not stand “as high as language”. However, for him the sensuality remains the essence of music.

By recalling these well-known ideas of Kant and Kierkegaard, I actually outlined some of the arguments of the anti-musical discourse in general, such as: the ability of music to spread infinitely in the social space; the vulnerable and defenseless nature of the human ear; the complicated, often conflicting relationships between the verbal language and the language of music. Of course, this enumeration can continue, but now I will content myself to point out a – perhaps only apparent – paradox that both praise and negation of music are often provoked by one and the same of its features. One of the most typical examples is related to the concept of the unspeakable, to which music seems to be the only art that could have access. Because of the fact that music belongs essentially to the unspeakable, it has been a subject of divinization, but also of darkest suspicion.

Comparing the language of music with “the language of intentionality”, Adorno concludes that the language of music “contains a theological dimension. What it has to say is simultaneously revealed and concealed. Its

Idea is the divine Name, which has been given shape. It is demythologized prayer, rid of efficacious magic. It is the human attempt, doomed as ever, to name the Name, not to communicate meanings.” (Adorno 2)

In semiotic terms, this ability of music “to name the Name” is due to the identity between the signifier and the signified, which is considered to be proper to it. For instance, according to Boris de Schlözer “in music, the signified is immanent in the signifier, the content is immanent in the form, to the extent that, strictly speaking, music *has* no meaning but *is* meaning”. The author defines music as “the limit - in the mathematical sense of the word - of all the arts because in music the immanence of the content in the form is absolutely realized” (de Schlözer 25).

This kind of self-sufficiency of music was one of the main reasons for its idealization, especially in the context of German Romanticism when not musicians but writers were those who assigned to music the highest rung in the hierarchy of arts. They described music as the unspeakable *par excellence* and in the same time they spoke about music with intensity and eloquence unknown up to then. Ultimately, in this manner their confidence in the omnipotence of language was implicitly demonstrated. In other words, to speak about the unspeakable music was for literature as the art of words a way to reaffirm itself.

The manifestations of the literary melophobia become more frequent and more decisive after the age of Romanticism. This fact was due to the desire of many writers to get rid of the romantic heritage. Although the Symbolism seeks to differentiate itself from the Romanticism, the cult of music remains one of the common features of the two literary movements. But in fact, regardless of the famous formula of Verlaine “Music before all else”, the attitude of the symbolist poets towards music is rather ambivalent. Paul Valéry describes it as a rivalry, even as a struggle for lost rights. He claims that the only secret of these poets was their intention to get back from the music their own good. The most curious case is that of Mallarmé. Paul Valéry speaks about his “sublime jealousy” towards music. For Mallarmé the essence of music does not lie in sound but much more in a peculiar way of composing the work. In that regard, the literature is capable to compete with the music, even to surpass it. In short, the paradoxical idea of Mallarmé was that the musical ideality could find its highest realization in literature more than in music.

The type of tension between literature and music I considered above can be determined as esthetical. But there are ethical and political aspects of the relationships between these arts, which are no less dramatic. The idea that in the very nature of music there is something that makes it able to serve sinister purposes is very old. Music seems to have ever been the

art of the greatest extremes. From Antiquity to the present day, the art of sound has been considered sometimes as divine, sometimes as demonic, and the mystery of its contrasting nature is an irresistible provocation for the literature. As Thomas Mann emphasizes in his interpretation of the Heinrich von Kleist's short story *Saint Cecilia, or the Power of Music*, music can be a symbol of a heavenly miracle, but also of a hellish punishment.

Thomas Mann's own attitude toward music is a blend of admiration and skepticism. In *Reflections of a Non-Political Man* published in 1918 as a riposte to his brother Heinrich's political position he opposes the "culture" of Germany, which he defines as essentially musical, to the "civilization" of France and England, which, according to him, consists entirely in "linguistically articulated intellect". In *The Magic Mountain* the idea of the musical essence of the German spirit is maintained through the character of Hans Castorp. But after rejecting Nazism, Thomas Mann disavows this idea in favor of the idea of the demonic nature of music.

The case of Thomas Mann proves that very often the intensification of the anti-musical rhetoric is politically and ideologically grounded. The germanophobia of Paul Valéry after the two world wars results in repulsion to German music. Initially, the French author praises Wagner's music and describes it as an "unusual combination of sensual and intellectual power". Later, this same music becomes for him "the art of lying, echolalia, idiotic mimics" (Valéry 196) and he admires the ancient Greeks because of their ability to submit to Apollo the dark Dionysian power of music. Vladimir Jankélévitch also refuses to open a German score for the rest of his life.

Despite the efforts of Derrida and other deconstructionist thinkers to overcome our tendency to think through binary oppositions, the thinking about music and especially about its relation to morality was and remains highly dependent on a large number of oppositions such as: light – darkness, reason – passion, will – seduction, masculinity – femininity, science – magic, power – weakness, maturity – infantilism, and so on. One can find all of them in the following excerpt from the Jankélévitch's book *Music and the ineffable*:

A woman who persuades solely by means of her presence and its perfumes, that is, by the magical exhalations of her being, the night that envelops us, music, which secures our allegiance solely through the Charm engendered by a trill or an arpeggio, will therefore be the object of a deep suspicion. Being bewitched is not worthy of a rational person. Just as a masculine *Will* insists that its decisions are made on concrete grounds – and will never admit a preference founded in emotion – so masculine Reason will never admit itself prone to seduction. What is science for if not to sustain us the intoxications of night and the temptations exercised by the enchantress appearance? Music, the sonorous phantasm, is the

most futile of mere appearances, and appearance, which with neither the force to probe nor any intelligible determinism is nonetheless able to persuade the dazzled fool, is in some way the objectification of our weakness. A man, who has sobered up, a demystified man, does not forgive himself for having once been the dupe of misleading powers; a man who is abstaining, having awakened from his nocturnal exhilaration, blushes for having given in to dark causality. Once morning has returned, he disowns the pleasurable arts themselves, along with his own skills of pleasing. Strong and serious minds, prosaic and positive minds: maybe their prejudice with regard to music comes from sobering up. (Jankélévitch 2)

Many authors insist on the capability of music to collaborate with antihuman political regimes. The history of the 20<sup>th</sup> century proved that this argument of the melophobia is very strong and almost irrefutable. As Pascal Quignard notes, Plato knew yet that music is inseparable from discipline and war (Quignard 202). Maxim Gorky mentions in his essay entitled *Leo Tolstoy* that Tolstoy who personally was very sensible to music claimed without hesitation that where slaves are needed, there should be as much music as possible (Горький, part IV).

Of course, other thinkers support no less ardently the opposite idea that music is an incarnation of freedom. For instance, according to Jacques Attali, there is no freedom without music. It inspires men to rise above themselves and others, to go beyond standards and rules to build an idea – however fragile – of transcendence (Attali 32).

Contradictions in regards to music exist not only between different authors but also in what a single author speaks about music. The examples are numerous but in the following part of my article I will examine in more detail two of them – Robert Musil and Pascal Quignard, because their works illustrate very clearly the conflicting character of the literary discourse about music.

In March 1937, in Vienna, a year before the *Anschluss*, Musil delivers a lecture entitled “On Stupidity”. He proposes to distinguish two basic types of stupidity that he determines respectively as “honorable stupidity” and “intelligent stupidity”. The first one is common and not alarming. Even, it is a bit endearing in its poverty of words and ideas, its predictably slow comprehension. But the second one, the “intelligent” or “higher” stupidity, is much more dangerous, because it is difficult to recognize, and it appears at the highest levels of social and political power. In Musil’s own words:

It is not so much lack of intelligence as failure of intelligence, and the higher stupidity is the real disease of culture [...], a dangerous disease of the mind that endangers life itself, because it is not a defect of the mind, but a defect of the spirit. (“On Stupidity” 283–284)

Musil's interest in the problem of stupidity appears also in some of his reflections on music. Well-known is the aphorism in which the author proposes to paraphrase the question "is there a stupid music" and to ask rather if the stupidity itself could be musical. His following observations give the answer:

[P]rolonged rehearsals, stubborn insistence on the same pattern, movements in circle, limited variations on what was seized at a given moment, pathos and vehemence in lieu of spiritual enlightenment: without modesty, the stupidity would have a right to claim that these are its favorite features. (Vibert 97)

These mocking words are rather misleading. In reality, in the works of Musil, especially in his novel *The Man Without Qualities*, the question of music is not limited to the condescending observation that music is stupid. The irony towards music in *The Man Without Qualities* is an element of the satire of the Austrian social and cultural reality as a whole. But the presence of music in the world of the novel, as in Musil's thinking in general, is more complicated and ambiguous. By the way, the author has noted in his diaries that his inclination to blacken music is due to jealousy towards it, because of his love for literature (*Journaux* 420).

The way in which music appears as an instrument of representation of the novel's characters is often derisive. For example, in the eyes of his cousin Diotima, Ulrich (the main character) is like a modern music: not at all satisfactory, but excitingly strange; Diotima's servant Rachel is similar to Mozart's music, written for housemaids; Walter is like a rhythm without melody, etc.

One of the most revealing examples of the signification of music in this novel is its role in the love triangle Walter – Clarisse – Ulrich. Music seems to bind the couple Walter – Clarisse, but in fact, it separates them. When they play four hands, they look like one, completely detached from the outside world. But the comparison of their bodies with "two locomotives racing side by side" suggests that their togetherness is only apparent. "In a fraction on second, gaiety, sadness, anger and fear, love and hatred, desire and satiety passed through Walter and Clarisse. They became one, just as in a great panic hundreds of people who a moment before had been distinct" (Musil, *The Man I* 150). That is to say that their anger, love, joy, gaiety and sadness are not "full emotions but little more physical shells of feelings that had been worked up into frenzy" (Musil, *The Man I* 151). As the narrator says, "the dictate of music united them in highest passion, jet at the same time it left them with something absent, as in the compulsive sleep of hypnosis" (Musil, *The Man I* 152).

According to Milan Kundera (*The Curtain*), in scenes like this Musil derides not only music, but also the lyrical nature of music, in other words, this kind of enthusiasm that inspires the feasts, but also the battles, and turns individuals into enthusiastic crowd. For Kundera *lyrical* is synonym of *sentimental*. And the sentimental is the essence of the kitsch. One of the most repulsive incarnations of the kitsch is what the Czech writer calls “stupid music”: such as the music of the joyful songs, broadcasted on the speaker, in order to inspire the joy of living in communist Czechoslovakia; but also, such as any music that pushes to individual or collective ecstasy. A similar repugnance to the musical ecstasy is expressed in Musil’s novel through Ulrich’s character. As the narrator says, the strong position of Ulrich in the household of passionate musicians like Walter and Clarisse seems paradoxical, but only at first sight. In reality, his influence over them is due exactly to the fact that he defines music as a “weakness of will and mental disorder” and speaks about it in a more dismissive way than he actually thinks. This attitude of Ulrich appears as a difficult challenge for Walter and Clarisse, because at that time they meet him music is for both of them “the source of their keenest hope and anxiety”. So, they partly despise Ulrich for his attitude towards music, and partly revere him “as an evil spirit” (Musil, *The Man I* 46).

In fact, Walter and Clarisse perceive music in very different ways. Unlike Walter, for whom the music is a source of sensuality and consolation, Clarisse, whose character incarnates some ideas from Nietzsche’s essay *The Case of Wagner*, is convinced that music must be completely indifferent to feelings and morality. She even reproaches Walter for having too much conscience because, according to her, one can be a good musician only by being devoid of conscience. Clarisse, who plunges in madness little by little, becomes more and more obsessed by the figure of the murderer Moosbrugger and by the idea that there is a deep similarity between music and crime.

Music plays an important role in the Musil’s exploration of the dark sphere of human passions and emotions. In fact, to understand the nature of the emotions was one of the main aims of his work as writer and thinker. He affirms that the world of feeling and that of the intellect are incommensurable, invoking the example of music. He defines as a misjudgment every attempt to clarify music through words and thoughts. But the so called *other condition* (*der andere Zustand*) Ulrich and his sister Agathe look for is also described as inaccessible to the language of rationality. Other condition is the name that Musil gives to his own utopian project. As he explains, to reach the other condition does not mean to escape in some imaginary other world, but to live better in this world. In his essay *Towards a New Aesthetic* he defines the other condition as a situation in which the



ordinary subject-object relationships tend to disappear, resulting in a de-reification of the self as of the world. This impulse of the self to merge with the rest of the world is related to what Musil calls a “day-bright mysticism”. This is a peculiar kind of mystical experience, which is comparable to a religious ecstasy but without believing in God.

The significance of the following sentence from the second volume of the novel stands out more clearly in the context of the ideas I mentioned above: “In music the man becomes again a whole” (Musil, *The Man II* 887). Furthermore, because of this ability of music, the author distinguishes it from morality, psychology and sociology, which treat the man only as composed of separate parts. This view of Musil explains why music appears in the description of situations, in which the characters seem to be very near to the other condition. But it is not a music someone plays. It is rather like a spirit, whose presence is felt everywhere. For example, for Ulrich and his sister the silence of the sea is “music, which is greater than anything in the world”.

An analogical coexistence of opposite attitudes towards music characterizes the literary writings of Pascal Quignard. Below I will try to trace some of the most dramatic changes in his attitude towards music with examples of his books *All the Mornings of the World*, *The Hatred of Music*, *Secret Life* and *Butes*.

The events in *All the Mornings of the World* take place in the 17<sup>th</sup> century. The characters of Sainte-Colombe and Marin Marais incarnate two very different attitudes toward music. Marais sees in it a means for achieving social prestige. For Sainte-Colombe, in contrast, music requires a complete alienation from the public vanity. The whole essence of his understanding of music is in the following words he says to the young Marais:

You didn't play badly. Your posture is good. You play with feeling. Your ornaments are clever, often charming, but... I heard no music. You will help the dancers, or play for singers on stage... You will earn a living. You will live surrounded by music but you won't be a musician. Can your heart feel? Do you have any idea what sounds are meant for when it is no longer about dancing or pleasing the king's ears?” (Quignard, *All the* 41)

There is nothing in this book, filled with deep love and veneration toward music, which portends the reversal, manifested in the book *The Hatred of Music*, published five years after *All the Mornings of the World*. The author himself explains that this title wants to express in what extent music can become hateful for someone who loved it most (*La Haine* 199).<sup>1</sup>

The book is composed of ten “treatises”. The seventh one, also entitled “The Hatred of Music”, starts with the following sentence: “Music is the only one of all the arts that has collaborated in the extermination



of Jews by the Germans from 1933 to 1945.” (Quignard *La Haine* 195) Invoking the memories of the Italian chemist Primo Levi and the Polish composer Simon Laks, both survivors from Auschwitz, Quignard insists that it is no longer possible to ignore the question why music has been able to intervene in the execution of millions of human beings. Quignard is convinced that the answer lies in the very nature of music.

Music exercises violence on the human body. It makes people stand up. When the ear meets music it cannot close itself. Since music is power, it joins any power. The inequality is its essence. There is a deep connection between hearing and obedience. (*La Haine* 202)

The French verb *obéir* (*obey*) derives from the Latin verb *obaudire* (*hear*).

But music is not only violent and oppressive. Music incites a desire of dying. This intuition is deeply explored in the fifth treatise entitled “The Sirens’ Chant”. There is an impressive similarity between Quignard’s view and that of Deleuze and Guattari. In *A thousand Plateaus* we read the following:

[M]usic is never tragic, music is joy. But there are times it necessarily gives us a taste for death... Not as a function of a death instinct it allegedly awakens in us, but of a dimension proper to its sound assemblage, to its sound machine... Music has a thirst for destruction, every kind of destruction... Is that not its potential “fascism”? (Deleuze and Guattari 299)

Quignard is also convinced that exactly the sound nature of music makes it so dangerously irresistible. The human body has no barriers against the sound. As Quignard says: “the ears have no eyelids” (*La Haine* 108). It is not possible to hear music without obeying it. In the concentration camp there is no difference between the SS whistle and the music of Schubert, Wagner or Brahms.<sup>2</sup> Being assimilated to the everyday life in the camp the separate musical work ceases to be itself, loses its own form, and becomes an unarticulated part of the *sound scape*, composed of the cry of the speaker, the shouts of executioners, the sobs of the victims and other irritating and painful noises. The Canadian scholar Jean Fiset perceives this image of the camp as a metaphor of the living in today’s world. According to him, Quignard’s text expresses an aspiration towards liberation from the “organized sound” and towards silence (*La Haine* 42). Indeed, the silence as the absolute opposite of music is the central subject of the third treatise entitled “For My Death”. This part of *The Hatred of Music* starts by the following statement: “No music, neither before nor after the cremation.” (137) The author does not cease to remind that music lures to death. But when death is coming, music must fall silent. Perhaps it seems somewhat

paradoxical but for Pascal Quignard the silence is the only thing that can turn the hatred of music into love. Except that, it will be no longer the same music. Its essence will be no longer the sound but the silence.

The rediscovery of music as silence is the subject of the novel *Secret Life* published two years after *The Hatred of Music*. The most important thing for the music teacher Némie Satler is not the instrumental technique but the slow and silent internal concentration in complete silence before the start of the playing. Sometimes she seems to play the piano, but in fact she doesn't even touch it. This is not just a silent reading of a musical score, which is common practice for each musician, but a silent performance.

Yet, music did not become silent in Quignard's writing. Its presence continues to be felt in other of his books written after *Secret Life* such as *Villa Amalia*, while in 2008 he publishes *Butes*, the last little book devoted to music. The author recalls the undeservedly neglected figure of Butes, mentioned only in the epic poem *Argonautica* by Apollonius of Rhodes. According to this story, while the ship of the Argonauts sail past the island of the Sirens, Orpheus adds two strings to the seven strings of his lyre and beats with his plectrum an extremely fast counterpoint in order to drown out the Sirens' voices. Butes was the only Argonaut who left his rank and jumped into the sea. In the eyes of Quignard this act makes him the first one, and perhaps the only one who has understood what real music is. Unlike Jankélévitch according to whom the musical is not in the voice of the Sirens but only in that of Orpheus because "real music humanizes and civilizes" (Jankélévitch 10), Quignard affirms that the real but irretrievably lost music was that of the Sirens. Only Butes – not Orpheus and not Odysseus – was able to recognize in their chant this *native music* (*musique originaire*).

In *Butes* the author does not give up his idea that music is an appeal to death but he rethinks it. Music calls not so much to death as to the before-life situation. Butes jumps into the sea led by the impulse to join the blessed prenatal condition. The listening to music is a painful experience because it awakens in us the memory of a deeply hidden and forever lost happiness. That's why the true definition of music is the nostalgia. According to Quignard the only one, not only among the composers but also among the poets and philosophers, who has really known that, was Schubert visiting the Haydn's grave a little before his own end.

Is this little book a vindication of music after *The Hatred of Music*? At first glance, perhaps yes. But in fact, the two books express one and the same deep belief that music is pain. The difference is that in *Butes* this nature of music provokes no longer a desire of resistance. What else if not a sign of reconciliation are the following words of the author: "Without music some of us would die." (*Boutès* 87)

## NOTES

<sup>1</sup> As the book of Quignard *La Haine de la musique* (*The Hatred of Music*) has not an official English translation, the quotations from this book are translated by the author of the present article.

<sup>2</sup> This is, of course, only one aspect of reality. There are no less convincing facts proving that for many inmates the presence of music in the Nazi concentration camps has played a life-saving role. (See for example the book *Music in Terezín 1941–1945* written by the Polish born Czech-American musician Joža Karas.) But this other side of the truth does not fit into Quignard's rhetoric

## LITERATURE

## I.

Musil, Robert. *Journaux II*, Paris, Le Seuil, 1981.

---. "On Stupidity." *Precision and Soul: Essays and Addresses*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

---. *The Man without Qualities (Vol. 1 and 2)*. New York: Alfred A. Knopf, 1995.

## II.

Adorno, Theodor W. *Quasi Una Fantasia: Essays on Modern Music*. London: Verso, 1998.

Attali, Jacques. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Fayard/PUF, 2009.

Barthes, Roland. *L'Obvie et l'obtus (Essais critiques III)*. Paris: Seuil, 1992.

Deleuze, Gilles and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

de Schlözer, Boris. *Introduction à J.-S. Bach*. Paris: Gallimard, 1947.

Fisette, Jean. "Musique, écriture et éthique." *Cahiers de la société québécoise de recherche en musique* 11.1–2 (2010). 39–46.

Jankélévitch, Vladimir. *Music and the Ineffable*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003.

Quignard, Pascal. *All the World's Mornings*. Graywolf Press, 1993.

---. *La Haine de la musique*. Paris: Gallimard, 1996. (Folio).

---. *Boutès*. Paris: Gallilée, 2008.

Sève, Bernard. *L'altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*. Paris: Seuil, 2002.

Valéry, Paul. *Cahiers VI*, Paris, édition du CNRS, 1957-1961.

Vibert, Bertrand. "D'un humanism anti-lyrique: la bêtise de la musique selon Milan Kundera." *Recherches & Travaux* 78/2011. Online from 15<sup>th</sup> of November 2012. <http://recherchestravaux.revues.org>

Горький, Максим. *Лев Толстой*. [www.maximgorkiy.narod.ru/tolstoy.htm](http://www.maximgorkiy.narod.ru/tolstoy.htm)

## Sovražiti glasbo tako, da jo ljubiš

Ključne besede: literatura in glasba / Musil, Robert / Quignard, Pascal / privlačnost / sovrašтво / odpor

Članek poskuša raziskati primera Roberta Musila in Pascala Quignarda – pisateljev, katerih življenje je bilo tesno povezano z glasbo, ki pa sta glasbo hkrati obtoževala številnih moralnih grehov. Musilov roman *Človek brez posebnosti* opisuje glasbo kot tesnobno, nemoralno, sorodno kriminalu, norosti in kolektivni ekstazi, v kateri človekova individualnost povsem izgine. Izhajajoč iz etimologije glagolov slišati (ouïr) in ubogati (obéir) Quignard v delu *La haine de la musique* razkriva odnos med glasbo in nasiljem, glasbo in smrtjo. A tovrstnega protiglasbenega diskurza ne smemo razumeti dobesedno. Prav skozi glasbene teme pisatelji, kakršna sta Musil in Quignard, razglablajo o najpomembnejših problematikah svojih literarnih del in kažejo, da lahko tema služi kot nekakšno glasbilo, skozi katerega lahko literatura spozna in analizira samo sebe.

April 2015

# Confessional Poetry and Music: John Berryman and Mircea Ivănescu

Radu Vancu

Lucian Blaga University of Sibiu (Romania), Faculty of Letters and Arts, Department of Romance Studies  
rvancu@gmail.com

*The study examines the works of two foremost confessional poets: the American John Berryman, with his deep interest in Bach, and the Romanian Mircea Ivănescu, with his lifelong obsession for Chopin, observing how, though greatly interested in music, they shared the same diffidence towards it.*

Keywords: literature and music / American poetry / Berryman, John / Romanian poetry / Ivănescu, Mircea / confessional poetry / trauma

## 1.

The contiguity of music and literature, as well as that of music and philosophy, is historically informed and documented. It is almost supererogatory to insist upon it; poetry and music have superimposed their poetics so often, and philosophy and music have mutually informed their ideological structures so luxuriantly, that any further attempt of proving this evidence is fatuitous.<sup>1</sup>

Which makes the more surprising the observation that, in fact, this mutual and fertile relation has not been quite happily accepted from the very beginning. In fact, music was regarded rather apprehendingly by philosophers and poets – from Plato to Thomas Mann, there have been 25 centuries of continuous apprehension towards the emotional manipulation which music puts into effect. As Peter Kivy synthesizes,

As any reader of the *Republic* knows, Plato thought that ‘music,’ as the translators render the Greek word, could arouse emotional states in the listener: what I have been calling in this book the ‘garden-variety’ emotions, like love, fear, happiness, sadness, and a few others. He was, as you will recall, very concerned about this because the arousal of such emotions might, he feared, prove harmful to the citizenry. As a matter of fact we know little, if anything really, about what the ‘music’ Plato talked about was like; how it sounded. But we certainly know enough to conclude that he was very likely talking about sung music with a text, not anything even remotely like absolute music in the modern Western tradition. In any event, Plato’s (and Aristotle’s) belief in the power of music to arouse the garden-variety emotions re-emerged, with a vengeance, at the end of the sixteenth century, has

remained a presence ever since, and was extended, not without difficulty, to absolute music as well, by the end of the Enlightenment. (*Antithetical* 224)

The same “concerns” of musical emotions which may “prove harmful to the citizenry” are to be found, two and a half millenia after Plato, in Thomas Mann’s understanding of music. In *Doktor Faustus*, Mann build his argumentative key on the idea that Germany descended into political barbarianism not in spite of its extremely spiritualized classical music, but almost directly because of it; music is, in Mann’s understanding, a *Seelenzauber*, a wizard or rather a black magician of souls, with direct access to the most emotional layers of the being – which it can both intensify and manipulate. Thus, in the *Magic Mountain*, Lodovico Settembrini dismisses music as a pure “opiate”; and in his later essays on Germany and the Germans, Mann, who loved music desperately, and sometimes thought he was writing musical scores rather than novels, is quite diffident in what regards the sane spiritual effect of music. (One can find an excellent synthesis of Mann’s view on music in the fifteen essays comprised in Hans Rudolf Vaget’s wonderful book from 2006, *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik.*)

As I have always been interested in the confessional poets, arguably the most emotional type of writers, I have often wondered how music, as the most emotional art, affects them. The present study is a result of this interest: its case studies are represented by two foremost poets who understood literature as confession: the American John Berryman, with his deep interest in the music of Bach, and the Romanian Mircea Ivănescu, with his lifelong obsession for Chopin. The purpose of this study is to observe and explain the relation between the confessional poetics and the music with which the respective poets have elective affinities; and to show the bizarre and yet catalytic influence of this harmonic apollinic sonorous structures upon the disharmonic dionysiac psyches and poems. And, finally, to see how Berryman and Ivănescu, though greatly interested in music (Ivănescu was even a practitioner, as piano player), shared with Plato and Mann the same diffidence towards it. (It is not a coincidence, I am sure, that both Berryman and Ivănescu were also deeply interested in the works of Plato and Mann.)

## 2.

In what regards a so-called practical methodology, I will aim at observing how musical images and references are metabolized in the poetic discourse; or, to put it simply, I will observe how the structures of music and literature hybridize each other. Something similar has been done by James H. Donelan in his study of the relation between Romantic poets

and philosophers (namely Hölderlin, Wordsworth, and Hegel) and the Romantic music (of Beethoven, mostly). Even though I deal not with Romantic poets, but with confessional ones, Donelan's method seems quite appropriate to me also; moreover, there are some serious studies which re-define confessional poets as “Neoromantic” – in his study from 1990, Albert Gelpi includes Berryman in this category, along with Robert Lowell and Theodore Roethke, among others, arguing that “[t]he poets I am designating as Neoromantic all believe, even in the face of the violence of contemporary history, that the word can effect personal and social change, that poetry can, almost certainly against the odds, make things happen – psychologically, morally, politically, religiously” (Gelpi 516; see also Philip Coleman's comment on Gelpi's theoretical proposal – Coleman 208). While it is still debatable whether the concept of “Neoromanticism” is preferable to that of “confessionalism”, it is nevertheless obvious to me that the method used by Donelan in his study also suits my purposes; here we have Donelan's own explanation:

Rather, the relationships among music, philosophy, and literature, some direct, some mediated, take place in historical time as part of an entire matrix of communicative structures that is far from subterranean. These structures do not pre-condition the creation of philosophy, poetry, or music; they are the result of reciprocating relationships among these individual modes of discourse. I intend, therefore, to explore the relationship between self-consciousness and music in poetry, music, and philosophy as a series of exchanges in form, structure, material, and metaphor in the works of four central figures: Hölderlin, Hegel, Wordsworth, and Beethoven. (3)

What I also technically explore in the present study is “the relationship between self-consciousness and music in poetry”, as well as “a series of exchanges in form, structure, material, and metaphor” – the exchange being realized from music towards literature. I will read the works of Berryman and Ivănescu, observing how music informs their superficial and profound structures and how it perpetually negotiates with the confessional canon the limits within which it can infiltrate in the very core of the “confession”. While always remaining a cultural product, music is nevertheless for Berryman and Ivănescu intricately connected with some of their most profound traumas – for Ivănescu with his elder brother's suicide, for Berryman with his own intended suicide. Therefore, the presence of music in their poems is subtly intertwined with the presence of the “confession” which they both articulate and repress (as any genuine confessional poet does).



## 3.

As I have already hinted at before, there are serious reasons to build such a case study by drawing a comparison between John Berryman and Mircea Ivănescu; their names have been already associated by Romanian literary criticism at least once, by Mircea Cărtărescu, who writes in his doctoral thesis: “The influence of John Berryman (from his poems with Henry), Kenneth Koch, or Frank O’Hara is visible” (Cărtărescu 2010: 315); but no extensive study has ever been made so far. I will list below three series of arguments proving why this comparative reading of their works is both necessary and fertile.

i. There are some obvious similarities of poetics and of literary careers: Berryman and Ivănescu are both confessional poets, sharing similar poetics and writing in approximately the same period – even though there is an age difference of 17 years between them (Berryman is born in 1914, Ivănescu in 1931), Ivănescu starts publishing his works in literary magazines only 10 years after Berryman makes his debut. They both tend to write narrative poems, and in their most important books built an imaginary character which functions as an *alter ego*: Berryman’s Henry and Ivănescu’s Mopete. (*The Dream Songs*, in their complete form, where Henry appears for the first time, is published in 1968; Ivănescu’s equivalent of Henry, Mopete, makes his appearance in the Romanian writers’ two books from 1970, *Poeme* and *Poesii*.) They place both the same emphasis on the necessary relationship between poetry and scholarship. This is expressed *verbatim* by Berryman in his last interview: “I’m about *equally* interested in those two activities” (Stütt 34), namely poetry and scholarship, he says (emphasis in the original) Ivănescu was a wonder child – and this interest resulted in his splendid Shakesperean opus, *Berryman’s Shakespeare*, in his wonderful book on Stephen Crane, and in his essays from *The Freedom the Poet*. In what regards Ivănescu, this necessary relationship between poetry and scholarship is manifestly comprised in his poetry, which contains immense amounts of intertexts from and with the works he has translated – Ivănescu was the translator not only of Berryman, but also of Joyce, Faulkner, Eliot, Kafka, Nietzsche, Musil, Broch, and some other classics of the modernity. One can easily notice that they often shared the same literary and cultural interests.

ii. There are also numerous biographical similarities. As confessional poets, they were trying to articulate in their works a “confession” stemming from deep personal traumas, connected with the suicide of close relatives – Berryman’s father committed suicide when John was almost 12 years old, leaving him with a lifelong “survivor’s guilt”, which led him to a suicidal obsession culminating with his own suicide in 1972; Mircea

Ivănescu's much elder brother, Emil (himself likely a substitute of a father's figure), committed suicide when he was 22 and his brother 12, also imprinting on Mircea a "survivor's guilt" and a suicidal obsession which the Romanian poet eventually succeeded to manage (Mircea Ivănescu died in 2011, and not of suicide). Their works are imbued with this suicidal obsession, and the manner in which they metabolize the emotional energy of music in their poetry is connected with this thanatophoric drive of their sensibility.

iii. In their poetry, as well as in their critical prose, Berryman and Ivănescu share a deep interest in music. We will see in the following analysis the explicit occurrences of musical allusions and information in their poems. For now, I must mention that they were both interested in music from their young age; Eileen Simpson, Berryman's first wife, remembers in her brilliant memoirs how the young Berryman was almost addicted to music, and how he listened to music with the passionate physical attention which will later be characteristic to his poetry readings (he was known to perspire abundantly while giving poetry readings and lectures):

John had become seriously interested in music at about the time I met him. With characteristic enthusiasm and zeal, he had trained himself to listen to records with the help of B.H. Haggins's *Music on Records*. [...] Having found a brilliant instructor, John became the kind of pupil teachers dream of. [...] He set about building a record library with the same care he had taken in building up his library of books. [...] John's upper lip, shaved of its mustache, is beaded with perspiration. He bends over, his right ear inclined toward the turntable, listening with his whole brain. From time to time, looking as though he might levitate, he grabs hold of my hand and with an ecstatic expression on his face says, 'You *bear*?' as the cello pizzicato plucked at our hearts. (Simpson 17; emphasis in the original.)

Mircea Ivănescu was a wonder child in piano, playing Chopin in an exquisite manner when he was 10; so was his elder brother Emil, who delivered concerts prior to his early suicide – he even postponed his suicide (whose date he announced to two best friends) when he learned that the German pianist Walter Gieseking scheduled a concert in Bucharest in the summer of 1943 at the exact date of his planned suicide. Convinced that music and literature drew their son to suicide, Ivănescu's parents forbade to the young Mircea to play the piano anymore; so he quit playing music but remained a lifelong melomaniac, with music informing the core of his literary writing. (For more information on Emil Ivănescu, see the edition of his works gathered in 2006 by Raluca Dună in *Artistul și moartea*; besides the valuable prefaces of Matei Călinescu and Alexandru George, there is also an essential text by Alexandru Vona, one of Emil Ivănescu's two friends to whom he has announced his planned suicide.)

## 4.

This section observes extensively the manner in which music instils itself in the very substance of Berryman's poetry. This instillation takes place at several levels, starting with the mere musical adaptability of Berryman's work and ending with the devoutly wished, yet disturbing presence of music in the intimate core of his poetry and his suicidal phantasm. I will list below each of these layers, from the most superficial to the most profound ones.

A. At a surface level, the musical nature of Berryman's poetry is empirically demonstrated by its capacity of being adapted for music (or its musical adaptability). Indeed, there are already numerous bands which use Berryman's poems as lyrics for their songs, or compose their music using Berryman's figure and the mythology developed around his poetry. I mention here only the most famous cases: the band Okkervil River, whose vocalist Will Sheff attended the Macalester College in St. Paul, Minnesota, being thus a sort of fellow countryman with Berryman – which explains why many of their songs contain lines and references from Berryman; the band The Hold Steady, which has a song about how the Devil and Berryman are taking a walk which ends up on Washington talking to a river (Berryman committed suicide by jumping from the Washington Avenue Bridge in Minneapolis); and the case of the composer Janika Vandervelde, who attended the University of Minnesota and wrote a thesis about Berryman's character, Henry. This is the most visible, and yet the most superficial level – as it only proves the Berryman's literature is adaptable for music, but says nothing about its own musical nature and the representation its author had about music (the songs obviously represent the musical intentions of their authors, not of Berryman).

B. There is then a literal level at which Berryman's works simply signalize that they are intricately connected with music or with musical sources. For example, *The Dream Songs* make clear from their very title that they are songs; even one motto of the 77 *Dream Songs* is chosen such as to specify this in clear letters: "I am their musick", reads the quote from *Lamentations* 3:63. From his early letters to his mother, Berryman names his poems "songs" – as he does, for example, in a letter from Sunday 4 April 1943: "Did you get some Songs I sent you weeks ago?" (Kelly 179). In his interview given to Peter A. Stitt, he acknowledges that poems must formally obey to "necessities" as compelling as those of rhyme and meter, even if they written in free verse: Berryman thinks a poem is good when it is "as classical as one of the *Rubáiyát* poems – without the necessities of rhyme and meter, but with its own necessities." (36). The interest in the euphonic nature of the poem is constant throughout his whole work.

C. In what regards the effective presence of musical references and intertexts in Berryman's works, there are also different layers of intensity, as follows:

C1. It is strange, at this level, to notice that a poet with such a high interest in serious classical music pretends not to be particularly interested in it. In *The Dream Songs*, Henry pretends to be a fan of fancy popular musical genres, such as vaudeville or jazz, for example. William J. Martz shows that Berryman has borrowed from jazz the technique involving the "crumpling of the syntax" (36).

C2. When he admits his interest in music, the poet directs his empathy towards important, yet rather secondary figures in the history of music, such as Scarlatti; the only first-rate figure in this category is, quite sporadically, Schubert. He seems to identify his own *ars poetica* with Scarlatti's music: he writes that plainly in *Dream Song* 103: "I consider a song will be as humming-bird / swift, down-light, missile-metal-hard, & strange / as the world of anti-matter / where they are wondering: does time run backward – / which the poet thought was true; Scarlatti-supple; / but can Henry write it?". Besides the formal features, what he seems to admire mostly in their music is its capacity to bestow tranquility on the listener, to "undo heavy weeks" and to bring "to its work a broken heart": "He put up his feet / & switched on Schubert. / His tranquility lasted five minutes / for (1) all that undone all the heavy weeks / and (2) images shook him alert" (*Dream Song* 256), "Scarlatti spurts his wit across my brain, / so to does *Figaro*: so much for art / after the centuries yes / who had for all their pains above all pain / & who brought to their work a broken heart / but not as bad as Schubert's: that went beyond the possible" (258). At this level, Berryman seems to understand music as a sort of artistic anaesthetic, a sonorous art whose main function is to ease the qualms and pains of the poet. This is also a mask which falls off in some poems where the poet openly admits that actually music cannot soothe anything. The obedience to its strict formal rules does not bring strict formal solutions in one's life: "Henry, weak at keyboard music, leaned on / the slow movement of Schubert's Sonata in A / & the mysterious final soundings / of Beethoven's 109-10-11 & the Diabelli Variations / You go by the rules but there the rules don't matter / is what I've been trying to say" (*Dream Song* 204).

C3. The *summum* of Berryman's musical references is represented by Mozart and especially Bach. In Berryman's personal pantheon, they stand for the highest achievement in art; which is, taken *per se*, a trivial statement. What is both remarkable and meaningful is that this aesthetic perfection also qualifies them, in Berryman's eyes, as ethical and sometimes even theological standards. He puts it plainly in *Dream Song* 153: "A friend

of Henry's contrasted God's career / with Mozart's, leaving Henry with nothing to say / but praise for a word so apt". In such lines, one can infer that Berryman is a mystical poet who prefers to remain in hiding – so that his later plain mystical poems from the *Eleven Addresses to the Lord* do not represent a surprise.

As such, art and ethics are geminated; and the perfection of music also involves for Berryman an ethical perfection. It is exactly this gemination of art and ethics that made Donald Davie write, while reviewing Berryman's collection of essays *The Freedom of the Poet*, that he was "not only one of the most gifted Americans of his time, but also one of the most honorable and responsible" (Davie 1976: 24).

Writing about Bach, Mozart, and Chopin, Peter Kivy also observes this innate tendency of associating an ethical standard to their music: "We *do* want to be told – *want* to believe – that great music such as that of Bach, Mozart, and Chopin has power for the good. We do, at least some of us, have a strong intuition that you can't love Bach, Mozart, and Chopin, and love genocide too" (*Antithetical* 218). Kivy also observes here that this "moral force" of music has to do with "music alone," that is with instrumental music which does not have a text which to state or convey its ethical message – the ethics is in the sonorous perfection *an sich*: "The question, as previously posed, is whether the music of such great composers as Bach, Mozart, and Chopin is a 'moral force' in the world: a moral force, that is to say, for the good. And I will begin by reminding the reader that the music about which this question is raised is pure instrumental music: music without a text or dramatic setting; in other words, absolute music; music alone."

The standard modernist interpretation of this ethical purity of Bach's music associates it with the post-Mallarméan ideal of the work of art epured by any impure feeling; or, as Paul Valéry states:

Une oeuvre de musique absolument pure, une composition de Sébastien Bach, par exemple, qui n'emprunte rien au sentiment, mais qui construit *un sentiment sans modèle*, et dont toute la beauté consiste dans ses combinaisons, dans l'édification d'un ordre intuitif séparé, est une acquisition inestimable, une immense valeur tirée du néant (Kirby-Smith 274).

The beauty of the poem or of the "oeuvre de musique" consists in its infinite combinations, in its variations on the "ordre intuitif". *The Dream Songs* are apparently exemplary embodiments of these variations, resembling closely what Roger Scruton writes about Bach's Goldberg Variations or Beethoven's Diabelli Variations, "in which the theme is repeatedly lost to view, as the music meditates on its deeper and more occult forms of order". (114).

Nevertheless, one immediately feels that the variations of the *Dream Songs* on the topics of pain and sexual lust and suicide are not at all variations on purity and order. It is exactly their impurity and, quite non-Mallarméan, their unbearably intense *feeling* which, combined with the aesthetic perfection of the variations, gives them their consistency and strength. The musical quality of these variations, as well as the musical patterns of the lines, has the function of transforming the chaos of these feelings into *kosmos*, that is into a definite structure: “But each dug down for himself a definite hole / in a definite universe which he could bring to mind / structured” (*Dream Song* 348).

The re-structuration of the feelings into a perfectly musical sequence does not alter their chaotical nature. Even though perfect in itself, music is nevertheless inextricably connected with pain, suffering and even suicide. Its beauty is always accompanied by a frightful “ghost”: “I am trying, trying, to solve the andante / but the ghost is off before me” (*Dream Song* 204). This “ghost”, I think, has to do with the presentiment of an *exitus*, of a sudden ending: “Music comes painful as a happy look / to a system nearing an end” (*Dream Song* 207). In one of Berryman’s most haunting poems, *Henry’s Understanding*, the perfection of Bach is directly contrasted with the horrible imperfection of suicide: “Suddenly, unlike Bach, / & horribly, unlike Bach, it occurred to me / that one night, instead of warm pajamas, / I’d take off all my clothes / & cross the damp cold lawn & down the bluff / into the terrible water & walk forever / under it out toward the island.”

In such poems one can see that, for Berryman, the perfection of music is far from sublimating the imperfection of life; music can give aesthetic perfection to feelings, it can work at the most as an anaesthetic, temporary yet perverse – as the more perfect it is, the better it sets off the imperfection of existence. It happens extremely rare that a great creator can also master his life with the musical perfection with which he has mastered his creation; and this is probably one of the reasons for which Berryman identified so desperately with Bach. He probably aimed at mastering his disordered life with the same command with which Bach managed to master his life; Peter Kivy shows how the life of J. S. Bach perfectly resembled the life of the middle-class artisan (*The Possessor* 165–166) – an image very similar to the image of the “workaholic” Berryman in John Haffenden’s wonderful biography. Kivy writes here about “the workaholic theory of genius” (172); and one can see that Berryman would have wholeheartedly adhered to this theory. Unfortunately, he was unable to master his life accordingly; and his apprehension towards this “ghost” of the music was thus proven consistent.

## 5.

In what regards Mircea Ivănescu's relation with music, the dissimulation of his apprehension towards music is never as sophisticated as Berryman's. A highly sophisticated poet himself, one of the most intertextual European poets of the late 20th century, Ivănescu did not nevertheless feel the need of dissimulating his complicated and torturous appeal to music, like Berryman did. Music is a constant and highly troubling presence in his poems, always connected with extremely intense and yet contradictory emotions: on the one hand music and love, and the other hand music and fear. Even in Ivănescu's love poems music is a disturbing presence, inflicting pain or fear in the same measure in which it produces pleasure: "listening to music and telling her how I / was winding like burnt paper in the sounds of the piano" (*A Visit in the Evening*); "once, after departure, one of them / sat at the piano – [...] and that fear was made / a body of sounds" (*The Fight between Angels and Clouds or on Thunder*); "she reads, but her voice with rueful resonances – like a lied with the melodic line always resolved in minor, her head bowing on to the page (but the lamplight in her hair, invertebrated) – it scares me – and after a while I beg her to stop" (*Memories*, XXX), etc.

Unlike Berryman, Ivănescu does not strive to conceal this apprehension towards music, which in the American poet's work is mostly dissimulated. From the beginning of his work (late 50s) to its end (late 90s), Ivănescu was a passionate melomaniac; he even wrote classical music reviews for the academic magazine *Transilvania*; but he was also openly apprehensive of it, and he never played the piano again after his brother's suicide. He "knew the mechanism of music", as he says once, and he was fascinated by it – but he also associated music with the suicide of his brother, which took place in his childhood: "to music i know the mechanism – i have listened / in my childhood to music, and it was not the essence of life – it was / feeling like drowning, covering my ears, / my nose, eyes, with the descending arpeggios, like a canvas of water / in which i stumbled – and to haunt like a phantom / my corridors, and it was indeed music not life / but dance, steady, of the phantoms, jealously imitating / the gestures in life – with the afternoon sun hitting / the carpet near the window, with loneliness / made fear, and i do not want / to listen to music anymore." (*english cynicism part two or the sequel of the fable about music with images by j. cocteau*). And he concludes, in the same poem: "music being not the essence of life – but of fear".

Music as the essence of fear – even though Berryman has not put it that plainly, it is quite obvious that the "ghost" the American poet wrote about was made of the same substance as Ivănescu's fear. It is of interest to note



that Ivănescu, who openly acknowledged his fear, resisted to the very end the idea of suicide; while Berryman, who so elaborately concealed it, did not. Even though music is construction, while suicide is destruction, the perfection of music seemed to be inescapably associated with the imperfection of suicide. Music (or art?) builds in the same measure in which it destroys. Berryman could notice this on himself only; while Ivănescu had the example of his suicidal brother, for whom literature and music apparently functioned as incentives towards self-destruction. His brother's suicide was as real as it gets, so there was no point in denying and dissimulating this effect; while in Berryman's case his father's suicide had nothing to do with art, and he probably thought he could keep his own at arm's length by dissimulating his passion for music under the mask of his passion for jazz and vaudeville or for lightsome composers such as Scarlatti or Bach.

Nothing of this dissimulation remains in Mircea Ivănescu's poems; he quite often directly names Chopin, especially in connection with intensely dramatic, even tragical biographical circumstances; but these tragical circumstances are never mentioned – and this is where another important differentiation from Berryman occurs: while Berryman almost never dissimulates any biographical detail, Ivănescu puts a series of complicated masks between the biographic and the poetic. One has to be a *conaisseur* of Ivănescu's life in order to grasp the references to its tragic events; while in Berryman everything, even the domestic tragedies, are stated directly, without any intention of disguise or encryption. Thus, for example, almost whenever he refers to a memory from childhood involving Chopin's music, Mircea Ivănescu actually refers to his suicidal brother, without ever naming him. Beneath their calm appearance, such poems dissimulate a tragic substance, imbued in the very music which accompanied (and maybe caused) the death of the beloved brother: “and around there was a bleached sadness, / like a phrase in a lied, about a fancy / which you know deceitful. it was, in fact, a fragment / barely remembered from a movie – and one played meanwhile / chopin at the piano” (*A Visit in the Evening*), or even more transparently for the reader knowing the code: “in that afternoon, when i was home alone with him, / and he sat at the piano, and played the funeral march / (of chopin) – and i was moving around terrified by the scent of flowers / and coffin of the chords of sun and wet earth” (*On the Irreality of Memory*).

Even Ivănescu's lines, from his debut to the last collection, have a recognizable Chopinian quality; he obviously composed them intentionally like a reconstruction of Chopin's mood and technique. In a note about Vladimir Horowitz, Peter Kivy writes: “Vladimir Horowitz once said that he played Mozart like Chopin and Chopin like Mozart. If he meant that he

played Chopin the way he knew Mozart played Mozart, and played Mozart the way he knew Chopin played Chopin, then his performances of both Mozart and Chopin were, on this construal, historically informed.” (*Music* 94) Ivănescu also composed his poems as if he wanted them to be “played” by Chopin – or as he knew Chopin played Chopin – with a passionate len-titude, with a sentimental idea whose closure is perpetually deferred. His poetry is thus made of the same Chopinian matter which contributed to his brother’s death. This fact gives it both a tragic substance and a surpris-ingly luminous consistency – because, even though music “is the essence of fear”, even though it affected his brother’s life, it is also the medium which allows a strange posthumous reunion of the separated brothers – who are joined once again in the substance of this poetry informed by the music they both loved. Moreover, Matei Călinescu also observed once that, as it is quite frequently written in the first person plural, Ivănescu’s poetry has a “double voice” or a “double sonority”, involving also the voice of “his dead brother, resuscitated by the magic of poetic speech” (22–24).

This Chopinian mood and technique of Ivănescu’s poetry also has im-plications in what concerns its extremely intertextual nature. In an analysis which involves Haydn, Schubert, and Chopin, Roger Scruton observes that the “slow movement” specific to their melody allows them to ven-ture quite frequently into the neighboring keys: “[T]he melody of the slow movement, constructed in a completely different way, without reference to the consonant intervals of the triad, and harmonized chromatically, so as to venture constantly into neighbouring keys. Haydn was able to do this kind of thing, so too were Schubert and Chopin: but you won’t find many competitors.” (94) I think that the possible equivalent of this contant ven-turing into the neighbouring keys is represented by the infinite associativ-ity of Mircea Ivănescu’s poetry; the “slow movement” of its unusual long lines allows endless intertexts with both biographical and bibliographical sources and references, perpetually complicating it – and make it more consistent with each and every intertextual reference. It is exactly this hy-bridization of Chopinian mood with Joycean intertextuality that gives the particular quality of Ivănescu’s poetry.

## 6.

The resemblances and differences between Berryman and Ivănescu in what regards their attitude towards music are, I presume, quite noticeable:

A. Both of them had an ambivalent love-and-hate relationship with music; they had a good expertise on it, they were informed and dedicated

melomaniacs, but in the same time they feared or distrusted it. This fear and distrust were quite common, as a matter of fact, among the French modernists which both Berryman and Ivănescu affectionated – Kirby-Smith observes that “Hytier says that what attracted Valéry about music was (as for Mallarmé) the possibility of a purely formal system, but that he distrusted the emotional power that music exercised.” (Kirby-Smith 275). Berryman and Ivănescu share this distrust in the “emotional power” exercised by music: the American poet ascertains it on himself, the Romanian one could see it at work on his suicidal Chopinophile brother.

B. In his poetry, Berryman aims at dissimulating his fear of music under sophisticated layers and masks; Ivănescu, on the contrary, acknowledges it from the start. For both of them, music is “the essence of fear”, or a mischevious “ghost” accompanying them both in their construction of beauty and in their self-destruction. On the other hand, Berryman does not dissimulate his biographical data, he makes obvious use of them in his writing, while Ivănescu never uses openly biographical information in his poems. Nevertheless, what is really important is that, in secret or in plain sight, music is always connected in their writing with the avowal of their deepest biographical traumas – namely the loss of beloved persons (a father, or a father-figure). For both of them, music is ineluctably associated to confession.

C. This hybrid between biographical confession and musical dissimulation proved extremely capable; as Berryman and Ivănescu are ever more central to the poetic canon of their national poetries, it is obvious that this hybridization of music and confession eventually led to the coagulation of the dominant poetics in both American and Romanian contemporary poetry.

#### NOTE

<sup>1</sup> This work was supported by a grant of the Romanian National Authority for Scientific Research, CNCS – UEFISCDI, project number PN-II-RU-TE-2012-3-0411.

#### LITERATURE

##### I. Works by John Berryman

##### a. Volumes mentioned

*Berryman's Shakespeare*. Essays, Letters, and Other Writings by John Berryman. Edited by John Haffenden. With a Preface by Robert Giroux. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1993

Berryman, John. *Stephen Crane. A Critical Biography*. Revised Edition. New York: Cooper Square Press, 2001.

---. *The Dream Songs*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1981.

---. *The Freedom of the Poet*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976.

b. Poems quoted

*Dream Songs* 103, 153, 204, 207, 208, 256, 258, 348.

All *Dream Songs* are quoted from the 1981 edition indicated *supra*.

*Henry's Understanding*, quoted from Berryman, John. *Collected Poems 1937–1971*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1989.

II. Works by Mircea Ivănescu

a. Volumes mentioned

Ivănescu, Mircea. *Poeme*. București: Eminescu, 1970.

---. *Poesii*. București: Cartea Românească, 1970.

b. Poems quoted

O vizită, seara / A Visit in the evening

Lupta dintre îngeri și nori sau despre trăsnet / The fight between the angels and the clouds  
or on thunder

Amintiri, XXX / Memories, XXX

Cinismul englez partea a doua sau continuarea parabolei despre muzică pe imagini de j.  
cocteau / English cynicism part two or the sequel of the fable about music with im-  
ages by j. cocteau

*Despre irealitatea amintirii / On the Irreality of Memory*

All poems have been quoted from the following edition:

Ivănescu, Mircea. *Versuri*. Edited with a foreword and chronology by Al. Cistelean.  
București: Humanitas, 2014.

(Mircea Ivănescu's lines and titles translated by R. Vancu).

III. Works cited

Călinescu, Matei. "Poezia lui Mircea Ivănescu." Mircea Ivănescu, *versuri poeme poezii altele  
aceleași vechi nouă*. Anthology and foreword by Matei Călinescu. Iași: Polirom, 2003.

Cărtărescu, Mircea. *Postmodernismul românesc*. București: Humanitas, 2010.

Coleman, Philip. *John Berryman's Public Vision*. Dublin: University College Dublin Press,  
2014.

Davie, Donald. "Problems of Decorum; The Freedom of the Poet." *New York Times*, April  
25, 1976.

Donelan, James H. *Poetry and the Romantic Musical Aesthetic*. New York: Cambridge University  
Press, 2008.

Gelpi, Albert. "The Genealogy of Postmodernism: Contemporary American Poetry." *The  
Southern Review*, 26.3 (1990).

- Ivănescu, Emil. *Artistul și moartea. Scrieri*. Edited with an afterword by Raluca Dună. Presentations by Matei Călinescu, Alexandru George, and Alexandru Vona. București: Institutul Cultural Român, 2006.
- Haffenden, John. *The Life of John Berryman*. London and New York: Routledge, Ark Paperbacks, 1982.
- Kelly, Richard J. (ed.). *We Dream of Honour. John Berryman's Letters to His Mother*. New York & London: W.W. Norton & Company, 1988.
- Kirby-Smith, H.T. *The Celestial Twins: Poetry and Music through Ages*. Boston: University of Massachusetts Press, 1999.
- Kivy, Peter. *Antithetical Arts. On the Ancient Quarrel between Literature and Music*. London: Oxford University Press, 2009.
- — —. *Music, Language, and Cognition. and Other Essays in the Aesthetics of Music*. London: Oxford University Press, 2007.
- — —. *The Possessor and the Possessed. Händel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius*. London and New York: Yale University Press, 2001.
- Martz, William J. *John Berryman*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1969.
- Scruton, Roger. *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*. London & New York: Continuum Books, 2009.
- Stitt, Peter A. "The Art of Poetry No. 16. Interview with John Berryman". *The Paris Review*, no. 53 (1972).
- Vaget, Hans Rudolf. *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*. Frankfurt am Main: Samuel Fischer, 2006.

## Konfesionalna poezija in glasba: John Berryman in Mircea Ivănescu

Ključne besede: literatura in glasba / ameriška poezija / Berryman, John / romunska poezija / Ivănescu, Mircesa / osebnoizpovedna lirika / travma

Pričujoči sestavek izvira iz preučevanja navideznega paradoksa: revolucionarne konfesionalne poetike so se kljub poglobljenemu zanimanju za glasbo v glavnem opirale na njene klasične oblike. Zapletena in mučna psihologija konfesionalnih pesnikov ima, kot je videti, kar največje razumevanje za kristalne strukture velikih predmodernih skladateljev. To je pravzaprav presenetljivo, če pomislimo, da so se drugače od njih bitniški pesniki (v svojih poetikah prav tako revolucionarni in vplivni) zanimali za glasbo svojega časa, denimo za transgresivne forme jazza z orientalskimi vplivi in celo za porajajoči se rock. Namen študije je opazovati in pojasniti odnos med konfesionalnimi pesniki in glasbo, s katero so se po svoji izbiri poistovetili, in pokazati na grotesken, a spodbuden vpliv harmoničnih apoliničnih zvočnih struktur na disharmonično dionizično psi-

hologijo in pesmi. Za primer vzame dva izmed ključnih konfesionalnih pesnikov: Američana John Berrymana s svojim poglobljenim zanimanjem za Bachovo glasbo in Romuna Mircea Ivănescuja s svojo vse življenje trajajočo fascinacijo nad Chopinom. Pesnika sta si delila nadvse ambivalenten odnos do glasbe, ki je nihal med ljubeznijo in sovražtvom; o glasbi sta veliko vedela in sta ji bila predana, hkrati pa sta do nje čutila nezaupanje.

Marec 2015

# Srečevanja besede in glasbe: radijska igra in libreto Hiengove *Cortesove vrnitve*

Gašper Troha

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Ljubljana, Nazorjeva ulica 3, SI-1000 Ljubljana  
gasper.troha@gmail.com

*Članek<sup>1</sup> se ukvarja z radijsko igro Cortesova vrnitev Andreja Hienga, ki jo je sedem let po njenem nastanku v operni libreto predelal skladatelj Pavel Šivic. Prek primerjalne analize obeh tekstov skuša odgovoriti na vprašanje, kakšne so temeljne poteze Šivičevega opernega libreta in s pomočjo Adornovih tez o meščanski operi pokazati, da so razlike med dramskim tekstom in libretom posledica zahtev opernega žanra.*

Ključne besede: literatura in glasba / slovenska dramatika / eksistencializem / radijske igre / Hieng, Andrej: *Cortesova vrnitev* / glasbene predelave / opera / operni libreto / Šivic, Pavel

Andrej Hieng je konec šestdesetih let objavil štiri tekste, ki jih imenujejo tudi igre o Špancih. Gre za radijsko igro *Cortesova vrnitev* (1967), dve televizijski igri (*Burleska o Grku* in *Glubi mož na meji*, obe 1969) in dramo *Osvajalec* (1971) (prim. Poniž 303). *Osvajalec* in *Cortesova vrnitev* sta tudi tematsko povezana, saj govorita o španski konkvisti v južni Ameriki oziroma o vprašanju, ali so poboji Indijancev prinesli nekakšno odrešitev konkvistadorjem in samim prebivalcem obeh Amerik. V obeh primerih gre za premestitev aktualne kritike socialističnega projekta v oddaljen prostor in čas, kar je omogočilo uspeh obeh del.

*Osvajalec* je bil uprizorjen kar trikrat (MGL, režiser Dušan Jovanović, 2. 10. 1970, 29 ponovitev; SLG Celje, režiser Vinko Möderndorfer, 22. 12. 1989 in SNG Drama Ljubljana, režiser Dušan Jovanović, 22. 3. 2008, 15 ponovitev). Za *Cortesovo vrnitev* Aleš Jan zapiše, da je »nedvomno pomemben dosežek slovenske literature in obenem eden najuspešnejših poskusov navezave slovenske literature na sodobne evropske trende« (9). Hiengova radijska igra je dobila prvo nagrado na natečaju RTV Slovenija leta 1967, na 12. tednu jugoslovanske radijske igre je bil *Cortes* najboljša igra po mnenju žirije in kritikov, Hieng pa je dobil tudi nagrado za najboljše besedilo festivala.

Sedem let kasneje je bila premierno uprizorjena istoimenska opera Pavla Šivica, za katero je po Hiengovi predlogi libreto napisal avtor sam.



Šivičeva opera je ena uspešnejših stvaritev svojega žanra na Slovenskem. Bila je uprizorjena 20. 3. 1974 v ljubljanski operi, režiral je Hinko Leskovšek, dirigent je bil Ciril Cvetko (imela je 14 ponovitev) in ponovno 9. 5. 1996 prav tako v Ljubljani (režiser Vinko Möderndorfer, dirigent Anton Nanut). Prav *Cortesova vrnitev* naj bi bila eden glavnih razlogov, da je avtor leta 1975 prejel Prešernovo nagrado (prim. Koter 345).

Besedilo radijske igre in operni libreto sta, kot zapiše Pavel Mihelčič v spremnem besedilu k posnetku opere,

različni ustvarjalni dejanji. Andrej Hieng je pri pisanju upošteval slušni medij – radio, Pavel Šivic pa je besedilo priredil za gledališče, v katerem se poje. Sprememb je veliko: osebam se ni treba predstaviti, čutni prizori, in teh je veliko tudi v Hiengovi radijski igri, ki je filozofski esej in tragična pripoved o stanju človekove duševnosti, kadar jo gloda vest, so vezivo za glasbeno pripoved.« (Mihelčič 9)

Gre pri tem res zgolj za tehnične zahteve odra ali spremembe v libretu narekuje tudi sam operni žanr, za katerega Theodor W. Adorno meni, da tudi v najbolj modernističnih izrazih ohranja iluzijo in pravljичnost? Je mogoče razlike med tekstoma pripisati zgolj spoju besede in glasbe, ki ga predstavlja operna umetnost ali bi lahko govorili tudi o Šivičevem osebnem odnosu do obravnavane snovi, saj je bil skladatelj med vojno član propagandnega oddelka v partizanih?

Na presečišču besede in glasbe se bomo gibali ob natančnem branju obeh tekstov, pri čemer bomo morali libreto brati tudi v povezavi z glasbo in njenimi poudarki.

## ***Cortesova vrnitev* Andreja Hienga**

Radijska igra *Cortesova vrnitev*, ki je nastala leta 1967 in takrat prejela prvo nagrado na natečaju RTV Slovenija, prvo knjižno izdajo pa doživela leta 1969, začinja Hiengov cikel iger o Špancih, ki ga povezuje nekaj skupnih značilnosti.

[Z]godovino in njene osebnosti uporabljajo kot zamenjavo za prostor, situacije in osebe naše sedanjosti, skoznje dramatik raziskuje polom zgodovinske akcije, pa naj bo to umetnost *Burleska (Burleska o Grku, op. a.)*, ki prikazuje slikarja El Greca, ali *Glubi mož na meji* o slikarju Goyi, ali polom osvajalske akcije vojskovodje in pustolovca Cortesa (*Cortesova vrnitev*). (Poniž 303)

Čeprav Poniž nadaljuje z mislijo, da je prav Cortes med vsemi najbolj tragična oseba, saj je »zastavil vse, njegova 'nagrada' pa je spoznanje, da je Zgodovina nepreklicno postala Preteklost,« (prav tam) se zdi plodnejše

brati *Cortesovo vrnitev* skozi optiko Don Francisca, ki resda pride do podobnega spoznanja, a je glede na število replik in svoj položaj v tekstu prav gotovo glavna oseba.

Don Francisco, nekdanji vojak generala Cortesa, se je vrnil v Španijo, a ni bil poplačan za svoje zločine nad Indijanci v Mehiki, kjer je brodil v krvi, da bi ustvaril novo Kristusovo deželo. Izkaže se, da so bile dejanske posledice njegove akcije le dobički in moč španske aristokracije, ki je kasneje prevzela oblast in pobrala zasluge. Don Francisco tega ne more sprejeti, zato čaka Cortesa, saj je prepričan, da bo general zbral nekdanje soborce in končno odšel uresničiti njihov skupni ideal. Šele takšna akcija bi namreč dala smisel celotnemu početju, ga za njih same legitimirala.

Na koncu se Don Francisco in Cortes srečata, a v njunem dialogu postane jasno, da ideal ni uresničljiv in s tem tudi njihova dejanja niso imela smisla. Najprej Cortes poskusi pomiriti Francisca z iskanjem materialnih razlogov.

CORTES: [...] Bodi odkrit vsaj do sebe. Bodi jasen. Priznaj, da smo šli po zlato tja ... (Hieng 25)

Vendar to možnost Don Francisco zavrne. Cortes gre zato dlje in razkrije svojo osebno tragedijo. Svoj propad dojema kot posledico zunanjih vzrokov oziroma spremembe časa.

CORTES: In bi prisegel, da sem isti človek, ki si ga poznal pred petnajstimi leti?

DON FRANCISCO: Isti!

CORTES: Ubogi moj fant! – Nisem. Cortes je zdaj prav malo ali nič. Toda to nemara ni važno. Nemara ni važno, da živim ob robu sveta, ki sem ga osvojil, pa zdaj po njem lazijo in šarijo in vladajo povsem neznani, novi ljudje. Nemara ni važno, da me srečujejo ljudje, me začudeno pogledajo, potem pa zašepetajo – on je BIL... in tako naprej... Nemara vse to ni važno...

DON FRANCISCO: Je važno!

CORTES: Jaz sem v resnici bil, pa nisem več. Vsaj ne isti.

[...]

CORTES: [...] Zdaj mi je marsikaj jasno. Tole, na priliko: ko se nam zazdi, da neko stvar trdno in nepreklicno imamo, ko si pravimo »moja je«, »dosegel sem«, »vendarle« – takrat, prav v tistem trenutku, se nam jame sesipati med prsti v prah. Tako je s predmeti, tako je z vsem. (Hieng 26, 28)

General Cortes je nekakšen tragični junak usode, saj pravi: »Razlogi niso v nas, prijatelj. Razlogi so zmerom zunaj nas. Včasih gledamo predaleč in spregledamo lastno usodo.« (Hieng 29)

Pot Don Francisca pa se tu šele dobro začinja. Skuša si namreč odgovoriti na osnovno eksistencialno vprašanje o smislu svojega početja, ki ga for-

mulira takole: »Pokopani smo torej ... in za tisto, kar smo počeli ali napravili, ni bilo nobenih razumnih razlogov?« (Hieng 28) Ker je odgovor na to vprašanje seveda negativen, gre Don Francisco naprej in podvomi v razumnost samega Boga oziroma metafizike, na kateri je bil postavljen celoten pohod konkvistadorjev. Zanimivi sta reakciji Cortesa in Francisca, ki se zdita povsem različni. Cortes namreč v svoji repliki kategorično zavrne takšen dvom: »Pusti božje račune!«, Francisco pa tega nikakor ne more sprejeti, saj na Cortesov predlog, naj živi »navadni čas«, odgovori, da drugega časa mimo tega, ki so ga živeli, ne pozna oziroma zanj nima vrednosti (Hieng 29).

Don Francisco tako pride do roba temeljnega eksistencialističnega spoznanja, da metafizične transcendence ni in je subjekt utemeljen zgolj v lastni svobodi, ki jo mora vzeti nase, a končnega koraka še ne more storiti. Hieng odloži njegovo končno spoznanje, saj mu položi v usta besede »Zmotili so se. – General je ostal v Tenohitlanu. Kdaj drugič pride.« (Hieng 30) Kljub temu pa se zdi, da avtor ne pristaja na naivno pozicijo do zgodovine, ki pušča nekatere za sabo, saj Francisca osami. Njegova zadnja replika je namreč odgovor na povabilo družine, naj pride z njimi na voz, naj se torej pridruži njihovem »navadnemu času«, najde smisel v malih stvareh, in se glasi: »Ne, jahal bom za vami.« (prav tam) Še več, morda nam avtor prav z zadnjo repliko Pestunje nakaže, da je Don Francisco vendarle naredil odločilni korak, ki pa seveda ukinja dramsko dogajanje.

PESTUNJA: [...] Sinoči je jokal po dolgih, dolgih letih. Stala sem v veži, molila, poslušala, in slišala, kako hlipa; slišala sem tudi njegovo žensko, ki mu je govorila: Saj ti bomo pomagali Francisco! Saj ti bomo pomagali! ... (Hieng 31)

Glavni problem drame je torej Don Franciscova dilema oziroma zahteva po smislu sveta in lastne eksistence. Ta zahteva ostane brez odgovora, saj se zdi, da je Hiengov svet kljub časovno-prostorski premestitvi svet stopnjevanega metafizičnega nihilizma. To dejstvo igra prikrije s situacijo ogroženosti, s Franciscovim čakanjem na Cortesa, ki predstavlja nekakšno metafiziko, odrešitelja, ki bo junaku podelil smisel oziroma mu dal odgovore na ključna vprašanja. Ko na koncu pride do tega srečanja, se izkaže, da Cortes odgovorov nima, Don Francisco mora zato vzeti svoja dejanja in odgovornost zanje nase, česar pa ne stori povsem eksplicitno, ampak Hieng to le nakaže z njegovim zlomom in jokom ter popolno osamo. Drama se v tem trenutku tudi konča, saj se zdi, da je nadaljevanje nemogoče.

Ta struktura je značilna za žanr eksistencialistične drame, ki se je razvil v Franciji po drugi svetovni vojni, na Slovenskem pa se je uveljavil v šestdesetih letih z dramami Primoža Kozaka idr. (prim. Troha, *Eksistencialistična*). Zanj je bistvena struktura dramskih oseb, pri kateri se na začetku zdi, da obstaja zunanji konflikt, da torej v aktantskem modelu obstaja opozicijski

par, na koncu pa se izkaže, da se je junak boril sam s sabo, da so opozicijska mesta prazna in zaradi tega drama v tradicionalni obliki ni več mogoča.

Poglejmo si sedaj to strukturo na primeru *Cortesove vrnitve*. Don Francisco je subjekt naše igre, katerega objekt je najti smisel, kar pa se na začetku maskira kot nekakšna nagrada za pokole v Mehiki. Na pot iskanja in v Mehiko ga je poslal Bog (Kristus ali celo Cortes, ki mu predstavlja vrhovno avtoriteto) in vse dela v imenu Kristusa oziroma krščanske vere. Njegovi nasprotniki so seveda španska aristokracija, ki je prevzela oblast v Mehiki in pobrala zasluge njegovih dejanj, Španci, s katerimi se sporeče v krčmi, pomočniki bržkone družina in celo njegov indijanski sluga Chincho. V njem sicer tli večno sovraštvo do konkvistadorjev, morilcev njegove družine, a obenem hvaležnost do Don Francisca, ki ga je rešil in vzel pod svoje okrilje. V takšni strukturi seveda govorimo o tradicionalni drami – ta temelji na konfliktu med dramskimi osebami, ki se preveša na eno ali drugo stran, z upanjem, da bo Cortes Don Franciscu končno prinesel zadoščenje in rešitev konflikta v njegovo korist.

Vendar pa se prav ob soočenju obeh konkvistadorjev razkrije neutemeljenost tega modela. Don Francisco namreč pride do logičnega sklepa, da njihova dejanja niso imela nikakršne zunanje legitimacije, ko pravi, da če niso bila razumsko utemeljena, morda niso utemeljena tudi v Bogu. Tu se razkrije, da Francisco stopa v konflikt s samim seboj, da njegova akcija ni utemeljena v nečem zunanjem, temveč na njegovi lastni zahtevi po smislu, in da to počne v imenu sebe. Še več, nasprotniki in pomočniki mu v vsem tem niso potrebni oziroma jih enostavno ni, saj gre za njegov intimni boj, ki se morda zaključí z eksistencialističnim spoznanjem o svobodi in odgovornosti, ki jo ta prinaša, čeprav tu Hieng ni do kraja ekspliciten. Prav zaradi tega se mora drama takoj po tem spoznanju tudi končati, saj takšni strukturi pravzaprav ustrežata monolog in molk oziroma dramski žanri modernizma (na primer drama absurda).

Na prvi pogled nas morda bega Hiengova odločitev, da Cortesa ohrani kot tradicionalno dramsko osebo, ki klone v boju s svetom ali usodo, kot pravi sam, in da Don Franciscovega spoznanja lastne svobode ne zapiše eksplicitno, a gre pravzaprav za splošno potezo eksistencialistične drame na Slovenskem. Podobno kot v Franciji je bila odgovor na družbeno deziluzijo, le da je bila ta v Franciji med in po drugi svetovni vojni v smislu velikih družbenih projektov popolna, na Slovenskem pa jo je kmalu zamenjala iluzija novega družbenega reda – socializma. Tudi slednji je kmalu doživel svojo deziluzijo, iz katere je zrasla slovenska inačica eksistencialistične drame, a je ves čas ohranjal upanje, da ga je bodisi mogoče popraviti (na primer Kozakove drame), bodisi zamenjati (na primer Jančarjeve in tudi Hiengove drame). Zaradi tega je tudi v *Cortesovi vrnitvi* čutiti avtorjevo

oklevanje, ko bi moral protagonist povleči končne konsekvence svojega iskanja in sprejeti nase svojo svobodo.

*Cortesovo vrnitev* že od njenega nastanka interpretirajo kot deziluzijo partizanskega gibanja in socialistične revolucije. Tako je že avtor sam ob *Osvajalcu* zapisal, da je »[p]o vnanih formi zgodovinska, vendar bi hotela govoriti o našem času« (Poniž 303). **Poboji Indijancev v marsičem spominjajo** na znane medvojne delitve in poveljne poboje. Krivice, ki jih trpita Don Francisco in Cortes, spominjajo na nekatere obračune v partijskih vrstah, med katerimi sta morda najbolj znana primera Edvarda Kocbeka in Milovana Đilasa. V tem kontekstu je res nenavadno, da Hiengova igra ni doživela kritik s strani oblasti oziroma da je bila celo večkrat nagrajena. Odgovor na to dilemo je bržkone v njeni osnovni prostorsko-časovni premetitvi, ki je delovala kot zaščitni paravan pred tedanjo cenzuro (prim. Troha, *Zgodovinska*). Vendar nas na tem mestu ne zanima toliko relacija med Hiengovo igro in oblastjo, temveč njena primerjava z opernim libretom, ki ga je po Hiengovi predlogi napisal skladatelj Pavel Šivic.

### **Cortesova vrnitev Pavla Šivica**

Pavel Šivic se je z glasbenim gledališčem spopadel že zelo zgodaj, ko je leta 1931 takrat 23-letni skladatelj napisal burleskno opereto *Oj, ta prešmentana ljubezen*. Produkcija v ljubljanski operni hiši je imela velik uspeh, a se je skladatelj vrnil k pisanju za gledališče šele več kot 35 let kasneje, ko je leta 1967 napisal balet Goga. Sledila ji je leta 1972 *Cortesova vrnitev*, ki je po mnenju muzikologov njegovo življenjsko delo, potem pa je skladatelj ustvaril po eno opero skorajda vsakih pet let. Vse to dokazuje, da je očitno prav s *Cortesovo vrnitvijo* našel glasbeno formo, ki mu je v drugi polovici življenja zelo ustrezala (prim. Smrekar; Koter 345-46).

Šivic je kot tekstovno predlogo za *Cortesovo vrnitev* vzel radijsko igro Andreja Hienga z enakim naslovom in jo predelal v operni libreto s pomočjo režiserja Hinka Leskovška. Muzikologi in glasbeni zgodovinarji so mnenja, da so spremembe minimalne oziroma le takšne, kot jih je narekovala prestavitelj iz radijskega medija na gledališki oder. Borut Smrekar meni:

Hiengovemu tekstu, ki je koncipiran za poslušanje, je moral dodati vizualno dimenzijo na način, ki bi opravičil uprizoritev dela. [...] Posebna kvaliteta teksta je izjemen spekter duševnih stanj in čustvovanj, izražen v klenih in skopih, mestoma lapidarnih stavkih, ki dajejo veliko prostora glasbi (Smrekar 156).

Vendar razlike med radijsko igro in libretom nikakor niso tako zanemarljive, kot se kaže na prvi pogled, saj se zdi, da skušajo v temelju spre-

meniti strukturo osnovnega teksta. Ob primerjavi obeh besedil se namreč kot glavna razlika pokaže členjenost besedila. Šivic je Hiengovo igro, ki se odvije v enem zamahu, razbil na tri dejanja, prvega pa nadalje členil na 5 slik, ki sledijo pravilom klasičnih prizorov – se spreminjajo s prihodi in odhodi dramskih oseb. Še več, skladatelj je skušal vzpostaviti tradicionalno organizacijo dejanja, ki bi jo lahko opisali s Freytagovo piramido. Vendar, kot smo pokazali ob analizi Hiengove igre, ne gre za tradicionalno dramo, ki bi temeljila na zunanjem konfliktu med osebami, zato je imel Šivic obilico težav pri svoji osnovni nameri.

Hieng začenja z obsežno ekspozičijo, v kateri pet dramskih oseb (vse razen Cortesa, Don Francisca in moških glasov) predstavi Don Franciscov problem in svoje relacije z njim. Šivic je ta del izpustil oziroma ga skorajda v celoti uporabil kasneje v poteku opere. Libreto se tako začne s pogovorom med indijanskim slugo Chinchem in Don Franciscem, ki predstavi Franciscove zločine in njegovo eksistencialno dilemo. S tem Šivic dobi močnejši uvodni akord, oziroma z besedami Gustava Freytaga: »Velja naj pravilo, da je koristno, komaj se odgrne zavesa, na vso moč udariti uvodni akord, kolikor le dovoljuje značaj igre.« (104)

Če Hieng začenja z osebami, ki se predstavljajo – »Jaz sem Chincho, njegov indijanski sluga.« –, Šivic udari s spomini na pokol:

DON FRANCISCO: Zebe te Chincho, kaj?

CHINCHO: Ne!

DON FRANCISCO: Takrat, ko sem te našel, je bil mrzel večer.

CHINCHO: Hiša je gorela.

DON FRANCISCO: Tlela je še, smrdelo je po mesu, se spominjaš? Se spominjaš? (Šivic 13)

Čeprav Chincho povzame enake dogodke v svoji prvi repliki, je pri Šivicu ta uvodni prizor močnejši, ker se grozote Franciscovih dejanj počasi razkrivajo pred nami, poleg tega pa se pokaže še groteskna zveza med rabljem in njegovo žrtvijo, ki se preobrazi v odnos gospodar – hlapec.

Drugo in tretjo sliko sestavljajo replike Chinchina, Don Marie in Don Antonia iz Hiengove ekspozičije. Bržkone zato, da je Šivic dobil nekakšen uvod pred četrto sliko, ki predstavlja sprožilni moment. Da bi bil ta sploh mogoč v Hiengovi igri, ki je, kot smo že pokazali, igra notranje dileme Don Francisca in se s tem oddaljuje od klasične dramske zgradbe, Šivic postavi špansko ljudstvo kot protiigro. To naredi v prizoru v gostilni, kjer hoče Don Francisco utišati pevca, ki zabavlja čez osvajanje Amerike. Šivic tu še utrdi konflikt med glavnim junakom in družbo, saj tri moške glasove zamenja z moškim zborom, kar je seveda tudi razlika med obema medijema. V radijskem mediju je namreč težje ponazoriti množico, če naj

se besedilo ne izgubi, medtem ko v operi zbor že po konvenciji zastopa ljudstvo ali večjo množico ljudi.

Sledi še kratka peta slika, ki ponovno poseže po Hiengovi ekspoziciji, tako da se zdi, kot da bi Šivic hotel s temi mašili podaljšati prvo dejanje in mu tako dati občutek najprej uvoda, sedaj pa prve stopnje stopnjevanja.

Čeprav je konflikt zastavljen med Don Franciscom in družbo, ki mu noče priznati zaslug za umore v Mehiki, Hiengova igra vztraja na njegovem notranjem konfliktu. Tako tudi Šivicu ni preostalo drugega, kot da stopnjevanje nadaljuje v drugem dejanju z intimno sceno med možem in ženo, kjer slednja deluje kot pomočnica, saj ga roti, naj se vrne v zavetje družine in naj se pomiri s svetom. V to intimo vdre vest, da se je Cortes vrnil, Upravnikovo poročilo, da so ga odslovili in Franciscova odločitev, da se sam odpravi pred Cortesa.

Srečanje med Don Franciscom in Cortesom Šivic postavi na začetek tretjega dejanja, kar predstavlja tudi vrh radijske igre in libreta. Njun pogovor bolj ali manj sledi Hiengovi igri do točke, ko Don Francisco začne z že analizirano serijo vprašanj, ki ga privede na rob eksistencialističnega spoznanja, da metafizične transcendence ni in je subjekt (on sam) utemeljen le na lastni svobodi, iz katere se je odločal za svoja dejanja.

Na tej točki pa Šivic bistveno poseže v tekst. Med Franciscovimi vprašanji: »Sezidali smo nova mesta? Zvoni iz tisoč cerkva? Je dežela vzcvetela?« (Šivic 31) se zasliši zbor menihov, ki prepeva *Agnus Dei*. Prepeva torej del krščanske liturgije, ki govori o tem, da Kristus kot jagnje božje odjeme grehe sveta. S tem so Don Franciscova dejanja prikazana kot zločini, napake, ki naj jih prizna, se jih pokesa in zanje prosi odpuščanja. Metafizična transcendenca, katere neutemeljenost razpira Hiengova igra, je tu ponovno vzpostavljena kot nekakšen *deus ex machina*, ki v odločilnem trenutku vrha dogajanje preobrne v padec in katastrofo.

Šivic zato ne more ohraniti dialoga med Franciscom in generalom v celoti. Predvsem ne njunega razhajanja, ko Cortes vedno bolj poudarja, da so razlogi za njihov neuspeh v zunanosti, čeprav delno tudi sam podvomi v božjo pravičnost, ko na vprašanje »Ali nam bo pomagal, če smo grešili v njegovem imenu?« odgovori: »Ne vem. – Tega zares ne vem.« (Hieng 29)

Libreto ostaja znotraj krščanskega sveta. Čeprav Don Francisco podvomi v božji razum in ga Cortes enako kot pri Hiengu kategorično zavrne ter mu svetuje, naj se pomiri z navadnim časom, skuša biti Franciscov propad bolj klasičen. Šivic izpusti vprašanje, ali je kaj vreden ta navadni čas, in zvede junakov odgovor na vojaško sprejemanje ukazov »Razumem, razumem, razumem!« (Šivic 33), temu pa doda še didaskalijo, ki ga postavlja v nekakšno romantično patetičnost: »Francisco je kot ubit. Potegne nož.« (prav tam)



Seveda pa Šivic ni mogel popolnoma spremeniti Hiengovega konca, zato končna katastrofa zbledi, družina se vrne domov, Francisco pa spozna, da je general ostal v Tenochtlanu. Izpuščena je končna replika Pestunje, ki bi lahko nakazovala junakovo sprejetje odgovornosti in lastne svobode.

Gre torej za izredno hiter razplet, ki ne doseže običajne katastrofe, čeprav je z junakovim nožem nakazana. Razlog je seveda v Hiengovi igri, ki ni tradicionalna drama, ampak spada v žanr eksistencialistične drame, ki izhaja iz sveta stopnjevanega metafizičnega nihilizma. Slednje je za opero posebno hud problem, saj je skladatelj prav v tem delu najbolj očitno posegel v Hiengov tekst in samo strukturo drame. Skušal je ohraniti nekakšno metafizično transcendenco, vero v urejenost sveta, s tem pa tudi tradicionalno dramsko zgradbo. Vprašanje, ki se nam postavlja na tem mestu, je, ali je to le posledica Šivičeve intimne odločitve ali pa gre za zahtevo opernega žanra, ki jo je skladatelj intuitivno začutil in ji hotel slediti.

## **Opera in metafizični nihilizem**

Leta 1955 je Theodor W. Adorno večkrat objavil svoje predavanje o meščanski operi, v katerem razmišlja o tem, zakaj je opera v sredini 20. stoletja v krizi. Opera je po njegovem mnenju »kot opera na sebi [an sich], ne da bi vzeli v ozir njeno recepcijo, postala obrobna in nepomembna, kar je vtis, ki mu do neke mere oporekajo le redki poskusi inovacij.« (Adorno 25) S svojo osnovno strukturo, ljudmi, ki na odru pojejo, je namreč opera zapisana pretiranosti, nekakšni pravljичnosti, ki ji meščanska družba 20. stoletja le še stežka verjame. Zaradi tega je Adorno mnenja, da je sodobna opera lahko obenem moderna in funkcionalna le v primeru, da ohrani iluzijo oziroma nekakšno sanjsko razsežnost.

[Z] umetniškimi občutki in največjo mero subtilnosti je Alban Berg, do danes edini prvovrstni operni skladatelj novega stoletja, ohranil iluzijo kot operno bistvo, ki je ločeno od empirične realnosti. V *Wozzecku* je monološka izolacija napol norega junaka prikazana prek sanjske premestitve, v kateri zahajajoče sonce in prosto-zidarska zarota podpirata eden drugega. (Adorno 28)

Opera tako po Adornovem mnenju zaradi svoje osnovne združitve besede, plesa in glasbe ne more prikazovati le empirične realnosti, ampak vedno kaže tudi neko presežnost. Ravno zaradi tega se zdi, da je bila v 19. stoletju tako popularna, saj je predstavljala meščanstvu »nadomestek sreče, ki je odtegnjena ljudem in obljubo resnične sreče.« (Adorno 38) Na ta način je opera povsem zavezana iluziji, ki pa je nasprotna meščanski umetnosti in njeni »pozitivistični« tendenci deziluzije.

Tu bi lahko povlekli vzporednice z analizirano *Cortesovo vrnitvijo*. V Hiengovi igri gre seveda za eksistencialistično dramo, dramo deziluzije glavnega junaka Don Francisca, ki skozi dogajanje spoznava resnico o svetu brez boga, v katerem je subjekt utemeljen zgolj v svoji lastni svobodi, ki prinaša enormno težo odgovornosti. Sama struktura dogajanja in drame je nasprotna temu, kar Adorno imenuje operino »ideološko bistvo, ki preoblikuje golo existenco« (Adorno 41).

In ravno v to povzdignjenost se je ujel tudi Šivičev libreto. Najprej je skušal samo strukturo drame obdržati v okvirih tradicionalne dramaturgije z igro in protuigro ter konfliktom med njima, kar mu, kot pokaže primerjalna analiza, v veliki meri spodleti. Če se namreč želi bolj ali manj držati izvirnega besedila, mora čez vsako mero vrh premikati proti koncu, s čimer izgublja jasno ločenost treh temeljnih delov, ki jih omenja Freytag pri tridejanki: »Trije momenti – začetek boja, vrh in katastrofa – se morajo zmeraj močno odražati drug od drugega, pa se da dejanje strniti v tri akte.« (163-64) Propad Don Francisca postane neprepričljiv, saj glavni junak Hiengove igre ne propade, pač pa se notranje zlomi in pride do spoznanja o naravi eksistence, Šivičev Francisco pa obvisi v zraku in zato deluje patetično. Po eni strani s prošnjo za odpuščanje grehov gradi tragičnost obeh konkvistadorjev in utrjuje krščansko metafiziko, po drugi strani noben od njiju ne propade. Franciscovo bodalo, ki ga je Šivic dodal v didaskalijo, bržkone odraža avtorjevo zadrego.

Zdi se namreč, in temu pritrjuje tudi Adorno v svojem razmišljanju, da odraz metafizičnega nihilizma (Adorno to imenuje empirična realnost), lahko bi rekli tudi odčaranega sveta, v operi ni mogoč. Naša analiza to potrjuje na primeru *Cortesove vrnitve*, a bi jo morali razširiti tudi na dramo absurda kot najbolj radikalen žanr dramskega modernizma, da bi lahko to tezo zanesljiveje potrdili. Do podobnega spoznanja ob spremembah glasbenega jezika pride v svoji analizi opere *Le Grand Macabre* Györgyja Ligetija Michael Searby, ki vidi skladateljevo rešitev problema, kako napisati modernistično opero, v tem, »da opusti večino svojih tedanjih kompozicijskih postopkov [mikropolifonije, op. a.], da bi se vrnil k preteklosti in prenovil svoj glasbeni jezik« (38)

Ne glede na to lahko rečemo, da Šivičeve spremembe v libretu niso zgolj minorne, kot menijo dosedanje analize, ampak bistveno spreminjajo Hiengovo radijsko igro oziroma njeno duhovnozgodovinsko in žanrsko določenost. Razloge za to bi le težko pripisali skladatelju/libretistu in njegovi biografiji, saj je odšel v partizane šele leta 1944, kjer je bil član propagandnega oddelka, po vojni pa je deloval predvsem na glasbeno-pedagoškem področju. Vprašanje smiselnosti revolucionarnega nasilja, ki je osnovna tema Hiengove drame, mu je torej lahko bilo blizu, a bržkone ni bilo njegova intimna izkušnja, zaradi katere bi iskal pomiritev v Bogu in

odpuščanju grehov. Prepričljivejša je razlaga, da gre za prilagajanje vsebine samemu opernemu žanru.

Te spremembe pa lahko pojasnijo tudi uspeh opere, ki je skladatelju prinesla tako priznanje kritike kot tudi oblasti, saj je bila povod za dodelitev Prešernove nagrade (leta 1975, leto dni po uprizoritvi *Cortesove vrnitve*) (prim. Koter 345). Ko Šivic ostaja znotraj krščanske metafizike, opero še bolj odmakne od aktualne stvarnosti in s tem od neposredne kritike socialistične revolucije. S tem *Cortesova vrnitev* postane v prvi vrsti glasbeno dejanje, ki uspešno združuje tradicijo in modernistične kompozicijske postopke ter s tem predstavlja enega vrhuncev slovenske operne umetnosti 20. stoletja.

#### OPOMBA

<sup>1</sup> Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa Gledališke in medumetnostne raziskave, ki prinaša temeljne raziskave s področja slovenske umetnosti, zlasti gledališča, likovnih umetnosti in glasbe, njegov pomen pa sega tudi na širše polje humanistike. Usmerjen je v interdisciplinarne raziskave vmesnih polj med različnimi področji umetnosti, s poudarkom na njihovih povezavah v polju gledališča in scenskih umetnostih. Pri preučevanju zgodovinskih in sodobnih (med)umetnostnih pojavov je posebna pozornost namenjena razvijanju novih metodologij in konceptualnih orodij za njihovo interpretacijo.

#### LITERATURA

- Adorno, Theodor W. »Bourgeois Opera.« *Opera Through Other Eyes*. Ur. David J. Levin. Stanford, California: Stanford University Press, 1993. 25–43.
- Freytag, Gustav. *Tehnika drame*. Ljubljana: MGL, 1976.
- Hieng, Andrej. *Cortesova vrnitev*. Maribor: Obzorja, 1969.
- Jan, Aleš. »Keeping Pace with the Time.« *On the Airwaves*. Ur. Pavel Lužan in Goran Schmidt. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev, 2006. 7–14.
- Koter, Darja. *Slovenska glasba 1918-1991*. Ljubljana: Študentska založba, 2013. Zbirka eBeletrina. E-knjiga.
- Lužan, Pavel in Goran Schmidt (ur.). *On the Airwaves*. Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev, 2006. Litterae slovenicae 108–109.
- Mihelčič, Pavel. »Beseda za operni oder.« Pavel Šivic. *Cortesova vrnitev*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2001. Zvočni CD – spremna knjižica. 9–10.
- Poniž, Denis. »Dramatika.« *Slovenska književnost III*. Jože Pogačnik et. al. Ljubljana: DZS, 2001. 203–349.
- Searby, Michael. »Ligeti's 'Le Grand Macabre': How He Solved the Problem of Writing a Modernist Opera.« *Tempo*. 66.262 (2012): 29–38.
- Smrekar, Borut. »Šivičev opus za glasbeno gledališče – (opera).« *Pavel Šivic (1908-1995): tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*. Ur. Darja Koter. Ljubljana, Akademija za glasbo, 2009. 153–164.
- Šivic, Pavel. *Cortesova vrnitev*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2001. Zvočni CD.
- Troha, Gašper. »Eksistencialistična drama.« *Jezik in slovstvo*. 51. 2 (2006): 53–68.
- – –. »Zgodovinska drama na Slovenskem in njena družbena vloga pod komunizmom.« *Primerjalna književnost*. 30. Posebna številka (2007): 91–100.

## Junctions of Literature and Music: Radio Play and Libretto *The Return of Cortes* by Andrej Hieng

Keywords: literature and music / Slovene drama / existentialism / radio plays / Hieng, Andrej; *Cortesova vrnitev* / music adaptations / opera / libretto / Šivic, Pavel

*The Return of Cortes* (1967) is a radio play by Andrej Hieng, a renowned Slovene dramatist from the 1960s and 1970s. It has had a wide resonance in the former Yugoslavia and has won several prizes. Seven years after its premiere on the Radio Slovenia a composer Pavel Šivic has rewritten it into an opera libretto. His opera is today considered to be one of the best operatic works in Slovenian music literature after the World War II.

Although all musicological analyses of the opera detect several changes in the rewritten text, they all ascribe them to the fact that Šivic had to make it suitable for the stage. However, a comparative analysis shows that the nature of these changes is far more significant. Hieng's original text represents a genre of existentialist drama that stems from an awareness of metaphysical nihilism; the opera libretto on the other hand repeatedly tries to restore the catholic religious system and thus bring it back to the form of traditional drama as was described by Gustav Freytag in his *Die Technik des Dramas*. As the original text belongs to a different genre it seems to be failing again and again.

The article further examines the reasons for this tendency in the opera libretto, and by using some of the theses by Theodor W. Adorno in his *Bourgeois Opera* shows that it is actually a result of the basic features of the operatic genre. The conclusion that needs to be further verified is that modernistic dramatic texts of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century that are based on an awareness of metaphysical nihilism cannot be convincingly rewritten as opera libretti. It seems that people singing on stage demand a certain degree of phantasy. The latter is inevitably added to the disenchanted modern world or "empirical reality" as Adorno puts it, which means that it can no longer function in its original genre. Is thus a modern opera somehow condemned to traditional texts with some elements of a fairy-tale and can experiment only in the field of musical narration?

April 2015

# *Senjam beneške piesmi* kot dejavnik prenovne narečne poezije v Slovenski Benečiji

Irena Novak Popov

Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana  
irena.novak2@guest.arnes.si

*Razprava predstavlja segment kulture v Beneški Sloveniji, ki jo je vse od priključitve Italiji leta 1866 prizadevalo pomanjkanje slovenskih izobražencev, kulturnih ustanov in socializacije v oblike elitne umetnosti skozi šolanje, zaradi česar se je kultura lahko razvijala le kot ljubiteljska dejavnost. Z njo so si ustvarjalci, povezani v kulturna društva, prizadevali preprečiti uničujoče učinke asimilacije, ljudem izboljšati samopodobo in jim ob zabavi dati možnost za komunikacijo v domači narečni govorici. Izjemno poslanstvo je pri tem imela vsakoletna prireditev *Senjam beneške piesmi*, ki se v vasi Lese odvija od leta 1971.*

Ključne besede: literatura in glasba / ljudsko pesništvo / narečna poezija / Beneška Slovenija / *Senjam beneške piesmi* / popularna glasba

Da bi lahko opisali kulturni fenomen *Senjam beneške piesmi*, festival uglasbene narečne poezije, ga moramo umestiti v mikrokulturni in literarni sistem in njegovo zgodovino. Njegova najopaznejša lastnost je pomanjkanje akterjev in počasno razvijanje institucij. Razen duhovnikov v Beneški Sloveniji še dolgo po drugi svetovni vojni skorajda ni bilo slovenskih izobražencev, ki bi razočaranim in prestrašenim ljudem zbujali samozavest in utrjevali njihovo kulturno in jezikovno identiteto. Kultura je lahko rasla le iz ljubiteljske dejavnosti, folklornih vzorcev in se razvijala daleč od urbanih središč. Priljubljeni in spoštovani duhovniki Ivan Trinko, Anton Cuffolo, Mario Lavrenčič, Emil Cencič, Paskval Gujon, Valentin Birtič, Božo Zuanella, Marino Qualizza idr. so bili pri italijanskih nacionalistih zelo osovraženi in v tisku pogosto obtoženi izdaje domovine ter škodljivi zagovorniki komunističnih idej (Banchig 343). Zaradi šolanja v italijanščini od vrtca naprej je v pokrajini vladala diglosija – v vseh javnih položajih je dominirala italijanščina, domači govor, nekodificirano narečje, pa je bil omejen na rabo v družini in na vasi. Večinsko prebivalstvo, ki so ga držali v nenehni napetosti z grožnjami jugoslovanskega ekspanzionizma, ga je

zaničevalo, zanikalo njegov obstoj in Slovence potiskalo v obrobnost.

K temu je treba dodati ekonomsko prikrajšanost ruralnih okolij, brez razvite industrije in možnosti zaposlovanja zunaj kmetovanja v gorati pokrajini. Posledica je bilo intenzivno izseljevanje mladih v tujino (Belgija, Švica, Francija, Nemčija, Argenitna, Kanada, Avstralija), pozneje v nižinska mesta v severni Italiji, ter začasno delo deklet kot služkinj (dikel) v italijanskih velemestih (Mlekuž »'Dikle'«). Na vse protagoniste, ki so se ljubiteljsko udeleževali v zborih, muzicirali v ansamblih, se preskušali z odrskim uprizarjanjem ter si prizadevali za izobraževanje (popoldanski tečajji slovenščine za otroke, natečaji za odkrivanje domačega izročila Moja vas, poletne kolonije otrok Mlada brieza in Barčica moja) so izvajali tihe in odkrite pritiske. Nikoli niso odkrili storilcev žaljivih in strašilnih protislovenskih dejanj, ki so spremljala vsakršno dejavnost manjšine v Benečiji (Zuanella 255–284). Zaradi šibke socializacije v elitno kulturo in pomanjkanja izobražencev so zelo počasi in z mnogimi ovirami nastajale kulturne, izobraževalne in publicistične ustanove, ki bi lahko presegle ljubiteljsko dejavnost v okviru cerkve in lokalnih kulturnih društev, edinih zaslužnih za ohranjanje in razvijanje bogatega izročila ljudske umetnosti. Nastajajoče slovenske institucije s sedežem v Čedadu so se v ozračju strahu in pritiskov le počasi in mukoma uveljavljale na vse bolj izpraznjenem in nerazvitem podeželju.<sup>1</sup> Družine, ki so svoje otroke pošiljale v šolo in internate v Gorico, so postale jedro prvega slovenskega privatnega otroškega vrtca v Špetru (1984), iz katerega je z veliko vztrajnega prizadevanja navsezadnje nastalo Dvojezično šolsko središče, ki je šele leta 2001 doseglo državno priznanje in finančno podporo (Gruden *Dvajset*).

Senjam beneške piesmi je vsakoletna prireditev pete pesmi, nastala v okviru Kulturnega društva Rečan v vasi Lese (občina Grmak v Videmski pokrajini). Začela se je na pobudo vodje pevskega zbora Rečan, mladega kaplana Rina Marchiga, najvztrajnejši akter pa je bil tedaj 26-letni, vsestransko nadarjeni Aldo Clodig.<sup>2</sup> Prvič je prireditev potekala na praznik svetega Jakoba, 25. julija 1971, v vasi Hlodič, kjer so glasbeniki in pevci nastopali na improviziranem odru na vozu, drugo leto so oder vkopali na njivi nad gradbiščem telovadnice, šele leta 1978 so se preselili v novo zgrajeno telovadnico na Lesah. Tudi trajanje je bilo različno: najprej enodnevno, v najboljših letih od sredine osemdesetih let do konca stoletja celo tridnevno in v kriznih letih dvodnevno. Prireditelji so se več kot deset let srečevali z osebnimi pritiski, protislovenskimi napisi na zidovih, raztresenimi žebli po poteh, saj je bilo društvo mladih, ki je prinašalo prebujenje v Nadiške doline in nove ideje o oživljanju skozi kulturo, velika motnja za italijanske nacionaliste (Klodič »Senjam je začeu«).

Jezikovno-kulturno noč oziroma »mračna leta Benečije«, ki so vladala

od konca druge svetovne vojne naprej,<sup>3</sup> je v uvodu prvega zbornika z naslovom *Pustita nam rože po našim sadit* označeno takole: »[S]o se te mladi nimar buj zgubjal po sviete, te stari doma so par sile zapuščal grunt, kjer muoc je parmankuvala, naša slovenska kultura nie vič rodila in vse je kazalo na konac našega rodu.« (I 5). Mladi so razumeli, da »za ohranit majhan rod je potrebna kultura, in kultura parkličje tudi druge stvari, ki jih rabimo za živiet, in kultura nam bo pomagala za de ostanemo brez strahu tisto, ki smo, Slovenci.« (5)

Zbornik *Pustita nam rože po našim sadit* iz leta 1983 je ohranil imena avtorjev pesemskih besedil (31), zapisanih v narečju,<sup>4</sup> avtorjev glasbe (21) in ponatisnil besedila večine zapetih pesmi (skupaj 91) v letih 1971–1982, z izjemo leta 1974 in potresnega leta 1976. Besedila so izhajala tudi v brošuricah, ki so jih dobili udeleženci prireditve in publika. Glasbeni del so oplemenitili zbori (Rečan, Pod lipo, otroški zbor iz Les, pevci iz Topolovega in iz Sv. Lenarta, Lieški moški oktet) in instrumentalno-vokalni ansambli: Trio Namor, Štieri Jakobi, The Asteroids, preimenovan v S.S.S., The New Diamonds, ter glasbene skupine, zbrane za to priložnost. Že od drugega leta naprej je bil vodilni in stalni član, tako rekoč steber festivala Francesco Bergnach – Checco/Kekko (1952–2001). »S Kekkam je paršu nou vietar za muziko v Benečiji. Priet so ble ljudske piesmi in ramonika. Z njim so paršle moderne piesmi po slovensko.«<sup>5</sup> Skupno vsem je bilo prizadevanje, da »[s] telimimi piesmi parložemo kar moremo, za olieušat življenje vse Benečije« (*Pustita nam rože* 77). Posebnost festivala je, da so leto 1973 posvetili cerkveni pesmi, ko je revija potekala v cerkvi sv. Marije Zdravja na Lesah, v izvedbi zborov iz vasi Marsina, Topolovo in Lese.

Festival beneške pesmi je posnemal italijanske festivale popevk: večer sta vodila dva povezovalca in izmed nastopajočih so vsako leto izbrali zmagovalno pesem (157). Med najboljšimi v prvem desetletju so bili Aldo Clodig: *Pustita nam rože* (1971, *Pustita nam rože I* 11), po geslu Rinalda Luščaka, ki je bil nagrajen kot najboljši naslednje leto s pesmijo *Pri naši rieki* (1972, 23), Clodig je zmagal tudi z uspavanko *Nina nana* (1975, 54–55), Valentina Petricig pa s pesmimi *Tata, ukupi mi violin* (1977, 71) in *Hišca moja* (1980, 116). Leta 1979 je bila zmagovalna *Paršla je pomlad* (102) pozneje znanega narečnega pesnika Giorgia Qualizza<sup>6</sup> in leta 1981 rezijanskega ljudskega pevcu Rina Chineseja *Lebko nuć* (130). Zadnji nagrajenec v zborniku je kantavtor, ki je spremljal vseh deset Sejmov, Checco Berganch s pesmijo *Te prosim, o muoj Bog* (141).

Že v prvem desetletju so se med najplodovitejšimi avtorji besedil in glasbe odlikovali Aldo Clodig, Luciano Chiabudini, Antonio Sdraulig (Toninac), pritegnili so Rezijana Rina Chineseja s skupino Rezija, nastopili pa so tudi zelo mladi talenti, ki se bodo razvili v naslednjih desetletjih.



Več uglednih kulturnikov je sodelovalo samo v prvih letih, ko je bilo treba »Sejmu« dati zagon in veljavo med ljudmi (Valentino Birtig, Fabio Bonini, Augusto Lauretig, Antonio Qualizza, Antonio Sdraulig, Izidor Predan, Azeglio Romanin).<sup>7</sup> Med enaintridesetimi avtorji besedil je enajst žensk, vendar so ustvarile le 18 pesmi, samo Angela in Valentina Patricig pa sta med enaindvajsetimi imeni tudi avtorici glasbe.<sup>8</sup>

Prireditev je bila odprta za udeležence vseh starosti in stilov, če so na natečaj poslali svoje besedilo in ga zapeli ob glasbeni spremljavi. Pisec pesmi, skladatelj in pevec so bili lahko združeni v isti osebi ali pa so bile vloge razdeljene, tako da si je pevec melodijo samo zamislil in jo zapel vodilnemu glasbeniku, ta je poskrbel za spremljavo in včasih izbral pevca. Glasbeno spremljavo je izvajala stalna zasedba: Checco Bergnach (solo kitara, violina, flavta), njegov brat Roberto Bergnach (harmonika), Aldo Braidotti (bas), Giorgio Pascolini (bobni), Ana Cibau (glas). Pevci so pogosto nastopali v duetih (Franco Cernotta in Guido Qualizza) in peli večglasno. Zelo priljubljen duet sta bili mama Ana Cibau in njena hčerkica Martina Chiabai, ki sta izvajali pesmi, v katerih poteka dialog med malčkom in staršem: *Tata, vkupi mi violin*, 1977, *Papiga*, 1984, *Pravca*, 1985, *Tina an mama*, 1986, *Ta mala* 1987, *Mama, tata an ... ist*, 1988, *Nam, nam na gre*, 1989.<sup>9</sup> Vsa navedena besedila razen prvega je ustvaril Klodič.

Nagrajene pesmi so reprezentativne za celoto: v razmeroma preprostih verznihi vzorcihi ljudske in starejše umetne pesmi (naglasni verzi, tristopični amfibrah, trohejski osmerek), s pogosto zaporedno ali pretrgano rimo, refrenom in oblikovanjem v štirivrstičnih kiticah, predstavljajo občutja, značilna za beneškoslovensko skupnost v času hudih socialnih stisk in političnih pritiskov. Motivi izvirajo iz doživljanja domače dežele in obujanja spominov na nekdanje navade, vsakdanje življenje ter družabnost. Zato so v njih znamenja revščine: otrok si želi, da bi mu oče v mestu kupil violino; ponoči bo mama spečemu fantičku zašila rokav; nona je nekoč otroke opozarjala, da je treba skledo s hrano izprazniti in »če sta lačni, biežta spat« (*Gladki ku pub, Pustita nam rože I* 150). Znamenje počasnega izumiranja podeželja so zapuščene hiše in vasi, saj je bil ravno tedaj proces emigracije in depopulacije na višku.<sup>10</sup> Mladeniča, ki mora na delo v tujino in doma zapušča ljubljeno družino in svoje dekle, navdajajo občutja osamljenosti in domotožja (*Vsakdanji krub*, 79; *Sreča moja si ti*, 81), najhujše razočaranja pa doživi fant, ko se vrne z dela v belgijskem rudniku in doma najde mrtve starše in drugemu fantu oddano svojo »ččó« (L. Ruttar: *Je biu an puob*, 26). Baladno tragična je pesem o rudarju, ki se je ponesrečil v tujini (F. Cernotta, I. Predan: *An moš*, 17).

Nasprotje žalosti in resignaciji, ki ju hiperbolično označuje reka Nadiža, polna človeških solz, so kretnje upora in zahteve po dopuščanju, da sloven-

ska manjšina goji svoj jezik in kulturo in s tem ohranja izvorno identiteto, ki je označena kot življenjska radoživost: »[P]otlè boste vidli, če znamo še mi / veselo zavriskát, ku včasih sta vi!« (A. Clodig: *Pustita nam rože*, *Pustita nam rože I 11*). Druga razsežnost odpora je upanje, da se bodo izseljenci vrnili na svoje domove, jih obnovili, se znova zbrali ob domačem ognjišču in si služili vsakdanji kruh v domači deželi (L. Chiabudini: *Vsakdanji kruh*, 79). Taka vera se pogosto navdihuje v naravi, ki je prikazana v pomladnem prebujanju, zato da intenzivira občutje neuničljive vitalnosti in obnavljanja. Naravna bitja upodabljajo tudi tragično človeško usodo: lastovica, ki z zlomljeno perutjo obstane na tleh in jo »zastonj čakajo lačni tic, / cjavkajo an kličejo saldu buj šibkuo«, je prisposoda za mater, ki spomladi zaman čaka na ponesrečenega rudarja, »ki se na varne vic nazaj« (*An moš*).

Drugo sidrišče upanja je lepota domače dežele, na katero so ljudje čustveno navezani in jih povezuje: »Jest ljubim svojo rojstno vas, / kjer pieli smo na glas, / jest ljubim, kar je našega, / vse kar je liepega.« (I. Predan: *Imejmo se radi*, *Pustita nam rože I 68*). Lepoto dežele predstavljajo potoki, reke, ribice, ptički, domače živali, cvetoči travniki, sadno drevo (G. Qualizza: *Paršla je pomlad*, 102). Narava deluje kot okolje ljubezenski sreči (R. Luszach: *Pri naši reki*, 23), saj je vir zdravja, miru in lepote (*Potle še mama*, 31; *Vsakdanji kruh*, 79; *Hišca moja*, 116). Navsezadnje spremlja odhajajoče emigrante, ki se ne zavedajo, da jih v tujini čaka žalost, medtem ko so domače doline »[z] rožam oflokane, / s kostanjam pokrite« in »tle j'zdravje an vesejé« (A. Clodig: *Kam gresta?*, 15).<sup>11</sup> Lirski subjekt v tej pesmi sprašuje mlade fante in jih opozarja na naivnost, Checco pa pesem Štupienjo za štupienjo oblikuje s stališča tistega, ki domači svet zapušča, se oddaljuje v prostoru in poslavlja:

Drevje, se zdi,  
 lietajo pruoť menè,  
 potlè jih videm majhane,  
 se zgubjajo.  
 O zemja, o vas, o bratri,  
 pustim vas an lohni  
 vič vas na bom videu. (*Pustita nam rože I 55*)

Redki so izrazi brezupa, kot je tožba bolne in nesrečne starke v mestu, ki se veseli le še sanj o svoji dragi vasi: »Moja vas, / samuo kar sanjam, / sam še vesela.« (G. Gariup: *Moja vas*, *Pustita nam rože I 82*) Prav zaradi praznjenja vasi so v pesmih pogosto posejane izjave o zvestobi svojim koreninam in jeziku, ki se ga človek uči od zibelke naprej: »V beneški dolini / m' je zibka tekla, / moja parva beseda / slovenska je bla. / Zato pred Bogom / prisego tardim, / da Beneške Slovenije / nikdar ne zapustim.« (V. Birtig:

*Vesela sem bila*, 62) Čim bolj individualizirano je izpovedano čustvo, tem izvirnejše so tudi literarne strategije: perspektiva otroka (*Tata, ukupi mi violin*, 71), perspektiva zapuščene hiše (*Hišca moja*, 116), dialog med otrokom in materjo (*Nina nana*, 54).

Na ljudske vzorce naslonjene so humorne predstavitve odtujitve domačemu okolju. Mlade ženske se pustijo zapeljati zunanjemu blišču, oblekam, avtomobilom in denarju ter se hkrati s tem navzamejo italijanščine.<sup>12</sup> Toda izkaže se, da pomeščanjenost in italijanščina ne gresta skupaj s trdim, umazanim delom na kmetiji: »Jest sam Čelešta, / vestita a festa, / nosem gnojnico / tu pletenico.« (L. Chiabudini: *Náša Čelešta, Pustita nam rože I* 139–140) Zaslepljenost je kratkotrajna, saj se dekletom hitro podrejo iluzije o uživanju v brezdelju (A. Petricig: *Gor an dol na bom bodu*, 124–125; F. Cernotta: *Marinca je v Benetke šla*, 87). Po drugi strani tudi starši spoznavajo, da se je svet spremenil, saj mladina noče več garati doma in se boriti za golo preživetje: »Nič jo na briga, / nič nie za njo, / nič hiša, nič njiva, / vse tuol za petó.« (G. Qualizza: *Beneška čevica*, 145–147) Vidno je, da ironični prikaz premamljenih žensk ustvarjajo (starejši) moški avtorji, da je tovrstna podoba stereotipna in izraža obrambni odpor do izgubljanja avtohtonih vrednot – sramežljivosti, skromnosti, ustaljenega načina življenja – in predvsem do opuščanja domačega jezika, v ozadju pa je upravičena zaskrbljenost ob izgubljanju človeških virov.

Prav želja po premagovanju ozračja malodušja motivira pisce, da zagovarjajo uživanje ob pijanci, ki jih povezuje po skupnem delu: »[S]mo puno vina an puno burji miel, / navade naše smo narbuj želieli, / smo puno se pomal an kupe bli.« (A. Petricig: *Smo bli buj veselí*, 152). Hvalijo petje in ples, druženje in veselje (A. Clodig: *Naródna klapa, Pustita nam rože I* 115; G. Qualizza: *Rečanski fantje*, 100–101). Veselje in sončna svetloba dajeta upanje v zdravo, pošteno in srečno življenje, kakršno naj bi bilo – skozi idealistično perspektivo – v preteklosti, a ga zdaj razkrajja izseljevanje: »Nam sonce ogrej vse doline, / naš človek bo tako veseu, / nam varni domu naše sine, / ker svet nam previç jih je vzeu.« (I. Predan: *Sonce*, 96)

Redkejše so razpoloženske pesmi, vezane na trenutne vtise iz narave (C. Bergnach: *Kadiž*, 79), refleksije o smislu življenja, še zlasti o dilemah glede ostajanja doma ali iskanja boljših priložnosti v širnem svetu (A. Clodig: *Misle*, 83; *Korito*, 84) oziroma izpovedi želja, ki bi jih lahko izpolnil le bog – naj prevladajo lepota, dobrotta in sreça za vse »svoje« ljudi (C. Bergnach: *Te prosim, o muoj Buog*, 141).

Tradicionalni so tudi motivi ljubezenskih pesmi. Znamenja občudovanja so opisi dekletove lepote (C. Bergnach: *Miseu za te, Pustita nam rože I* 28), nabiranje travniških rož za izvoljenca (C. Bergnach: *Za te*, 32) ali darovanje rož kot izpoved zaljubljenosti (M. Cernetig: *Jubca moja*, 94; G. Qualizza:

*Eno rožico*, 129). Na ljudsko slovstvo in običaje vasovanja je vezano petje podoknice (L. Chiabudini: *Odparto okno*, 103), ki pa ga lahko ovira strah pred čuječo materjo (A. Clodig: *Na lučica sveti*, 67). Tudi v humorno obarvano občudovanje dekleta se vplete nacionalna ideja, njen ostri jezik za »naše pravice« (R. Gariup: *Danijela*, 123). Zrelo spoznanje je, da se želja po sreči ne uresničuje v iskanju po širnem svetu, temveč doma: »[P]o vsem svetu iskal sem sreče, / sreča moja pa si ti.« (I. Predan: *Sreča moja si ti*, 81) Hudomušen pogled na zakonsko ljubezen so prispevale avtorice, ki izpostavljajo neprimerno ravnanje poročenih žensk: nespretno in prepirljivo gospodinjjo (Lidia Zabrieszsch: *Pridna žena*, 72) in spogledljivko (Nilla Ruttar: *Sma zmiram vesela*, 110). Izvirno pa je oblikovana odločitev mlade ženske za samostojno pot, kljub patriarhalnim razmeram, ki ji omejujejo svobodo: »Si zaparla vrata in si šla za vsiem pokazát, / da tist parstan nie nič, da moreš začet, / da znaš an sama bit. / S' se čula lahka, si hodila po pot, / čelih si viedela, da bo vse buj težkuo.« (M. Cernetig: *Si zaparla dne vrata ...*, 109)

Drugi zbornik z enakim naslovom prinaša besedila Sejma v letih 1984–1995, od 11. do 20. Izid prvega je omogočilo Založništvo tržaškega tiska, drugega sta založili Kulturno društvo Rečan in Kulturno društvo Ivan Trinko (Čedad) leta 2000. Uvaja ga Predgovor Jožka Štucina, ki opozarja na kontinuiteto petja po vaseh, trgih in mestih, kjer še živijo Beneški Slovenci, ter na to, da so kulturne prireditve skupaj s slovenskimi društvi in prvo dvojezično šolo v Špetru dejavniki, ki so neprijazne razmere obrnili na bolje. Senjam je mlade in starejše spodbudil, da so napisali pesem v domačem jeziku in jo nekateri tudi sami zapeli. Neutrudni član in večkrat predsednik društva je poudaril, da so se nešolani ljudje

parbližali kot avtorji k pisanju našega slovenskega narečja an smo se naučili tiste čarke, ki so znak slovenskega besedila. Smo tudi naše poslušalce, ki so tudi oni brez šolanja, parbližali slovenščini, ki drugače ne bi paršla lahko v njih roke. Smo prepričali parjatelje, da se more ustvarjati, četudi se začne na njivi narečne kulture, an smo pokazali naspruotnikom, de naše korenine so tiste, ki mi spoštujemo, an ne tiste, ki oni nam silijo. Pa je še na duga varsta reči, ki smo zganili po naših dolinah [...] ki so nam pomagale do donas ohranit našo posebno dušo. (*Pustita nam rože II* 7)

V drugem zborniku je 42 novih imen avtorjev besedil<sup>13</sup> poleg 15, znanih od prej, in 39 novih imen avtorjev glasbe ob 13 iz prejšnjih let ali skupaj

vič ku petdeset avtorjev besedil, vič ku štierdeset glasbeniku, ki pried al potle so paršli na varsto. An kup pievcu, parbližno osamedeset, za piet stuo and enainštierdeset pjesmi, brez štiet zборе. Če parložimo še godce, organizatorje, predstavljalice, goste an navadne dieľuce, an, zaki de ne, tudi gledalce, se zbere zaries velika

družina. [...] [V]elik part naše beneško-slovenske skupnosti je dau no roko za ohranit, razvit, obogatiet našo kulturo, naš jizik an naše življenje. (7–8)

Še večja podjetnost se kaže v tem, da so poleg vsakoletnih brošur z besedili od leta 1985 dalje izdajali tudi glasbene kasete.<sup>14</sup> Iz popisa okoliščin, ki jih uredniki navajajo pred naslovi pesmi za določeno leto, je razvidno, da je bila med 17. (leta 1990 je bil znova posvečen cerkveni pesmi in se je odvijal v cerkvi Sv. Marije Zdravja na Lesah) in 18. (1993) Sejmom dveletna praznina zaradi ekonomskih težav, ki so večdnevno prireditve skrčile na en večer pod šotorom ali na odprtem prostoru za cerkvijo (po novih varnostnih predpisih telovadnica ni več smela sprejeti toliko ljudi (*Pustita nam rože II* 92), zato ob 18. festivalu niso izdali kasete »an tudi brošurica je bla nieko buoga« (152), so pa prireditve obogatili z gledališko predstavo in nastopi glasbenih skupin (The kondor band, Družina Chiabudini iz Ščigel).

Od leta 1984 dalje so razglasili tri zmagovalce: za najboljšo pesem v celoti ter posebej za besedilo in za glasbo. Nagrad ni podeljevala strokovna žirija, ampak so zanje glasovali navzoči poslušalci, ki so vse pesmi slišali ponovljene na finalnem večeru. Zmagovalni tekstopisci so bili: Renzo Gariup: *Zima* (1984); Antoniella Rucli: *Sanjala sem nazaj* (1985), Pietro Zuanella: *Glas tibote* (1986), Loredana Drecogna: *Za moja te malo* (1987), Michelina Blasutig: *Rožce iz dolinice* (1988), Checco Bergnach: *Vier mi* (1989), Viljem Černo: *Mislíc na buojše dan* (1990), Aldo Klodič: *Na skali* (1993), Daniele Capra: *Ničku spi* (1994) in Davide Clodig: *Pastir* (1995).

Ob poslušanju zapete pesmi se izkaže tudi upravičenost nagrade za najboljšo glasbo. Nagrajene skladbe so prispevali: Rino Chinese: *Du?* (1984) in *Wülažei* (1985) s sledovi tradicionalnega večglasnega rezijanskega petja in odmevanja, Aldo Klodič: *Takuo te mladi* (1986), Antonella Rucli: *Zmieram ljubim te* (1987), Davide Clodig: *Tako je življenje* (1988), *Za iti napri* (1989), Antonio Qualizza: *O gospod, ti pravi moj vodnik* (1990), Daniele Capra: *Kornine* (1993) in Igor Cerno: *Dejmo se roko* (1994), *Ti si muoj dan* (1995). Tudi v tem obdobju je bil glasbena duša prireditve Kekko, ki je z gosti in ob stalnih članih Micheleju Tomasetigu (ritmična kitara), Giuseppeju Cendouju (bas kitara), Adrianu Qualizzi (bobni) in Sabini Trinco (glas) spremljal pevce in mnoge tudi naučil zapeti svojo pesem, sam pa se je redko izpostavljaj, čeprav so njegove pesmi ostale najbolj popularne (*Za te zabalit, Dolgolaska, Vier mi*).<sup>15</sup> Posnete skladbe so lahko dosegle radijske poslušalce na valovih Radia Trst A, Radia Opčine, na Radiju Spazio, v oddaji za Slovence v *videnski* pokrajini *Okno v Benečijo* pa jih vrtijo še danes.<sup>16</sup>

Sredi 90. let 20. stoletja je zaznavna prva menjava generacij in s tem napredovanje modernejših teženj. Medtem ko duet Guido Qualizza in Franco Cernotta ob spremljavi akustične kitare vztraja pri valčkih in polkah ter ljudskem smešenju aktualnih družbenih in političnih razmer, ki

razdiralno vplivajo na življenje malega človeka v Benečiji, so mlajši pevci in glasbeniki zavezani popevkam, kakršne so lahko spremljali v TV-prenosih italijanskih festivalov, in petju popularnih kantavtorjev. Tudi Kekkove virtuozne solistične improvizacije na električni kitari, ki razgibavajo včasih povprečno glasbo in nezanesljivo sledenje melodiji in ritmu nešolanih glasov, ter lastne skladbe se zgledujejo po ameriških in italijanskih kantavtorjih. Stil popevke z obveznim refrenom velja za skladbe, ki so jih izvajale talentirane mlade pevke z lepimi glasovi: Cristina, Monica Martinig, Federica Loszach, Anna, Cinzia, Sabina Trinco, Martina, Chiara, Leila Fedele, Margherita Trusgnach, Francesca Trusgnach, Antonella Rucli, Anita Tomasetig ter pevci Franco, Gianni, Raimondo, Giorgio Pascolini, Massimo Medveš, Marino Blasutig idr.<sup>17</sup> Sledovi italijanskih zgledov popularne glasbe so vidni v hudomušnem *Pagonskem rapu* (*Pustita nam rože II* 172) Massima Pagona, ki se norčuje iz bodočega položaja zvezdnika, ki ga bo dosegel kot zmagovalec »Sejma«, s čimer se bo korenito spremenilo življenje delavca: »[Bom] ku Bennato, De Gregori, / Gino Paoli an De Andrè.« V *Pjesmi* Micheleja Obita (1994), zapeti ob akustični kitari, pa je zadnji distih citat Boba Dylana (*Blowin' in the Wind*). Večina pesmi, ki jim je dajal ton Checco, sodi v vrst klasičnega rock and rolla šestesetih in sedemdesetih let, ki so ga nadarjeni samouki popolnoma obvladali.

Toda konec 80. in v začetku 90. let so se pojavili novi glasbeniki in skupine, med njimi najbolj izrazit gojenec konservatorija Tomadini v Vidmu, pianist Davide Clodig (1974), ki je prvič zmagal pri dvanajstih letih 1986 (*Takuo te mladi*), drugič leta 1989 (*Za iti napri*), v naslednjih letih pa je na klaviaturah in klavirju nadomestil diatonično harmoniko Kekkovega brata Roberta. Ustvarjal je najbolj domiselne, melodično in kompozicijsko razgibane skladbe, ki se navdihujejo tudi v sodobnem jazzu, ter jih izvajal s skupino Sovrstniki, gojenci špeterske glasbene šole. Poznejša novost je dinamični, intenzivni in ostri rock Igorja Cerna iz Barda v Terski dolini, sina znanega kulturnega delavca in pesnika Viljema Černa, sicer pa so se terski pevci Cinzia, Silvana, Sandro in Daniele prvič pojavili ob avtorju besedila in glasbe Adrianu Noaccu leta 1988. Talentirani novi skladatelji so tudi Michele Tomasetig, Massimo Pagon, Aldo Braidotti, Gabrielle Blasutig in Daniele Capra. Že od leta 1985 lahko v uvodnih predstavitvah beremo imena gostujočih glasbenih (igralskih, kabaretnih) skupin iz Trsta in Tolmina, omenjajo pa se tudi učenci Glasbene matice iz Špetra in vokalne skupine (npr. Čeče za ljubezen: Federica Loszach, Carla Loszach, Margherita Trusgnach, Marinella Pauletig).

Besedila sodijo v tradicionalne lirske žanre, kot so spominska pripoved, bivanjska refleksija, izpoved razpoloženja, ljubezenska izpoved, hvalnica in uspavanka, ki temeljijo v sentimentalnem idealizmu, a sčasoma so



postala bolj dovršena in mestoma že individualizirana, saj ne predstavljajo več le tipičnih, ponovljivih, kolektivno deljivih občutij in življenjskih spoznanj. Bistven okvir ostaja narava in domača pokrajina. Idiličen opis vasi je povezan z mladostjo, upanjem in ljubeznijo (*Tan par studence, Pustita nam rože II* 85; *Rože iz dolinice*, 95), melanholičen z zapuščenostjo in zaraščenostjo, saj je zemlja ostala brez ljudi, ki bi jo kultivirali: »Soze dol v korite kapajo, / sladke sadje plesnjove so; / tam gor za kapelco duoje lipe dišale so. / Malo otuok šele po našim guorjo.« (A. Guion: *Odpre oči ...*, 62). V ospredju so stiske malih ljudi: negotovost, prisilna odtrganost, skoraj obup nad razmerami, ki se ne izboljšujejo, zaskrbljenost glede prihodnosti, nostalgično vračanje v preteklost, samota in občutek pozabljenosti, pretrgani stiki med bližnjimi; na drugi strani pa stoično sprejemanje stanja, vera v smisel ostajanja, ljubeča skrb za mladi naraščaj in predajanje izročila v pripovedovanju pravlji in obiskovanju domače hiše/vasi z vnuki.

Novost drugega desetletja so besedila, ki tematizirajo glasbene žanre: humorni *Beneški tango* (87) o ljubici, ki se seli po evropskih velemestih in nazadnje pristane v Liesah, kjer na semnju godeta beneški tango Guido an Franco; *Domača samba* (106) imenuje plesalce iz vasi Terske doline in je uglasbena v ritmu sambe; Črni rock (153) v izpovedi mlade prodajalke duhovito spaja sodobno zabavo s kulturno tradicijo: »V nedeljo sam v cirkvi, / v pandeljak sam doma, / v saboto pa grem proč, / oooh, plesati disco rock.« (W. Qualizza) in humorni *Pagonski rap* (172), tudi v raperski izvedbi.

Sredi 80. let so opazni sledovi menjave generacij: pionirji prireditve so dosegli zrela leta, nekatera njihova besedila delujejo skoraj didaktično s poudarjanjem kolektivnega duha in očitki mladim, da so presiti, čeprav je najti tudi razumevanje za stiske otrok v šoli in družinah, kjer so starši ves dan v službi (A. Klodič: *Tako je življenje*, 104). Mladi avtorji prihajajo z novimi temami: osamljenost, povezana z izgubljeno ljubeznijo, ki se stopnjuje do misli na samomor (S. Zentilin: *Kuo se more*, 86), iskanje utehe v pijači in ženskah (P. Peresutti: *Saruotica*, 33), težko nadzorovana jeza (M. Doppio: *Ježa*, 115) razčlovečenje in sovraštvo (D. Capra: *Dan proti dnevu*, 51), protest proti nasilju in brezbriznosti (D. Capra: *Nebuo pada*, 78), praznina, hlad in nesmisel (F. Qualizza: *Misle*, 31; F. Qualizza, P. Chiabai: *Življenje*, 37), odrinjenost in pozabljenost: »Se mi zdi, de san / ku adna umazana marva, / ki je zmanjkala / an obedan se ne zmisle / vic za njo. (A. Trusgnach: *Naco san sanju, de an ist an dan san biu vesen*, 53); brezdušna urbanost in brezbarvno življenje (L. Feletig: *Zadnjo sonce*, 101). Aktualni, včasih ironično prikazani so tudi ekologija, pacifizem, dvom v modernizacijo, občutek manjvrednosti in socialne razlike med hribovci in prebivalci dolin (V. Petricig: *Srečna ljubežan*, 64; G. Rubin: *Vzhodno dekle*, 102). Na



drugi strani je togo vztrajanje pri starih vzrocih obnašanja že osmešeno: *Mama je šla na muorje* Valentine in Angele Petricig (59) je hudomušno poročilo hčerke o mamini emancipaciji, ki sledi zdravnikovemu priporočilu sončenja namesto »farjevemu« svarilu pred grešno goloto.

Še vedno se oglašajo domoljubje, tradicionalne vrednote in način življenja: zvestoba, prijateljstvo, veselo druženje, ljubezen do domače zemlje, ukoreninjenost v domači vasi. To je izraženo skozi opevanje naravnih lepot, občudovanje pomladi, izpoved želje po vrnitvi v prvotno družino, ostajanje med svojimi ljudmi, obiskovanje ljubeznivih starih staršev na deželi, pozivanje k povezanosti in vzajemni pomoči, ki bo sprostila pritiske in oživila deželo, kajti bogastvo, veličina in spoštovanje ne odtehtajo doma, svojih ljudi in ljubezni. Tudi mladi se pridružujejo pozivom, da je treba preseči strah in žalost, verjeti v prihodnost: »Nu vzdignimo gore glave, / mi na poznamo to hude; / mi smo tisti, ki so ostal. / Po naši pot gremo napri / [...] vesele bojo naše vasi.« (G. Blasutig: *Vsi kupe, Pustita nam rože II* 99) Volja mlade generacije je spremeniti razmere, v katerih primanjkuje dela. Tako se začetni refren »Garmak, puno vasi, liepe hiše an malo judi« na koncu preobrne v »Garmak, puno vasi, liepe hiše an puno judi« (M. Vogrig: *Garmak*, 36), pri čemer je to ena redkih pesmi, kjer se živahna rockovska glasba M. Pagona ne sklada z opazovanjem žalostnega stanja.

Zahtevnejšemu bralcu se zastavlja vprašanje, zakaj ni bila z nagrado za besedilo, glasbo ali celoto izpostavljena nobena pesem Andreine Trusgnach, niti *Utargana zvezda* (17) o nenehno bežečih željah niti *Naco sem sanju, da an ist an dan san bin veseu* (53), vložna izpoved starega človeka o popolni zapuščenosti, ki sta obe objavljeni v njeni pozneje izdani zbirki *Sanje morejo plut vesoko* (2011). Ljudski okus tudi ni nagradil moderne subjektivitete in izvirnih podob Micheleja Obita ob vprašanju notranjih zavor in ohranjanju v prihodnosti (*Ku vuoda, ki parlieta*, 162) ali ob tematizaciji časa, ki ga zaznamujejo zbežanost, brezcilnost, pasivnost in premagovanje strahu (*Piesam*, 176; *Cajt*, 195). Ob nagrajenih uspavankah Loredane Drecognja *Za mojo te malo* (79) in Danieleja Capre *Ničku spi* (167) je morda še zanimivejša *Ničku spi* (60) Marine Cernetig, ker malčku ne obljublja samo lepih sanj in varnosti, ampak mu sporoča življenjsko modrost (»pa vied, da vse an dan fini«) in je obarvana s konkretno izkušnjo: »Boš velika, / mišca, an ti, / boš čičico zibala ku mi. / Tle šigurno boš stala ti, / se borila glih ku mi, / se borila za tojo hči.« Zdi se, da je publika najraje sprejemala pesmi, ki bi jih lahko označili za konservativne, kakor da bi izvirnejši, eksperimentalni, hermetični stil lahko oslabil povezanost, nakazal izgubo korenin in nezvestobo duhu imaginarne skupnosti, ki varno ovija posameznika.

Tretje obdobje 1996–2012 je predstavljeno v zborniku enakega naslova iz leta 2013 in enako uredniško zasnovano: vsaka prireditev je dokumen-

tirana z navedbo prostora dogajanja, izvajalcev, gostov, napovedovalcev in premaganih ovir. Poleg vse večjih težav s financiranjem iz državnih subvencij,<sup>18</sup> zaradi katerih je Senjam postal bienalen, je bil najhujši udarec Kekkova smrt leta 2001. Zato so tistega leta znova pripravili revijo cerkvenih pesmi v izvedbi beneških zborov, podporo pevcem pa je po letu 2002 prevzel ansambel BK Evolution v zasedbi Anna Bernich (harmonika, glas), Alessandro Bertossin (kitara), Luca Clinaz (bobni), David Klodič (klavir, glas), Davide Tomazetič (bas kitara), Igor Černo (glas).<sup>19</sup>

Med 27. in 28. festivalom je bil petletni premor (2002–2007) in v tem času je dozorela nova generacija glasbeno šolanih izvajalcev. Z njimi se je okrepila diferenciacija glasbenih stilov. Vse redkejša sta ritma valčka in polke – oba glasbeno-plesna žanra sta povezana z obnavljanjem preteklosti – med instrumenti je redko slišati harmoniko in klarinet. Kantavtorji Kekko, Capra in Obit se navadno spremljajo na akustično kitaro, poleg klasičnega roka je vse pogostejša udarna in hitra različica metalnega roka, pa tudi punk in rap, redkejša pa so različice jazza in bluesa. Do leta 2000 prevladuje žanr popevke oziroma šansona s poudarjeno harmonično melodijo, kompozicijo A-B-A-B ter izrazitim »bel cantom« mladih ženskih glasov.<sup>20</sup>

Čeprav je Senjam postopoma zajel celoten teritorij Videmske pokrajine, je v tretjem desetletju malo izjemnih avtorjev, nabor nagrajenih v vsaki kategoriji je manjši (avtorjev, ki so prejeli katero od treh nagrad, je 14, v prejšnjem obdobju 19), kljub večjemu številu piscev besedil (61) in glasbe (56) je 40 tekstopiscev in prav toliko glasbenikov prispevalo le eno ali dve pesmi, potem pa je njihova ambicija poniknila oz. se (še) ni razvila v trajno pripadnost.

Opazna je težnja v poenostavljanje besedil v tematskem, oblikovnem in izraznem smislu. Prevladuje prosti verz, rima je sporadična, oblikovno ohlapnost zabrisuje petje. Besedila postajajo stereotipna, vendar ne zaradi izražanja kolektivnih občutij kot v začetnem obdobju. Tovrstno krčenje bi lahko razlagali z usihanjem jezikovne kompetence ali skromnostjo narečnega slovarja,<sup>21</sup> verjetno pa je posedica omejenih izkušenj mladih avtorjev, ki so šele na začetku individuacije. O tem pričajo pogoste izpovedi izgubljenosti, zbežanosti, naveličanosti, razsutih sanj (I. Černo: *Tibo to je, Pustita nam rožje III* 75; M. Sturma: *Veselje*, 56; M. Cernoia: *Vikend*, 64; Sons of a gun: *CH3-CH2-OH*, 128; A. Trusgnach: *Zaki se ti takuo mudi*, 133; A. Cudrig: *Brez imena noč*, 143; D. Pascolo: *Po poti*, 162; D. Tomasetig: *32-32768*, 150). Sara Simoncig v pesmi *Kriva* (157) subjektovo stanje imenuje »garbida moje glave« in »host mojih misli« in se naveže na skrivnostno beneško bajeslovno bitje krivopeta z nazaj obrnjenimi stopali. Takim razpoloženjem se pridružujejo ljubezenska razočaranja, iskanje mesta v družbi, negotovost

identitete, prihodnosti in svobode, kot da so tradicionalne vrednote izgubile moč osmišljanja bivanja.<sup>22</sup> Glasen ugovor proti temu, da mladi niso slišeni in upoštevan subjekt, je Sarina pesem *Ne računajta na nas*: »Naša generacija je tle, / naša generacija pa na živi! / Kan se 'man obračat? / Na koga se 'man opriet? / Al muoran zamučat / al pa se 'man upriet?« (145)

Obratna stran resignacije je abstraktni protest ali iskanje rešitve v imaginaciji (B. Strgar: *Sanje, Pustita nam rože III* 126; D. Tomasetig: *Spusti se v iluzijo*, 171), muziciranju (L. Clinaz, A. Cendron: *Kier ist san zgubjen*, 158; S. Tomasetig: »Quondam« počasna glasba, 138) in intimi, ki hoče biti več kot trenutni užitek in igra: A. Klodič: *Beneška večer*, 30; M. Obit: *Ist an ti*, 32; K. Bergnach: *Ponočne misli*, 45; L. Feletig: *Zadnji pozdrav*, 132; M. Cernetig: *Samote*, 141).

Razmeroma redkejša sta humor in ironija kot strategiji distanciranja in suverenega preraščanja stisk. Humorno je predstavljena jutranja nerodnost zaspanega fanta (M. Sturma: *Jutranji ples*, 16), ljubezensko sanjarjenje dveh, ki kljub modernim sredstvom komunikacije ne bosta prišla skupaj (D. Klodič: *Sonce & science, Pustita nam rože III* 173), modno hujšanje (R. Maricig, R. Cromaz: *Ku ankrat*, 18; W. Qualizza: *Mlada deklica*, 86), pa tudi obraten pojav skromne prehrane nekoč (G. Qualizza: *Cikorja an kafe*, 87), zgrešena povojna politika v Benečiji (G. Specogna: *Po vojski*, 52) in strah, utelešen v groteskno-fantastičnem zčaju (M. Cucovaz: *Lintverju*, 71). Humor lahko izhaja tudi iz nepričakovane melodične ilustracije: ritem tanga v *Lintverju* in hibrid rocka, bluesa, narodno-zabavne glasbe ter glasov domačih živali v pesmi *Delo in vino* S. Clinaza (147). Z veseljem in smehom so obarvane tudi pesmi, ki tematizirajo sam Senjam kot nizko, nerazvito, arhaično ljudsko kulturo na ozadju elitne in večinske, ki se oglašča v radijskem glasu v ozadju *Kekulture* (K. Bergnach, 7) v ritmu boogie-woogie.

Ob novih motivih alienacije, kot so delo, naglica, učinkovitost, utrujenost ter denar, se komaj še kdo loteva pred desetletji izpostavljenega izseljevanja. Namesto odhajanja se pojavi boleče vračanje (S. Clinaz: *Spomin od deleča*, 130; F. Cernotta, G. Canalz, P. Chiabai: *Moja zemlja*, 73) in staranje (A. Klodič: *Jesen*, 115; *Starček*, 134). Vendar so v pogostem motivu končane ljubezni in samote prepoznavne posledice preteklih družbenih procesov. Nova tema je razdiralno delovanje strahu, ki proizvaja oportunističnost, laži (D. Klodič: *In nato od deleča*, 27), ujetost in skrivanje intimnih čustev (M. Obit: *Iz mojega okna*, 49), zadržanost do nedomačinov in nesproščenost (A. Klodič: *Za vas, ki prideta med nas*, 69), trajno stisko (I. Černo: *Zake ti maš strah*, 47). Pretresljiva in izvirna podoba raste iz kontrasta med (političnim) cirkusom in procesi v naravi, komaj zaznavni realnosti: »Hodejo na varci puzeči / ekvilibristi na nebua parpeti. / Tarduo je an za jabuke, ki padajo z dreves.« (M. Cernetig: *Vse po logiki*, 137)

Druženje, skupno upanje in podpora, prostovoljno delo in čarobno vzdušje v Lesah se dogajajo že več kot štiri desetletja in so prinesli mnoge pozitivne rezultate. Čeprav je bil prvotni namen vztrajati kot nacionalno posebni subjekt, sodelovati, se zabavati, v prijateljskem in vedrem vzdušju pozabiti skrbi za preživetje, so se organizatorji že od začetka zavedali družbenega poslanstva in poskrbeli, da so se ohranile sledi dogodkov.<sup>23</sup> Najsi se zdijo glasbenim in pesniškim poznavalcem te pesmi preproste in starinske, so spremljale odraščanje dveh generacij; ljudje jih znajo na pamet in se danes ne sramujejo več izražanja v »primitivnem« narečju. Nadarjeni instrumentalisti in skladatelji so v polju popularne kulture nakopičili velik, dobro dokumentiran simbolni kapital, okrepila se je veljava slovenščine kot literarnega medija,<sup>24</sup> iz ljubiteljske, na folklorne vzorce naslonjene ustvarjalnosti so zrasli do višje in modernejše umetniške ravni ter pripomogli k razvoju manjšinskih institucij, ne le z glasbenim poukom in zborovskim petjem, temveč tudi z izdajanjem zgoščenk z izvorno glasbo – nekatere med njimi so navedene v literaturi.<sup>25</sup> Dejavnost pesnikov se nadaljuje v srečanjih V nebu luna plava ter izdajanju pesniških antologij in avtorskih zbirk.

Transformacije v zadnjem desetletju so posledica spremenjene funkcije: prvotno prebujanje nacionalnega ponosa in poguma je predano specializiranim, profesionalno vodenim kulturnim, izobraževalnim in raziskovalnim ustanovam, kjer delujejo mnogi, ki so nastopili na »Sejmu«. Ljubiteljska baza se ne bi mogla uspešno razviti niti s samimi besedili v verzih niti s samo glasbo, temveč šele z združitvijo obeh medijev in z živim izvajanjem za navdušeno publiko. Ob naraščajočem strokovnem interesu za ljubiteljsko ustvarjalnost se zastavljata vprašanje kvalitativnih meril, ki naj bi bila kontekstualno občutljiva, in temeljno vprašanje, ali je profesionalizacija nujen pogoj za obstoj kulture. Opisani primer dokazuje, da je lahko zabavi namenjena ustvarjalnost uspešna obramba zoper izginotje majhne skupnosti.

## NOTES

<sup>1</sup> V Čedadu je delovalo Kulturno društvo Ivan Trinko (od 1955), tam je bil sedež štiri-najst dnevnega časopisa *Matajur* (od 1950), preimenovanega v *Novi Matajur* (1974), medžupniškega lista *Dom* (od 1966) in kulturna prireditelva Dan emigranta za beneške izseljence na 6. januar vsako leto (od 1964).

<sup>2</sup> Aldo Klodič (1945–2015), do leta 1985 Clodig, je pozneje pisal tudi dramska besedila in režiral v ljubiteljskem Beneškem gledališču, ki je nastopalo na največji kulturni manifestaciji v Benečiji Dan emigranta, ter sourejal vse tri zbornike *Pustita nam rože po našim sadit*.

<sup>3</sup> Dokumentacija o protislovenski dejavnosti tajnih nacionalističnih organizacij po 2. svetovni vojni je zbrana v knjigi *Mračna leta Benečije* (1998). Le nekaj dni po prvem »Prazniku beneške piesmi«, 1. 8. 1971, je v Hlodiču »neki poznani polkovnik med petjem

furlanske izseljenske pesmi 'Un dolor dal cur mi ven' z grožnjami ukazal prekiniti petje in zboru Rečan onemogočil nadaljevati program z italijanskimi in slovenskimi pesmimi.« (Zuanella 282)

<sup>4</sup> Roberto Dapit (2002) pisno obliko narečja Nadiških dolin imenuje krajevni knjižni jezik, katerega raba se v javnosti širi, zlasti v tisku in literarnem ustvarjanju. V zbornikih Sejma zasledimo tudi rezijansko in tersko narečje.

<sup>5</sup> Spominsko pričevanje A. Klodiča na Kekkovo ustvarjanje glej v Ezio Gosgnach: »Kekkeve pesmi še žive v Nediških dolinah«. *Dom, kulturno verski list*, 14. 11. 2011. <http://www.dom.it/koncert-v-spomin-na-keka/>; Namor »Francesco Bergnachs«.

<sup>6</sup> V samozaložbi izdana zbirka *K'apja s'o:nca = Goccia di sole* Giorgia Qualizza (Stregna, 1990) je unikatna in tem, da je avtor z jezikoslovno izobrazbo za svoj govor izumil posebno pisavo, čeprav je bilo nadiško narečje med tem kodificirano z rabo v publicistiki.

<sup>7</sup> Valentin Birtig, Luciano Chiabudini, Rino Marchig, Antonio Qualizza, Giorgio Qualizza in Izidor Predan so predstavljeni v *Primorskem slovenskem biografskem leksikonu* (Gorica: Goriška Mohorjeva družba, ur. Martin Jevnikar).

<sup>8</sup> Nedostopnost zgodnjih glasbenih izvedb je KD Rečan nadomestilo s posnetki priredb melodij na CD *Biu je ankerat senjam ... (Kaplje starib Sejmu Beneške Piesmi)* (2005). Prijetne, tudi harmonsko zapletene melodije v solističnih izvedbah ob klavirski spremljavi Alessia de Franzonija danes delujejo kot samospevi.

<sup>9</sup> Kot pevka se Martina pojavlja do leta 1995. V dokumentarnem filmu o beneškem kantavtorju Kekku Marije Brecelj *Za te zabvalit* se je spominjala nastopov in gostovanj v otroških letih s solzami v očeh (in govorila v italijanščini).

<sup>10</sup> Statistične podatke o emigraciji in depopulaciji, razvidnih iz popisov prebivalstva, glej v Ruttar »Demografsko stanje«.

<sup>11</sup> Besedilo pesmi je vključeno v Klodičevo zbirko *Duhor an luna* (2009).

<sup>12</sup> Tako se je dogajalo »diklam«, mladim gospodinjskim pomočnicam, ki so se v italijanskih velemestih navzele drugačne kulture, finejšega obnašanja in oblačenja (Mlekuz »Dikle«).

<sup>13</sup> Večina novincev je napisala največ tri pesmi, med njimi je tudi danes znani pesnik Michele Obit, ki poezijo piše v italijanščini in narečju.

<sup>14</sup> Najprej so jih pripravljali v Studiu Tunnel v Vidmu, pozneje v Kekkovem domačem studiu v Čedadu. Hrani jih Narodna in študijska knjižnica v Trstu, izdane po letu 1989 tudi Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani. Leta 2008 so magnetofonske trakove zamenjale zgoščenke.

<sup>15</sup> V izvedbi BK Evolution so posnete na zgoščenci *Kekko Bergnachs: Unplugged*, 2008.

<sup>16</sup> Novost 14. Sejma je bil neposredni prenos finalnega večera 31. maja 1987 po RAI-Radio Trst A in po Radiu Opčine. (Pustite 2000, 68)

<sup>17</sup> Zborniki navajajo imena in priimke avtorjev besedil in glasbe, pevci pa so označeni le z imeni (na kasetah nekateri tudi s priimki). Od leta 1984 v Špetru deluje dvojezična šola; tega leta se je iz Petjaga v Špeter preselilo delovanje Glasbene matice, ustanovljene že leta 1978. Zasluge za njeno ustanovitev in rast imajo Paolo Petricig, Valentin Simonitti, Nino Specogna, Antonio Qualizza in David Klodič (<http://www.primorski.it/dossiers/Priloge/6/29/125736/>).

<sup>18</sup> Sicer Italija svetu Evrope pošilja poročila o izvajanju člena 25, paragraf 1 v okviru Konvencije za zaščito narodnih manjšin, kjer omenja financiranje Sejma. <http://www.coe.int/t/dghl/monitoring/minorities/>.

<sup>19</sup> Znamenje vidne slovenskosti so spremembe priimkov najzvestejših udeležencev v zadnjih dveh zbornikih: leta 1994 in 1995 se avtor nagrajenih pesmi *Dejmo si roko* in *Ti si moj dan* podpisuje Igor Černo, od leta 1996 pa Igor Černo; tak obrat je pred tem izpeljal Aldo Klodič leta 1985, za njim tudi njegov sin David Klodič leta 1996.

<sup>20</sup> V vseh letih »Sejma« prevladuje razmerje: moški skladatelj in pisec besedila – ženski pevski glas.

<sup>21</sup> V tretjem desetletju festivala sodelujejo pisci pesmi, ki se šolajo v Dvojezičnem šolskem centru v Špetru, zato omejena raba jezika, ki je spodbudila ustanovitelje, ne bi smela biti relevanten dejavnik, poleg tega so opazne modernizacija, intelektualizacija in stabilizacija (kodifikacija) narečja. Prim. Nino Specogna/Špehonja: *Nediška gramatika; Vocabolario italiano-nediško; Besednjak nediško-taljansko*. Vse tri knjige so izšle leta 2012, na pobudo občinskih uprav iz Srednjega, Podutane, Špetra, Sovodenj, Tavorjane in Inštituta Slavia viva ter s prispevkom Gorske skupnosti Ter, Nediža in Brda. Dostopne so tudi na spletu.

<sup>22</sup> Te značilnosti veljajo za besedila zadnjih pet let, kar je opazil tudi pisec uvoda Aldo Klodič: »[S]mo šli na buj posebna čustva naše mladine, ki pa se na zna še rešiti od težkih an krivičnih ran, ki nam jih je poskušala napraviti asimilacija.« (*Pustita nam rože III 3*).

<sup>23</sup> Sledi so tudi čisto zasebne narave, sklepanje novih poznanstev, parov, nastanek družin in rojstvo otrok.

<sup>24</sup> Največji primanjkljaj se zdi šibka čezmejna komunikacija. Veliki drugi, katerega priznanje si želijo Beneški Slovenci, je večina v Italiji, zato je pri nas njihova ustvarjalnost znana predvsem specialistom, etnomuzikologom in slovenistom. Prim. diplomsko delo Maje Sturm: *Slovenci v Nadiških dolinah: čezmejno kulturno sodelovanje z Zgornjim Posočjem* (2012) (dostopno na <https://share.upr.si/fhs/PUBLIC/diplomske/Sturm-Maja.pdf>).

<sup>25</sup> Najpopularnejši zabavni ansambel iz Benečije so Beneški fantje (vodja Edi Bukovac iz Kozice), ki deluje od leta 1952, vendar ne poje v narečju, razen ko izvaja pesmi Guida Qualizze - Guidaca: *Cikorja an kafe (Pustita nam rože III 87)* in *Beneška lunca (57)*. Primerjava izvirne izvedbe ljudskega talenta s komercialno narodnozabavno pokaže, da je avtentičnost kvaliteta prvega, čeprav je njegov glas že postaran. Kekko je s svojo skupino gostoval med beneškimi izseljenci v Belgiji, za življenja pa je pripravil dve kaseti posnetkov: *Za se na jokat*, RTV Ljubljana 1985 (dostopna le v NŠKIT) in *Nas božič* (neregistrirana v cobissu). V zadnjih letih poleg beneških zborov snema predvsem skupina BK Evolution: *Jablen* (2010), *Skrivnost norosti – norost skrivnosti* (2014), kar glasbenike vodi tudi do koncertov in festivalskih nastopov zunaj domačega okolja.

## LITERATURA

- Banchig, Giorgio. *Benečija. Ko se mala in velika zgodovina srečata*. Cividale del Friuli – Čedad: Most, società cooperativa a r. l., 2013.
- Bandelj, David. »Nekaj opazk o najsodobnejši beneški poeziji«. *Jezik in slovnost* 58.4 (2013): 59–71.
- Biu je ankrat senjam... Kaplje starih Sejmu Beneške Piesmi*. [Zvočni zapis]. Lese: Kulturno društvo Rečan, v sodelovanju z GM Špeter, 2005.
- BK Evolution. *Kekko Bergnach: Unplugged*. [Zvočni zapis]. Srednje: Društvo Beneške korenine, 2008.
- — —. *Jablen*. [Zvočni zapis]. Sriednje/Stregna: Društvo Beneške korenine, 2010.
- — —. *Skrivnost norosti – norost skrivnosti*. [Zvočni zapis]. Sriednje/Stregna: Društvo Beneške korenine, 2014.
- Brecelj, Marija. *Za te zabvalit*. [Videoposnetek]. Dokumentarni film o beneškem kantavtorju Kekku Bergnachu. Trst: STV, Deželni sedež RAI za FJK, 2009.
- Cernetig, Marina. *Pa nič nie še umarło*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 2007.
- Dapit, Roberto. »Nastajanje krajevnih knjižnih jezikov pri Slovencih v Furlaniji«. *Slovenski knjižni jezik – aktualna vprašanja in zgodovinske izkušnje*. Mednarodni simpozij Obdobja. Metode in zvrsti, 20. Ur. Ada Vidovič Muha. Ljubljana: Univerza in Ljubljani, Filozofska



- fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2002. 301–312.
- Gruden, Živa. *Dvajset korakov. Dokumentarni zbornik ob dvajsetletnici dejavnosti Dvojezičnega šolskega središča v Špetru*. Špeter: Zavod za slovensko izobraževanje, 2005.
- Klodič, Aldo. »Senjam je začeu, ko je bluio naše društvo pomlad za Benečijo«. *Novi Matajur*, 5. november 2014. <http://novimatajur.it/tag/senjam>.
- — —. *Dubnor an luna*. Čedad: Kulturno društvo Ivan Trinko, 2009.
- Mlekuž, Jernej. »'Dikle'. Tiha zgodba«. *Trinkov koledar* 2005: 115–131.
- Namor, Iole. »Francesco Bergnach, naš Checco«. *Trinkov koledar* 2002: 195–196.
- Obit, Michele [ur.]. *Besede tele zemlje*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 2004.
- Od emigracije do integracije – spreobd skozi zgodovino dneva emigranta*. Špeter: Slovenci po svetu; Občina Špeter, Služba za sodeželane v tujini Avtonomne dežele Furlanije Julijske Krajine, 2010.
- Pustita nam rože po našim sadit. 10 let Senjama beneške pjesmi*. Kulturno društvo Rečan. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1983.
- Pustita nam rože po našim sadit. Senjam beneške pjesmi XI–XX. 1984–1995*. Ur. Lucia Trusgnach, Aldo Clodig, Živa Gruden. Lese - Garmak: Kulturno društvo Rečan, Čedad: Kulturno društvo Ivan Trinko, 2000.
- Pustita nam rože po našim sadit. 3. knjiga. Senjam beneške pjesmi XXI–XXX. 1996–2012*. Ur. Margherita Trusgnach, Aldo Klodič, Lucia Trusgnach, Živa Gruden. Lese – Garmak: Kulturno društvo Rečan, Čedad: Kulturno društvo Ivan Trinko, 2013.
- Ruttar, Ricardo. »Demografsko stanje.« *Mi smo tu..., tuka, ...izdē, ...tle. Slovenska jezikovna skupnost v Videnski pokrajini, preteklost, sedanjost, prihodnost*. Ur. Marina Cernetig, Luigia Negro. Špeter: Inštitut za slovensko kulturo, SLORI Slovenski raziskovalni inštitut, Univerza v Vidnu, 2009. 72–74.
- Sturm, Maja. *Slovenci v Nadiških dolinah: čezmejno kulturno sodelovanje z Zgornjim Posočjem*. Diplomsko delo. Fakulteta za humanistične študije Univerze na Primorskem. Mentorica Vesna Mikulič. Koper 2012. <https://share.upr.si/fhs/PUBLIC/diplomske/Sturm-Maja.pdf>
- Trusgnach, Andreina. *Sanje morejo plut vesoko*. Čedad: Kulturno društvo Ivan Trinko, 2011.
- V nebu luna plava. Srečanje med pesniki, pisatelji in drugi[mi] ustvarjalci. 1993–2007*. Ur. Aldo Clodig, Margherita Trusgnach, Lucia Trusgnach, Marina Cernetig. Liesa – Garmak: Kulturno društvo Rečan, 2007.
- Zuanella, Natalino. *Mračna leta Benečije. Dejavnost tajnih organizacij v vzhodni Furlaniji*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1998.
- <http://www.kries.it/recan-chi-siamo/> (datum dostopa: 11. 5. 2015)
- <http://www.dom.it/koncert-v-spomin-na-keka/> (datum dostopa: 14. 5. 2015)
- <http://www.primorski.it/dossiers/Priloge/6/29/125736/> (datum dostopa: 27. 4. 2015)



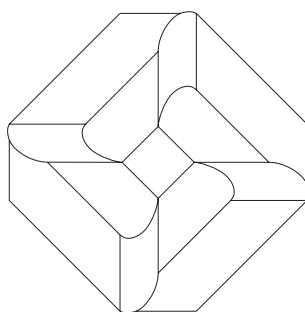
## The Venetian Slovenia Song Festival as Factor of Revival of Poetry in Dialect

Keywords: literature and music / folk songs / poetry in dialect / Venetian Slovenia / Venetian Slovenia Song Festival / popular music

*Let Us Plant Flowers in Our Way* (in three volumes, published in 1983, 2000 and 2013) is a series of Slovene poems written in dialects (of Natisone, Torre and Resia valleys), textual traces of 30 Venetian Slovenia Song Festivals. By means of annual performances that have taken place since 1971 the cultural society Rečan in the village Lese (community Grmek), have stimulated writing, composing and singing of people who had not been socialized into elite art forms, as they had never participated in Slovene language education and are therefore able to communicate only in local dialects. The very music performance has encouraged them, given them self-confidence and later enabled the development of an important segment of literary creativity (gatherings of poets *The Moon Floats in the Sky*, publication of collections of poetry and of records with the original music by singer-songwriters Francesco Bergnach - Kekko, BK Evolution group). During more than four decades the festival has grown into several days event, has been rejuvenated, modernized, differentiated its textual and music genres, invited groups from Trieste, Gorizia, Tolmin and Ljubljana, from 1985 onwards tape-recorded the events and released music on regional radio stations. Although the Festival has been and still is designed for entertainment and sociable gathering at singing, it has had an important role in strengthening and social diversification of the micro-social system of culture and literature. Namely, the first decades after the World War II saw a lack of Slovene intellectuals and institutions in the region, therefore the entire field of culture has grown out of amateur creativity (local choirs, theatre) which is from the perspective of elite and dominant culture valued as inferior, marginal, undeveloped and archaic, but for the people concerned it has meant the prospect of survival and recognition of ethnic minority that deserves legal protection. The paper presents thematic and formal analyses of songs and music performances focusing on both conserving the tradition and introducing modern tendencies stimulated by contacts with Italian popular music.

Junij 2015

## Razprave





# Novozelandska staroselska književnost v slovenskem prevodu

Danica Čerče

Ekonomska fakulteta, Kardeljeva ploščad 17, SI-1000 Ljubljana  
danica.cerce@ef.uni-lj.si

*Članek obravnava slovenska prevoda romanov The Whale Rider in Whanau II maorskega pisatelja Witiija Ihimaere. Prevoda presoja predusem z opazovališča uspešnosti razbiranja in rekonstrukcije kulturnozgodovinskih in slogovnih posebnosti izvirnikov v ciljni slovenski kulturi in ob tem izpostavlja nekatere prevajalske izbore, ki bi se jim v prihodnje kazalo izogniti, da bi prevodi bolje opravljali svojo povezovalno vlogo med kulturami.*

Ključne besede: novozelandska književnost / staroselci / Maori / Ihimaera, Witi / *Legenda o jezdecu kitov* / *Ponesite me domov* / literarno prevajanje / prevodi v slovenščino / prevajalske strategije / podomačitev / potujitev

Od sredine sedemdesetih let prejšnjega stoletja, ko se je začel silovit razcvet novozelandske staroselske književnosti v angleščini, je izšlo približno sto štirideset prevodov teh del v evropske jezike (Haag, »A History«). Najštevilnejši so prevodi v nemščino, francoščino in nizozemščino. Tuje založnike in prevajalce so največkrat pritegnila prozna besedila, še posebej romani, ki predstavljajo skoraj polovico vseh prevodnih izdaj (48 %). Sledijo antologije (18 %) in knjige za otroke in mladino (8 %). Med prevajanimi avtorji izstopa Witi Ihimaera; njegova dela zavzemajo kar 22 % celotnega korpusa evropskih prevodov del te književnosti (ibid.). Tudi dela Alana Duffa, Keri Hulme in Patricie Grace, ki prav tako kot Ihimaerove pripovedi kličejo k odpravi socialnih in družbenih krivic s svojo intimno ilustracijo kataklizmičnega položaja Maorov med kolonizacijo in po njej, so pogosto na mizah prevajalcev. To dokazuje, da tematizacija družbenega položaja Maorov in njihovih zahtev ni niti časovno niti prostorsko zamejena. Sposobnost teh avtorjev, da prepričljivo orišejo individualne socialne stiske, pri tem pa nevsiljivo razpredejo mrežo večpomenskosti, namreč zagotavlja razmeroma raznovrstnemu bralstvu možnost identifikacije in sodelovanja.

V slovenskem prostoru smo se s književnim ustvarjanjem novozelandskih staroselcev поблиže seznanili že leta 1981, in sicer z natisom prevoda Ihimaerovega romana *Whanau* (1974). Za slovensko izdajo sta poskrbela Pomurska založba in prevajalec Mart Ogen, ki je delo naslovil *Družina*

(dobesedni prevod naslova izvirnika). Naslednji neposredni stik s to književnostjo, ki jo pri nas še vedno zastopajo samo Ihimaerova dela, je bil šele leta 2004. Takrat smo dobili v branje *Legendo o jezdecu kitov*, prevod pisateljevega najbolj znanega romana *The Whale Rider* (1987). Temu je dve leti kasneje sledil še prevod romana *Whanau II* (2004), *Ponesite me domov*. V tej študiji se bomo osredotočili samo na zadnji od omenjenih slovenskih izdaj, saj bi bilo razpravljanje o prevodu dela, za katerega se je pisatelj trideset let po izidu odločil, da ga napiše na novo,<sup>1</sup> nezanimivo in vprašljivo tudi zaradi njegovih znakov časovne umeščenosti.

Tudi razpravljanje o slovenski predstavitvi maorske književnosti na osnovi dveh prevodov je precej tvegano početje, a naj nam bo kljub temu dovoljeno v najsplošnejših obrisih nakazati, kaj je bilo do zdaj na tem področju storjeno in kaj bi kazalo še storiti, da bi slovenska besedila kar najbolje razbirala in prenašala izvirnik v okviru slovenskega jezika in kulture. Prevodi so namreč pomemben posrednik v medkulturni komunikaciji. Z izpostavljanjem bralca manj znani književnosti, oddaljeni kulturi, drugačnim pogledom ali podobnim doživetjem širijo naše védenje o skupnih vrednotah in prispevajo k naši odprtosti za ljudi drugih kultur (Venuti, *The Translator's*). Kot ugotavlja vrsta teoretikov, vsi prevodi ne opravljajo tega plemenitega poslanstva. Vse prevečkrat namreč poudarjajo stereotipe in poskušajo pridobiti bralce na senzacionalističen način. Takšen pristop je še posebej opazen pri prevodih del iz geografsko in kulturno zelo oddaljenih književnosti, kot je med drugimi tudi novozelandska staroselska književnost. Že bežen pogled na živobarvne naslovnice teh prevodov, ki jih krasijo tipični motivi s poslikanimi obrazi in golimi telesi, daje slutiti, da založniki avtentičnost in tradicijo izrabljajo za tržno strategijo (Haag, »Indigenous Literature«, Keown). Prav tako opazno je neutemeljeno poseganje v izvirnik, na kar je v zvezi s prevodi del avstralskih staroselcev že leta 1989 opozoril Adam Shoemaker (Čerče in Haag). Slednje zaznamuje tudi enega od slovenskih prevodov, ki ju bomo motrili v pričujoči študiji, tukaj navedene ugotovitve pa so z več gledišč relevantne tudi za slovenske izdaje del avstralskih staroselskih avtorjev (Čerče, »Shapping«).

Čeprav za teoretike, ki kot Jacques Derrida vrednotijo prevod kot povsem »novo in izvirno besedilo,« izvirnik izgublja odločilno vlogo pri presoji kakovosti prevoda, je razmerje med prevodom in izvirnikom še vedno predmet številnih študij (Grosman, *Književnost* 70). Ni naš namen ocenjevati prevajalskih rešitev vseh sestavin izvirnikov; prevoda zgoraj omenjenih del bomo preučevali v prvi vrsti z opazovališča učinkovitosti rekonstrukcije kulturnozgodovinskih in slogovnih specifičnosti te književnosti v ciljni slovenski kulturi. Na osnovi razčlenitve posameznih tekstnih odlomkov bomo preučevali tudi besedilne premike, zlasti izpuste delov

besedila izvirnika, prevodno širjenje besedila in modifikacije besedila zaradi prevodnih neustreznosti. Ne domišljamo si, da je naša presoja prevajalskih rešitev vedno pravilna; zaradi vse večje kompleksnosti stikov kultur in jezikov se nekateri strokovnjaki prevodoslovja, kot je na primer Theo Hermans, sprašujejo, ali je pravilna ocena prevoda sploh mogoča ali pa že njegov tržni učinek dokazuje, da je prevajalec pravilno presodil pričakovanja ciljnih bralcev (Grosman, *Književnost*). Naše presojanje prevodov se bo opiralo na kritiško mnenje Gideona Touryja, da je prevode potrebno vrednotiti s stališča "ustreznosti izvirniku, sprejemljivosti za ciljnega bralca in kot besedilo med drugimi besedili v ciljnem sistemu" (56). V tej perspektivi bomo poskušali ugotoviti, če sta prevajalki Tamara Bosnič in Metka Osredkar ustvarili pravilno razmerje med podomačitveno in potujitveno prevajalsko strategijo ter podali kolikor mogoče celostno sporočanje vrednosti izvirnikov (Anderman and Rogers), hkrati pa upoštevali bralna pričakovanja oziroma potrebe naslovnikov ciljnega besedila (Vermeer).

Danes namreč prevladuje mnenje, da samo posredovanje jezikovnega ekvivalenta, kar je veljalo za osrednji kriterij literarne prevodne kritike pri ocenjevanju kvalitete prevajalčevega dela do poznih osemdesetih let prejšnjega stoletja (Vinay, Darbelnet; Nida, Taber), ni jamstvo za dober sprejem prevoda pri ciljni publiku. Branje umetnostnih besedil iz drugih kultur, tudi če so ta v izvirniku, poteka v medkulturnem položaju, v katerem prihaja do stika med bralčevo izvirno kulturo in kulturo, v kateri je nastal izvirnik (Grosman, *Književnost*). Kot med drugimi prevodoslovci meni Romy Heylen, prevajalčeva naloga zato ni samo »prenos besedila iz enega v drug jezik, ampak iz izvirnega v drug in drugačen literarni sistem in spremenjen družbeno-kulturni položaj« (Grosman, *Književnost* 46). Številni avtorji (Heylen, Even-Zohar) zato književnega prevoda ne obravnavajo več kot izvirniku podrejeno besedilo, ampak kot besedilo, ki je »sposobno zaživeti v drugi kulturi neodvisno od izvirnika« (Grosman, *Književnost* 45). Slednje je zanje tudi osrednje merilo njegove umetniške veličine. Čeprav zvesta rekonstrukcija jezikovne vsebine izvirnika, tako imenovana »nevidljivost prevajalca« (Venuti, *The Translator's* 34), ni pogoj za uspel prevod, pa to nikakor ne pomeni, da je prevajalcem dovoljeno neutemeljeno spreminjati avtorjev zapis. Še posebej, če so njihovi posegi v izvorno besedilo v takšnem obsegu, kot so nekateri tisti, ki jih omenjamo v tej razpravi.

Omenili smo že, da maorsko književnost najuspešnejše predstavljajo prozna dela Witija Ihimaere in da so tri od njih dostopna tudi v slovenskem jeziku: *Whanau* (1974), *The Whale Rider* (1987) in *Whanau II* (2004). Oba tukaj obravnavana prevoda sta izšla pri založbi Miš: prvi, *Legenda o jezdecu kitov* (2004), je izpod peresa Tamare Bosnič, za drugega, naslovljenega po naslovni frazi v epilogu *Ponesite me domov* (2006), je poskrbela

Metka Osredkar. Ihimaera je prvi med maorskimi pisatelji pisal v angleščini. Njegove zgodbe, ki so večinoma oblikovane v memoarski oziroma osebnopovedni obliki, se odvijajo v geografsko in kulturno zelo oddaljenem delu sveta in v obdobju, o katerem povprečni slovenski bralec nima širokega znanja. Za nameček so na gosto prepredene z maorskimi izrazi in frazami, kot dokazuje naslednji odlomek:

Then, in the wind and the rain, Koro Apirana had approached the whale. »E te tipua,« he had called, »tena koe. Kua tae mai koe ki te mate? Ara, ki te ora.« There had been no reply to his question: Have you come to die or to live? But we had the feeling that this was a decision which had been placed in our hands. (Ihimaera 1987, 94)

Ihimaerov pripovedni način je že brez izrazov v maorskem jeziku dovolj zapleten: zaznamujejo ga številne kombinacije stvarnega in imaginarnega, zavednega in nezavednega, duhovnega in posvetnega, tako da je večkrat težko potegniti ločnico med realnostjo in iluzijo. Vse to je za bralca in prevajalca izziv, ki postavlja visoke zahteve. Najbrž je tudi zato leta 2003, po zmagovitem pohodu filmske upodobitve te zgodbe<sup>2</sup> in velikem povpraševanju po knjigi, izšla prirejena izdaja tega dela, v kateri je večina maorskih izrazov in fraz zapisanih v angleščini. Med obema angleškima besediloma je tudi nekaj vsebinskih razlik. Zgoraj navedeni odlomek se v prirejeni izdaji glasi:

Then, in the wind and the rain, Koro Apirana had approached the whale. »Oh, sacred one,« he had called, »greetings. Have you come to die or to live?« There was no reply to his question. But the whale had raised its giant tail fin, and we had the feeling that this was a decision which had been placed in our hands (Ihimaera 2003, 114),

v slovenski izdaji pa je rekonstruiran takole:

Potem se je v vetru in dežju Koro Apirana približal kitu. »E te tipua,« je zaklical, »tena koe. Kua tae mai koe ki te mate? Ara, ki te ora. O, posvečeni, pozdravljen. Si prišel, da bi umrl ali da bi živel?« Odgovora na njegova vprašanja ni bilo. Kit je le dvignil repno plavut in zdelo se nam je, da je v naše roke izročil odločitev. (Ihimaera 2004, 127)

Skladno z uveljavljenim spoznanjem, da »jezik ne deluje v kulturnem vakuumu« (Suoqiao 373–4), je prevajalka Tamara Bosnič poiskala način, kako slovenskim bralcem približati kulturno specifično tega problematičnega Ihimaerovega dela, toda pri tem je naredila nekaj napak. Kljub dobremu namenu, da ohrani maorsko zaznamovanost besedila in hkrati poskrbi za njegovo vraščenost v slovenski prostor, se nam zdi, da si je dovolila preveč



manipuliranja. Če se ob zgornjem fragmentu najprej osredotočimo na prevajalkino razbiranje in posredovanje maorskega jezika, takoj ugotovimo, da slovensko besedilo sloni na obeh angleških izdajah, čeprav je v prevodu kot izvorno besedilo navedena samo izdaja iz leta 1987. Bosničeva je namreč ohranila maorske izraze iz prve izdaje (zapisala jih je v poševnem tisku), njihov pomen, s katerim je pospremila te izraze v besedilu (običajno pomen neposredno sledi izrazu), pa je poiskala v kasnejši prirejeni izdaji. Kot bomo videli v nadaljevanju, je ta način obravnave maorskih izrazov v prevodu prevladujoč, ne pa stalen. Nekonsistentnost opazimo tudi pri razbiranju in prenosu vsebine, zato sklepamo, da se je prevajalka opirala zdaj na eno, zdaj na drugo izdajo (v nadaljevanju bomo zato vse angleške navedke, ki se nanašajo na to Ihimaerovo delo, navajali iz obeh izdaj). Sodeč po zadnjem stavku slovenskega besedila (*Kit je le dvignil repno plavut in zdelo se nam je, da je v naše roke izročil odločitev*), se je v zgornjem primeru naslajala na prirejeno izdajo iz leta 2003, medtem ko je v odlomku, ki sledi, rekonstruirala besedilo iz prve izdaje. Niti slednje niti slovensko besedilo namreč ne vsebuje stavka *It was part of the ritual to transfer his powers to me*, zapisanega v kasnejši izdaji.

Finally, near the end of my training, he took me into his nikau hut. He put out his foot and pointing to the big toe, said »Ngaua.« So I did, and – (Ihimaera 1987, 31)

Finally, near the end of my training, he took me into his hut. He put out his foot and pointing to the big toe, said, »Bite.« It was part of the ritual to transfer his powers to me. So I did, and – (Ihimaera 2003, 36)

Ko sva bila s poučevanjem že skoraj na koncu, me je popeljal v svojo *nikau*, kočo. Nogo je pomolil proti meni in pokazal na palec: »*Ngaua*. Ugrizni.« In sem. In – (Ihimaera 2004, 42)

Zgornji odlomek je ilustrativen tudi s stališča prevajalkine obravnave izrazov v maorskem jeziku. Kot smo že omenili, jih je večinoma ohranila in pospremila s pomenom iz prirejene izdaje (izrazoma *nikau* in *ngaua* iz prve izdaje sledita slovenska prevoda (*kočo*, *ugrizni*) njunih angleških ustreznice iz prirejene izdaje *but* in *bite*), včasih pa je maorski izraz ohranila brez prevoda in ga razložila samo v dodanem glosarju, kot kažeta naslednja primera:

»Tena koe, dear,« Nanny Flowers said into the phone. (Ihimaera 1987, 12)

»Hello, dear,« Nanny Flowers said into the phone. (Ihimaera 2003, 13)

»Tena koe, dragi,« ga je pozdravila nana Flowers. (Ihimaera 2004, 20)

»This is where the pito will be placed,« she said. (Ihimaera 1987, 19)

»This is where the birth cord will be placed,« she said. (Ihimaera 2003, 23)

»Tukaj bomo zakopali *pito*,« je rekla. (Ihimaera 2004, 30)

Z glosarjem je sicer načeloma poskrbljeno za celostni prenos v izvirniku vsebovanega modela sveta, toda za bralca, ki mu je maorska kultura tako tuja, kot je slovenskemu, je preskakovanje od zgodbe k razlagi na zadnjih straneh precej nepripravno. Tem bolj zato, ker glosar obsega kar dvesto trideset gesel; med njimi so namreč tudi besede in izrazi, ki so prevedeni že v besedilu. Ker takšno sledenje zgodbi pri večini bralcev ni v navadi ali pa se ga poslužujejo samo takrat, ko se »relativno majhen napor bogato obreduje« (Sperber, Wilson 153), ta strategija samo maloštevilnim zagotavlja možnost, da se jim razkrijejo vse razsežnosti izvirnika. Tej pomanjkljivosti bi se prevajalka brez težav izognila z razlago besed pod črto. Ob tem velja spomniti, da je pisateljeva raba besed v maorskem jeziku politično motivirana: pomembna ni samo za ohranjanje jezika in vzpostavljanje kulturne in jezikovne identitete staroselcev, ampak tudi za izražanje njihovega upora proti vsiljeni dvojezičnosti kot posledici kolonialne preteklosti in zahteve po suverenosti (Ashcroft, Griffiths in Tiffin). Medtem ko je vključitev maorskih besed v izvirniku utemeljena s političnim kontekstom te književnosti, njihova ohranitev v prevodnem besedilu brez ustrezne kontekstualizacije ustvarja predvsem vtis eksotičnosti besedila (Knudsen; Moura-Kocoglu).

Menimo tudi, da prevajalka ni izkoristila vseh možnosti širitve dialoga med obema kulturama. Problematično se nam zdi njeno razbiranje nekaterih izrazov iz novozelandske oziroma maorske kulturne in zgodovinske tradicije, med njimi *Bastion Point*, *Land March*, *Maori Man of Steel*, *Springbok-Tour*. Nekatere je samo prevedla (*Rt Bastion*, *parada*, *Jekleni Maori*) ali prilagodila slovenski deklinaciji (*Springbokova tura*), ne pa tudi razložila. Brez dodatne osvetlitve je tudi izraz *Waitangi* s pomembno vlogo v maorskem boju za enakopravnost.<sup>3</sup> Bralec prevoda je praviloma brez tistega znanja in izkušenj, ki jih izvirno besedilo predpostavlja pri bralcih, umeščenih v isto kulturo kot izvirnik (Dingwaney). Tuje besedilo postane zato za bralca nezanimivo, če vsebuje preveč takšnih sestavin, ki jih ne more povezati z lastno izkušnjo ali znanjem (*ibid.*). Poleg pojasnil pod črto bi prevajalka za ustvaritev povezav in iz njih izviraajočega zanimanja za branje tujega besedila lahko poskrbela tudi s spremnim zapisom, čeprav se zdi, da pri nas ta praksa še ni tako razširjena kot v tujini. Tuje založbe namreč pogosto izdajajo tako izvirna besedila kot prevode s spremljajočimi zapisi, ki bralcem zunaj literarnega sistema izvirnika prinašajo podatke o njegovih kulturnih posebnostih (Grosman, *Književnost*).

Še nekaj malenkosti: izraz *DB beer* (DB pivo) je preveden kot *voda znamke DB*.<sup>4</sup> Tudi dobesedni prevod izraza *a can of Foster* s *pločvinko Fosterja* v slovenskem prostoru nima prave sporazumevalne zmožnosti, če bralec ni dober poznavalec piva. Nasprotno pa je Bosničeva domiselno rekonstruirala pisateljevo besedno igro v tem sporočilu osemletne deklice:

»P. S. No leather jackets, please, as this is a formal occasion. P. P. S. Please park all motorcycles in the area provided and not in the headmaster's parking space like last year. I do not wish to be embraced again.« (Ihimaera 1987, 68; 2003, 84)

»P. S. Prosim, da ne pridete v usnjenih jopičih, ker je srečanje uradno. P. P. S. Prosim, da motorna kolesa parkirate na za to predvidenem mestu in ne na ravnateljevem parkirišču kot lani. Ne želim, da bi me spet spravljali v zaprego.« (Ihimaera 2004, 94)

Da bi se čim bolj približal izraznim zmožnostim prvošolke, je Ihimaera namesto pravega izraza v zadnjem stavku *to be embarrassed* (biti v zadregi) uporabil *izraz to be embraced* (biti objet). Na tem mestu prevod ohranja avtorjevo besedno igro z zvočno podobnim izrazom v paru *zaprega* in *zadrega*. Žal pa je v slovenskem besedilu več primerov, pri katerih je opazno ožjenje oziroma siromašenje izvirnika. Naj jih navedemo samo nekaj:

Just as it burst through the sea, a flying fish leaping high in its ecstasy saw water and air streaming like thunderous foam from that noble beast and knew, ah yes, that the time had come. (Ihimaera 1987, 5; 2003, 5)<sup>5</sup>

Bosničeva je odlomek prevedla takole:

Ko je spet predril vodovje, je leteča riba vzhičena ugledala steber zraka in vode, ki je bučno brizgnil iz plemenite živali. In potem je vedela. Da, napočil je trenutek. (Ihimaera 2004, 14)

Slovensko besedilo ne ohranja niti zgradbe stavka niti primere oziroma komparacije (*streaming like thunderous foam*). Tudi zaradi izbora leksikalnih ustreznic menimo, da prevajalka pri razbiranju in rekonstrukciji teksta ni bila najbolj uspešna: npr. izraz *thunderous foam* (grmeča/bučeča morska pena) je prevedla s suhoparnim izrazom *steber*. Številni drugi odlomki kažejo na to, da se prevajalka ni pustila voditi Ihimaerovi pisavi. Vzporejanje obeh besedil razkriva, da je izpuščala besede in fraze, dele stavkov in celo cele stavke. Na primer stavek »There are too many people with snorkeling gear, and too many commercial fishermen with licences« (Ihimaera 1987, 41; 2003, 50) se v prevodu glasi: »Preveč potapljačev je in preveč ribičev« (2004, 56). Natančnejši prevod bi bil: »Preveč je ljudi s potapljaško opremo in komercialnih ribičev z dovoljenji.« Primerjava angleškega stavka »I suppose there were too many reasons for Koro Apirana's attitude« (Ihimaera 1987, 29; 2003, 34) s slovenskim »Verjetno je bilo veliko razlogov za to, da je Koro Apirana zavračal Kahuino ljubezen« (39), prav tako kaže na poseganje v vsebino pisateljevega zapisa: namesto pomenske ustreznice za izraz *attitude* (vedenje, odnos) prevajalka naslovniku prevoda poda svojo interpretacijo. Ponesrečeni se nam zdijo tudi prevajalski izbori

*stari godrnjač* za nevtralni izraz *old fella* (stari možakar), *star Maor* za *throwback* (spomin na stare čase), *parada* za *Maori rights* (pravice Maorov), če se omejimo samo na nekatere.

Zaradi razlik med sistemoma obeh jezikov resda ni mogoče v celoti ohraniti zgradbe stavka in ločil, še manj besednega reda; te razlike pa ne morejo utemeljiti neupoštevanja premege govora in tako velikih sprememb vsebine, kot jih zasledimo v naslednjem primeru:

When Rahua's mother asked if she and her people could raise Kahu, Nanny Flowers objected strongly. But Porourangi said, »Let her go,« and Koro Apirana said, »Yes, let it be as Porourangi wishes,« and thereby overruled her. (Ihimaera 1987, 26; 2003, 29)

Rehuina mati je želela, da bi Kahu odraščala pri njenih ljudeh, a je nana Flowers temu ostro oporekala. Prepričala sta jo šele Porourangi in Koro Apirana. (Ihimaera 2004, 34)

Ob vsem naštetem velja omeniti, da tudi najbolj zavzeti nasprotniki zvestobe izvirniku, med njimi Hans J. Vermeer, James Holmes in predstavniki tako imenovane »manipulacijske« šole (Mary Snell-Hornby, Theo Hermans, André Lefevre), opozarjajo, da nujnost prilagajanja besedila ciljnemu bralcu in kulturi ne sme biti izgovor za neupravičene odmike od izvirnika. Smiselno je namreč razlikovati med prirejanjem, ki je potrebno za učinkovitejše delovanje prevodnega besedila v ciljnem literarnem sistemu, in tistim, ki je posledica prevajalčevega nenatančnega branja izvirnega besedila. Vsako branje je tudi prilščanje, ki pa ga mora prevajalec ne samo »uzavestiti in nadzorovati«, ampak tudi opredeliti (Grosman, *Književnost* 55). To je še posebej pomembno, kadar se odloči za prosti prevod ali celo priredbo za posebno skupino bralcev, kot se na mestih zdi v primeru tega prevoda. Nekatere slovenske spletno knjigarnice delo dejansko kategorizirajo kot otroško oziroma mladinsko književnost.<sup>6</sup>

Čeprav vrsta kritikov ugotavlja, da prevod umetnostnega besedila bralcu ne more omogočiti dostopa do izvirnika, ampak mu ponuja samo ponovno napisano besedilo v drugem jeziku, ki v novi ubeseditvi ohranja več ali manj značilnosti izvirnega besedila (Lefevre), je bralec, ki pozna vsaj osnovne podatke o tem Ihimaerovem delu, ob takšni kategorizaciji neprijetno presenečen. K prevodu namreč pristopamo z določenimi »pričakovanji glede razmerja med izvirnikom in ciljnim besedilom«, neizpolnjevanje teh pričakovanj pa pogosto privede do komunikacijskih nesporazumov, ki jih prevajalec lahko prepreči z opisom svojih postopkov prevajanja in prirejanja (Limon 641). Opis prevajalčevega pristopa k izvirniku in postopkov prevajanja je pomemben tudi zato, ker literarni kritiki o avtorju in njegovem delu pogosto razpravljajo samo na osnovi prevodnih besedil, kar po mnenju

nasprotnikov najrazličnejših radikalnih oblik prisvajanja (Reiss) ni sprejemljivo (Grosman, *Književnost*). Kot smo že omenili, v slovenskih izdajah obsežnejši spremni zapisi niso prav pogosti; tudi v tej izdaji na zadnji strani najdemo samo suhoparno, nekaj vrstic obsegajočo predstavitev pisatelja.

Različnost med jezikovnima sistemoma angleščine in slovenščine prav tako ne more biti razlog za neupoštevanje slogovne zaznamovanosti izvornika, kar se nam zdi naslednja šibkost tukaj obravnavane slovenske izdaje. Sporazumevalna sprejemljivost prevoda je namreč pogojena tudi s prevajalčevo uspešnostjo pri ločevanju »stvarnih razlik med jezikovnima sistemoma dveh jezikov« (npr. besedni red) od avtorjevega »zavestnega kršenja« ustaljenih jezikovnih vzorcev z namenom, da bi posnemal jezikovni slog oseb in ustvaril avtentično okolje (Limon 641). Morda tudi zato, ker še nimamo izdelanih »univerzalnih standardov«, kako zapisati živo govorico (Potrč 83), številni slovenski prevajalci še vedno oklevajo pisati na način, ki bi odstopal od zborne norme, medtem ko so se nekateri drugi že spoprijeli s tem izzivom.<sup>7</sup> Kot bomo videli v nadaljevanju, se med slednje uvršča tudi Metka Osredkar, avtorica prevodne izdaje *Ponesite me domov*.

Odstopanje od norme zbornega knjižnega jezika je v delu *The Whale Rider* sicer manj izrazito kot v *Whanau II*, ki ga je prevedla Osredkarjeva, ni pa zanemarljivo. V razmerju do standardnega angleškega jezika se razlike kažejo predvsem v slovničnih strukturah, največkrat v napačni rabi glagolskih oblik. Tovrstno odstopanje je pisatelj ustvaril z izpuščanjem pomožnega glagola pri tvorbi preteklega časa in perfekta in rabo nepravilnega glagolskega časa. Za ilustracijo si oglejmo nekaj primerov pogovornosti v izvorniku in prevodu s slovnično pravilnimi oblikami v oglatem oklepaju:

»You been [have been] up to mischief, eh?« (Ihimaera 1987, 50; 2003, 60)

»Saj ji nisi kaj naredil?« (Ihimaera 2004, 67)

»[It] Doesn't [didn't] matter what you were doing, you'd drop [would have dropped] everything, your plough, your sheep clippers, your schoolbooks, everything. I can still remember [...]. (Ihimaera 187, 41; 2003, 51)

»Kar koli si že počel – oral njivo, strigel ovce, sedel v šoli – v tistem trenutku smo vsi spustili iz rok vse in se pognali v čolne. Še zdaj se spomnim [...]. (Ihimaera 2004, 57)<sup>8</sup>

V okviru slovničnih kategorij je pogovornost v izvorniku izražena tudi z izpuščanjem osebnega zaimka ob glagolski obliki, dvojnim zanikanjem in rabo osebnega zaimka v tožilniku (*them*) namesto določnega člena (*the*) ali kazalnega zaimka (*these/those*). V slovenščini se pogovornost resda odraža v precej drugačni obliki kot v angleščini, toda Bosničeva je tako slovnično nepravilne stavke kot tiste z večjo možnostjo ustvarjanja žive govornice prevedla v knjižno slovenščino.<sup>9</sup>

»Think [He thinks] he can get away from me, does he?« (Ihimaera 1987, 13; 2003, 15)

»Misliš, da mi boš ušel?« (Ihimaera 2004, 22)<sup>10</sup>

»Huh?« Koro said. »I didn't say nothing [I didn't say anything].« (Ihimaera 1987, 63; 2003, 77)

»Kaj,« je ta odgovoril. »Jaz sem čisto tiho.« (Ihimaera 2004, 86)

»You'll get eaten up by all them [the] cannibals.« (Ihimaera 1987, 54; 2003, 66)

»Pojedli te bodo ljudožerci.« (Ihimaera 2004, 74)

»Them's [These are] the rules,« Koro Apirana had told her. (Ihimaera 1987, 35; 2003, 41)

»Takšni so zakoni,« je vztrajal Koro Apirana. (Ihimaera 2004, 48)

V nekaterih od tukaj navedenih primerov bi prevajalka odstopanje od zborne norme lahko ustvarila vsaj na besedotvorni ravni, če bi namesto besed, ki zvenijo literarno, izbrala nižje pogovorne izraze ali takšne, ki so v SSKJ označeni kot ekspresivni in slabšalni (npr. *ušpičil* namesto *naredil*, *zjnil* ali *črhnil* namesto *sem tiho*, *požrli* namesto *pojedli*). Kljub razširjenemu spoznanju o nemožnosti prevodnega dvojnika si na osnovi vsega navedenega dovoljujemo zapisati, da je *Legenda o jezdecu kitor* delo prevajalke, ki je s svojo rekonstrukcijo vendarle preveč posegla tako v slogovni vzorec kot v vsebino izvirnika. Pogosta so namreč tudi razmišljanja o nevarnosti »prehitrega in nekritičnega zadovoljstva« s prevodnimi rešitvami (Weaver 117). Prevajalec je »moralno zavezan« tako izvirniku kot bralcem v ciljnem literarnem sistemu, razlike med bralnimi pričakovanji naslovnikov pa ne smejo biti izgovor za nepotrebne odmike in druge spremembe besedila (Nord 125). Če pa se zanje odloči, mora to tudi ustrezno pojasniti (Limon; Grosman, *Književnost*).

Kako pa je besedilo z močno slogovno zaznamovanostjo in kulturno in časovno odmaknjenostjo razbrala in rekonstruirala Metka Osredkar? Kar takoj je treba povedati, da je v nasprotju z Bosničevo zavzela pravičen odnos do avtorja in izvirnika. Njen prevod romana *Whanau II* (2004), *Ponesite me domov*, ohranja temeljno sporočilno moč izvirnika in učinkovito deluje v ciljni slovenski kulturi. K temu je prispevala tudi odločitev založnika, da je prevod pospremil z izčrpnim pojasnilom glede del *Whanau* in *Whanau II*, ki sta zaradi podobnih naslovov večkrat predmet ugibanj in zmot.<sup>11</sup> *Whanau II* namreč ni nadaljevanje prvo izdanega romana, ki ga pri nas poznamo pod naslovom *Družina* (1981), ampak »na novo, s perspektive zrelega pisatelja« napisano besedilo, ki se od prvega zelo razlikuje (Ihimaera 2006, 282). Osredkarjeva je pozorno sledila temu pisateljevemu zapisu in večinoma ustrezno verbalno rekonstruirala v izvirniku vsebovan

model sveta; s pravilnim predpostavljanjem informacij, ki so slovenskemu bralcu znane oziroma neznane, pa je poskrbela za vraščenost prevodnega besedila v slovensko kulturo. Pri tem smo opazili nekaj manjših napak.

Če začnemo s prevajalčinim razbiranjem izrazov in pojmov, ki sodijo v konceptualizacijo maorske kulture in zgodovine, ni težko ugotoviti, da prevajalki razumevanje le-teh in njihov prenos v slovensko kulturo večinoma nista povzročala težav. Tako kot Bosničeva je v besedilu ohranila večino maorskih besed in izrazov iz izvirnika in jih pospremila s slovenskimi ustreznici. Na zadnjih straneh je dodala še glosar. Posebno pozornost je posvetila besedam, ki v slovenskem kulturnem prostoru nimajo nobene konotativne vrednosti, kar dokazuje, da se je dobro zavedala svoje posredniške vloge med obema kulturama. Pomen besede *huia*, na primer, je v glosarju s stošestintridesetimi gesli razložila takole: »Novozelandska izumrla ptica; nositi njeno pero je pomenilo veliko čast« (Ihimaera 2006, 284). Prav tako izčrpna je njena razlaga besede *whareniū*: »Hiša sredi vasi, kjer se zbirajo vaščani in izvajajo plemenske običaje; ta hiša je del *marae*, osrednjega dela vasi« (Ihimaera 2006, 288). Zaradi kompleksnosti pomena so nekatere besede razložene samo v glosarju. Kot smo omenili že ob motrenju *Legende o jezdecu kitov*, se nam zdi postopek obravnave maorskih besed z razlago v glosarju na zadnjih straneh primeren predvsem za natančne ciljne bralce; drugim pa ne zagotavlja optimalne medkulturne književne komunikacije. Za vzpostavitev uspešnih povezav z družbeno in kulturno tako drugačnimi deli, kot so ta, ki predstavljajo maorsko književnost, bi bila najbrž primernejša sprotna razlaga pod črto.

Prevajalka si je z ohranitvijo obeležij tujosti prizadevala, da se kar najbolj približa izvorniku: poleg maorskih besed je namreč v prevodnem besedilu ohranila tudi angleške merske enote in večino zemljepisnih in osebnih lastnih imen. Nekaj od teh je prevedla, v prvi vrsti tista, ki vsebujejo občna imena *fall, river, lake, valley, mountain, island* in *stream*: *Chatham Islands* (*Chathamski otoki*), *Rere Falls* (*slapovi Rere*), *Wharekopae Valley* (*dolina Wharekopae*). Slovenske ustreznice je poiskala tudi za *Poverty Bay* (*Revni zaliv*), *The Bay of Plenty* (*Zaliv izobilja*), *The People of the Mist* (*Otrok Meglice*)<sup>12</sup> in osebno lastno ime *Beast* (*Zver*). Čeprav bi prevajalki lahko očitali nekonstistentnost, je treba priznati, da zamenjava tujega besedilnega repertoarja z znanim v bralčevi kulturi pripomore k lažjemu razbiranju v izvorniku vsebovanega znotrajbesedilnega konteksta. Medtem ko omenjeni prevajalski izbori dajejo vtis, da je prevajalka zaradi splošno uveljavljenega in upoštevanega načela tekoče berljivosti na nekaterih mestih pretirano prilagajala prevod ciljnim slovenskim bralcem, kar po mnenju Lorenza Venutija pogosto vodi v nenaraven stik dveh kultur (*The Translator's*), pa ta logika ne stoji za prevajalčinim izborom prevzetega izraza *okej* za angleški



OK. Čeprav gre za uslovarjen izraz, bi bila verjetno primernejša izbira ene od ustaljenih slovenskih ustreznic (*prav, v redu, dobro*), s katero bi se izognila nepotrebni hibridizaciji jezika.<sup>15</sup>

Tu in tam v prevodu zasledimo tudi kakšno netočnost, vendar je Osredkarjeva besedilo največkrat spremenila v luči že omenjenega spoznanja, da mora prevajalca ves čas voditi preudarek o možnostih delovanja prevoda v ciljni kulturi (Vermeer). Takšen pristop pa je neizogibno povezan z razlikami med izvornim in prevodnim besedilom. Oglejmo si primer:

“I have a band of men and all they do is play for me. They come from miles around to hear them play a melody. Beneath the stars my ten guitars will play a song for you. And if you’re with the one you love, this is what you do.” (Ihimaera 2004b, 193)

Osredkarjeva je ta fragment prevedla takole:

“Imam skupino mož, ki vsi igrajo zame. In sem prihajajo ljudje, ki glasba jih razvname. Pod zvezdami deset kitar vam bo igralo zdaj. Ti pa pohiti z ljubico, pohiti brž na raj.” (Ihimaera 2006, 233)

Primerjava obeh besedil razkrije, da je prevajalkin poseg v vsebino povsem praktične narave, utemeljen z namero, da v stavku ustvari končno rimo, podobno tisti v angleškem besedilu (*me – melody, you – do*). To ji je tudi odlično uspelo z izborom zvočno ujemajočih se parov *razvname – zame, raj – zdaj*. Nekaj sprememb v slovenskem besedilu pa je tudi neutemeljenih oziroma posledica nenatančnega branja. Na primer stavek »They had fallen from grace, fallen from greatness« (Ihimaera 2004, 37) se v slovenskem besedilu glasi: »Uničila jih je milost, uničila jih je veličina« (Ihimaera 2006, 41). Ustreznejši prevod bi bil: Zanje ni več milosti, ne veličine.

K učinkovitemu delovanju prevodnega besedila v slovenskem literarnem sistemu pomembno prispeva tudi prevajalkino dobro poznavanje angleških in slovenskih frazemov. Na primer frazema *Time to abandon ship* ni prevedla dobesedno, ampak z dobro znanim slovenskim rekom *Reši se, kdor se more*. Podobno je ravnala pri prevodu angleškega reka *Old habits die hard*; v slovenskem besedilu ga je nadomestila s pogosto uporabljenim *Navada je železna srajca*. Nasprotno pa je izraz *Mister DB* prevedla dobesedno (*gospod DB*), ne da bi poskrbela za razlago, s katero bi izraz približala kulturni zavesti naslovnika. Slovenskemu bralcu tuja sta tudi izraza *končati s svojo skodelico čaja* (Ihimaera 2006, 36) in *pokljukati* (90), kot je Osredkarjeva prevedla angleška izraza *finished her cup of tea* (Ihimaera 2004, 31) in *turned the doorknob* (77).

Vredna posnemanja je prevajalkina obravnava maorske besede *Hori*; v besedilu jo je ohranila brez slovenske ustreznice, v glosarju pa razložila, da gre za »slabšalni izraz za Maora« (Ihimaera 2006, 286). Takšen prevajalski izbor implicira prevajalkino kulturno in etnično občutljivost in preprečuje »etnocentrično nasilnost prevoda« (Venuti *The Translator's* 20). Venuti namreč podomačitev opredeljuje kot neke vrste »etnocentrično prilagoditev tujega besedila vrednotam v ciljni kulturi«, ki ni vedno v korist demokratičnim geopolitičnim odnosom (ibid.). To osmišlja njegovo preferenco potujitvene strategije. Tudi vrsta drugih teoretikov opozarja na pomembnost prevajalčeve občutljivosti za pojave medkulturnih stikov. Dosežkov tujih kultur namreč ne moremo spoznavati in presojati neodvisno od lastne kulturne dediščine, zato je za izognitev potencialnim napetostim potreben zavesten napor, da »presežemo v svoji kulturi usvojene predstave« (Grosman, *Književnost* 23). Zavedanje prevajalcev, da samo največja čustvena dojemljivost pri branju izvirnika omogoča popolno »predanost besedilu in ustrezen odziv na njegovo poslanstvo,« je še posebej pomembno pri prevajanju del, kot sta ti, ki ju obravnavamo v pričujoči študiji in sta nastali zato, da bi opozorili na krivice kolonizacije in razblinili obstoječe vrednostne predstave (Spivak 372).

Izpostavili smo že, da je v delu *Whanau II* jezikovna diferenciacija izrazitejša kot v delu *The Whale Rider*, kot tudi to, da je bila Osredkarjeva uspešnejša pri ustvarjanju ekvivalentne jezikovne heterogenosti besedila kot Bosničeva. Prevod Osredkarjeve se ne opira samo na razbiranje vsebinskih sestavin, ampak tudi izraznih. Govorica junakov v izvirniku je obarvana z žargonskimi izrazi in frazemi nižje hierarhične stopnje, ki bi jih zaman iskali v angleških slovarjih. Podobno je v slovenskem besedilu: tudi tu najdemo številne žargonske slengizme (*kerava neumna, trapa zmešana, drekač, scati, žurati, rit, gate, tip, zajeban*), kletvice (*sranje, jebi se, jebemti, mater*) in druge gradnike pogovornosti (medmete in členke).

Da bi poustvarila podoben učinek kot angleško besedilo, je prevajalka na mestih zavestno kršila tudi slovnična pravila, toda pri tem ni bila dovolj pogumna. Vprašalni stavek »You all right, Sonny?« (Ihimaera 2004, 16), v katerem je pogovornost ustvarjena z izpuščenim glagolom *to be* pred osebkom, je rekonstruirala »Vse v redu s tabo, Sonny?« (Ihimaera 2006, 16), pri čemer namerno ni upoštevala pravil besednega reda v zborni slovenščini. V nasprotju z izvirkom, v katerem so razlike med pogovorno in knjižno angleščino izražene tudi z napačno rabo glagolskih oblik, izpuščanjem pomožnega glagola, rabo pogovornih oblik *ain't* in *gonna*, dvojnim zanikanjem in izpuščanjem osebnega zaimka ob glagolski obliki, o čemer smo razpravljali že v zvezi s prevodom *Legende o jezdecu kitov*, bi v slovenskem besedilu zaman iskali druge slovnične oblike, ki v knjižnem jeziku niso dopustne:

»George's best man?« Mattie remembered some arrogant arsehole, sure of himself, wanting to take her outside. »What black eye? Don't you know the difference between a black eye and mascara? I never went with nobody last night, did I Hine?« »Don't ask me,« Hine answered. »Can't you remember, you dumb bitch?« (Ihimaera 2004, 15)

Osredkarjeva je ta odlomek zapisala takole:

»Georgeeva priča? Mattie se ga je spominjala kot neke arogantne, vase zaverovane riti, ki jo je prosil za zmenek. »Kakšno modrico? Ne ločiš modrice od maskare? Včeraj zvečer nisem šla z nobenim, saj nisem, Hine, kajne?«

»Ne sprašuj mene,« je odgovorila Hine. »Se ne moreš spomniti, ti krava neumna?« (Ihimaera 2006, 15)

Kot ilustrira odlomek, je prevajalka uspešno poustvarila pogovornost na leksikalni ravni, medtem ko je na skladenjski ravni prevod nevtralen. Res je, da v slovenščini dvojno zanikanje, ki ustvarja pogovornost v angleškem besedilu (*I never went with nobody*), ni odstopanje od zborne norme, toda prevajalka bi pogovornost lahko zgradila s kakšnim drugim slogovnim sredstvom iz okvira slovničnih kategorij.<sup>14</sup>

Čeprav je po Venutijevih kriterijih vsaka podomačitev tujega doživetja »delna in drugorazredna«, že tako omejena členitev dopušča sklepanje, da imamo kljub nekaterim pomanjkljivostim opravka s solidnim prevodom (*The Translation Studies* 469). Osredkarjeva se je dobro vživela v Ihimaerov pripovedni svet: v slovenskem besedilu čutimo njeno dojemljivost za raznovrstne metafore, zanimiv nabor besed, zvočna ujemanja v povedih in nekatere druge prepoznavne gradnike pisateljevega sloga. V večini primerov je natančno sledila vsebini izvirnika, pozorna pa je bila tudi na stilno zaznamovanost besedila in jo do neke mere tudi poustvarila. Ker prevajanja ni razumela samo kot procesa prenašanja pomena ali sporočila iz enega jezikovnega sistema v drugega, ampak tudi kot pomembno in odgovorno obliko medkulturne komunikacije, njeno prevodno besedilo kljub nekaterim napakam zaživi v slovenskem jeziku in kulturi.

## Zaključek

Razmišljanje o književnih prevodih ima pri nas dolgo tradicijo. Od prelopnega blejskega razpravljanja o tej temi sredi sedemdesetih let prejšnjega stoletja je nastala cela vrsta bolj poglobljenih študij, kot je pričujoča.<sup>15</sup> Naš zapis bo morda zanimiv zato, ker v najsplošnejših orisih osvetljuje slovenske prevode del iz ciljnemu slovenskemu bralcu manj znanega kulturnozgodovinskega območja in pri tem izpostavlja nekatere skupne

izzive pri rekonstrukciji takšnih izvornikov. O slovenskih prevodih del maorske književnosti namreč v slovenskem prostoru še nismo razpravljali; s tem pisanjem pa orjemo ledino tudi v širšem, evropskem merilu; medtem ko se je stroka že kritično opredelila do trženja teh del (Knudsen; Moura-Kocoglu), se na njihovo prevajanje v ciljne evropske jezike še ni odzvala.

Naša opažanja lahko v nekaj stavkih strnemo takole: Ohranitev znakov tujosti v prevodnem besedilu brez pravičnega presuponiranja v zavesti ciljnega naslovnika znanih oziroma neznanih informacij vzbuja predvsem vtis eksotičnosti besedila in omejuje njegovo popolno vraščenoost v ciljni kulturni prostor. Medkulturna komunikacija je še posebej okrnjena, kadar prevajalec posveča premalo pozornosti rekonstrukciji tujih izrazov in pojmov s pomembnim kulturnim in zgodovinskim kontekstom. Prevajalec se lahko ujame še v druge pasti in reproducira besedilo, v katerem se odraža prevajalčeva etnična neobčutljivost ali pomanjkljivo poznavanje zgodovinskih dejstev. Pasti in zagate za prevajalca se ne pojavljajo samo pri razbiranju in prenašanju izrazov in pojmov iz konceptualizacije naslovniku prevoda tuje kulture in zgodovine, ampak tudi pri rekonstrukciji slogovne zaznamovanosti izvornika.

Čeprav so za delovanje prevodnega besedila odločilnega pomena ciljni bralci in njihova obzorja bralnih pričakovanj, tega ni dobro izrabljati za samovoljno manipuliranje z različnimi izdajami izvornika in nepotrebno prirejanje avtorjevega zapisa. Nobenega dvoma ni, da je tujo književnost bolje poznati tudi v slabem prevodu, kot pa je sploh ne poznati, vse navedeno pa bo morda prispevek k temu, da bodo naslednji prevodi del iz kulturno oddaljenih književnosti bralcu resnično omogočili, da bo presegel okvire lastne kulture in spoznal drugačnost tuje.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> *Whanau II* (2004) namreč ni nadaljevanje dela *Whanau* (1974), ampak povsem na novo napisano prvo delo.

<sup>2</sup> Po Ihimaerovi zgodbi je novozelandski režiser Nikola Jean Caro posnel film (2002), ki je osvojil nagrade na več mednarodnih filmskih festivalih.

<sup>3</sup> S pogodbo Waitangi je bila leta 1840 formalno uzakonjena nedotakljivost maorske posesti in njihova enakopravnost z ostalimi prebivalci Nove Zelandije.

<sup>4</sup> *DB Breweries* (DB pivovarne) so najbolj znane pivovarne v Novi Zelandiji.

<sup>5</sup> V primerih, v katerih ni razlike med izvornikom in izdajo iz leta 2003, sta v oklepaju navedeni obe izdaji.

<sup>6</sup> Glej [http://www.bukla.si/?action=books&book\\_id=2999](http://www.bukla.si/?action=books&book_id=2999) Ogled 20. februarja 2013

<sup>7</sup> S tega stališča je zanimiv prevod Steinbeckovega romana *O ljudeh in miših*, ki ga je opravila avtorica tega članka. Postopek prevajanja je opisan v spremnem besedilu Franceta Žagarja.

<sup>8</sup> V tem primeru je opazno tudi vsebinsko širjenje angleškega besedila.

<sup>9</sup> Tudi slovensko pogovornost lahko gradimo z namernim kršenjem ustaljenih vzorcev jezikovnega vedenja. V okviru slovničnih struktur je odstopanje od zborne norme mogoče ustvariti z namerno rabo množine namesto dvojine pri samostalnikih ženskega spola, s pogovornim vikanjem, z rabo tožilnika namesto zanikanega roditelja, nepravilno tvorbo velenika, maskulinizacijo samostalnikov srednjega spola itd. (Čerče, »(Ne)prevedljivost«).

<sup>10</sup> Nenatančen prevod.

<sup>11</sup> V slovenski izdaji sta kar dva spremljajoča zapisa: »Beseda pisatelja« je prevod dodanega besedila iz izvornika, zapis »Witi Ihimaera – v iskanju rjave duše« pa je dodal založnik.

<sup>12</sup> *The People of the Mist* je ime hriba. Pravičen prevod bi bil *Ljudje megle*.

<sup>13</sup> S tega stališča je zanimiva študija Mete Grosman »Medkulturalna zavest proti hibridizaciji (slovenskega) jezika«.

<sup>14</sup> Glej op. 9.

<sup>15</sup> Gre za prvo skupno delovno srečanje jugoslovanskih prevajalcev vseh smeri in strok o vlogi prevajalstva v naši družbi. Srečanje je potekalo v oktobru 1975.

## LITERATURA

- Anderman, Gunilla, Margaret Rogers. *Translation Today: Trends and Perspectives*. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters Limited, 2003.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, Helen Tiffin. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London, Routledge, 2002.
- Čerče, Danica. »(Ne)prevedljivost pogovornega jezika v delih Johna Steinbecka.« *Slavistična revija* 60.2 (2012): 185–198.
- – –. »Shaping Images of Australia through Translation: Doris Pilkington and Sally Morgan in Slovene Translation.« *Elope* 10 (2013): 139–147.
- Čerče, Danica in Oliver Haag. »European Translation of Australian Aboriginal Texts.« *A Companion to Australian Aboriginal Literature*. Ur. Belinda Wheeler. Rochester, New York: Camden House, 2013. 72–88.
- Derrida, Jacques. »Des Tours de Babel.« *Difference and Translation*. Ur. Julia Graham. Ithaca: Cornell UP, 1985. 165–207.
- Dingwaney, Anuradha. »Introduction: Translating 'Third World' Cultures.« *Between Languages and Cultures: Translation and Cross-Cultural Texts*. Ur. Anuradha Dingwaney in Carol Maier. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1995.
- Grosman, Meta. *Književnost v medkulturalnem položaju*. Ljubljana: Znanstveni inštitut FF, 2004.
- – –. »Medkulturalna zavest proti hibridizaciji (slovenskega) jezika.« *Slovenski knjižni jezik – aktualna vprašanja in zgodovinske izkušnje*. Ur. Ada Vidovič Muha. Ljubljana: FF, 2001. 325–342.
- Haag, Oliver. »A History of Indigenous New Zealand Books in European Translation.« *Journal of New Zealand Studies* 16 (2003): 79–99.
- – –. »Indigenous Literature in European Contexts. Aspects of the Marketing of the Indigenous Literatures of Australia and Aotearoa / New Zealand in German- and Dutch-Speaking Countries.« *Journal of the European Association of Studies on Australia* 2 (2011): 47–69.
- Hermans, Theo. *Translation in System. Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St Jerome Publishing, 1999.
- Heylen, Romy. *Translation, Poetics, and the Stage. Six French Hamlets*. London / New York: Routledge, 1993.
- Ihimaera, Witi. *Družina*. Prev. Mart Ogen. Murska Sobota: Pomurska založba, 1981.
- – –. *Legenda o jezdecu kitov*. Prev. Tamara Bosnič. Dob pri Domžalah: Miš, 2004.

- . *Ponesite me domov*. Prev. Metka Osredkar. Dob pri Domžalah: Miš, 2006.
- . *The Whale Rider*. Auckland: Heinemann, 1987.
- . *The Whale Rider*. Orlando, Harcourt, 2003.
- . *Whanau*. Auckland: Raupo Publishing, 1974.
- . *Whanau II*. Birkenhead, Auckland: Reed Publishing, 2004.
- Keown, Michelle. *Pacific Islands Writing. The Postcolonial Literatures of Aotearoa / New Zealand and Oceania*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Knudsen, Eva Rask. *The Circle and the Spiral. A Study of Australian Aboriginal and New Zealand Māori Literature*. Amsterdam: Rodopi, 2004.
- Lefevere, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London / New York: Routledge, 1992.
- Limon, David. »Slovene Novel in English: Bridging the Cultural Gap.« *Slovenski roman*. Ur. Miran Hladnik in Gregor Kocijan. Ljubljana: FF, 2003. 637–643.
- Moura-Kocoglu, Michaela. »Swarming With Ghosts and Turehus. Indigenous Language and Concepts in Contemporary Māori Writing.« *Translation of Cultures*. Ur. Petra Rudiger and Konrad Gross. Amsterdam, Rodopi, 2009. 133–148.
- Nida A. Eugene, C. R. Taber. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill, 1969.
- Nord, Christiane. »Scopus, Loyalty, and Translation Convention.« *Target* 3/2: (1991): 91–104.
- Potrč, Julija. »Feast of Fools: The Carnavalesque in Kohn Kennedy Toole's *A Confederacy of Dunces*.« *Acta Neophilologica* 43.1-2 (2010): 83–92.
- Reiss, Katharina. *Translation Criticism – The Potentials and Limitations*. Manchester: St. Jerome, 2000.
- Shoemaker, Adam. *Black Words White Page: Aboriginal Literature, 1929-1988*. St. Lucia: Queensland UP, 1989.
- Sperber, Dan, Deirdre Wilson. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell, 1986.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. »The Politics of Translation.« *The Translation Studies Reader*. Ur. Lawrence Venuti. New York: Routledge, 2000. 397–416.
- Suoqiao, Qian. »Confucius as an English Gentleman: Gu Hongming's Translation of Confucian Classics.« *Discontinuities and Displacements: Studies in Comparative Literature*. Ur. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. 373–382.
- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London, New York: Routledge, 1995.
- . *The Translation Studies Reader*. London: New York: Routledge, 2000.
- Vinay, Jean Paul, Jean Darbelnet. *Comparative Stylistics of French and English: a Methodology for Translation*. Hamel, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1958.
- Žagar, France. »Pogovornost v izvorniku in prevodu našega romana.« John Steinbeck. *O miših in ljudeh*. Prev. Danica Čerče. Maribor: Mariborska literarna družba, 2007. 107–109.
- Weaver, William. »The Process of Translation.« *The Craft of Translation*. Ur. John Biguenet, Rainer Schulte. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Vermeer, Hans. »Texttheorie und translatorisches Handeln.« *Target* 2/2 (1990): 219–242.

## New Zealand Indigenous Literature in Slovene Translation

Key words: New Zealand literature / indigenous people / Maori / Ihimaera, Witi / *The Whale Rider* / *Whanau II* / literary translation / Slovenian translations / translation strategies / domestication / foreignization

By examining the Slovene translations of Witi Ihimaera's novels *The Whale Rider* and *Whanau II*, this discussion focuses on the difficulties involved in translating works from culturally and historically removed literatures. In particular, and in accord with the view that the act of translating is not mere linguistic transference of signifiers, but a "complex task involving difficult negotiations across cultural, linguistic, and historical contexts" (Suoqiao 373–4), it highlights how particular narrative styles and cultural markers of Maori writing (such as colloquial diction and words in Maori language) have been transmitted from the source to the target texts, and scrutinises different strategies employed to bring this writing to Slovene readers.

Although both translators took account of cultural differences, their presuppositions regarding cultural and conceptual foreignness were not always correct. This is particularly true of the translation of *The Whale Rider*. The latter is also indicative of some other translator's choices, which justifies a constant need for new translations. In her effort to retain the authenticity of the source text achieved by the inclusion of Māori words and phrases, the translator went too far with her interventions into the text. However, it is not the unauthorised intrusions that are the most problematic, not least because some of them seem to be necessary for the translated text to be comprehensible in a culturally estranged environment; what is more disputable is the loss of important cultural and historical information. The inclusion of Māori words without sufficient contextualization prevents the full comprehension of the text and merely adds to an exotic representation of Māori cultures.

April 2015



# Kulturnospecifične prvine v prevodu povesti M. Bulgakova *Pasje srce*: podomačenost in ohranjena tujost

Natalia Kaloh Vid

Oddelek za prevodoslovje, Filozofska fakulteta, Koroška 160, SI-2000 Maribor  
natalia.vid@um.si

*Razprava se osredotoča na analizo edinega slovenskega prevoda povesti M. Bulgakova *Pasje srce* z vidika prevajanja kulturnospecifičnih prvin s posebnim poudarkom na rabi pretvorbenih prevajalskih postopkov, ki pripomorejo k podomačitvi prevoda, ter citatnih postopkov, ki prevajalcu omogočijo, da ohrani tujost izvirnika. Osredinili se bomo na posamične jezikovne prvine, pomembne za ubesedovanje kulture, pri čemer je posebna pozornost namenjena ustreznosti prevajalčevih rešitev.*

Ključne besede: ruska književnost / Bulgakov, Mihail: *Pasje srce* / literarno prevajanje / prevodi v slovenščino / prevajalske strategije / podomačitev / potujitev

Eno temeljnih vprašanj v zgodovini literarnega prevajanja, ki je burilo duhove že vse od časa antike, se nanaša na dovoljeno oz. zaželeno stopnjo prilagoditve izvirnika ciljnemu okolju. Bi moral prevajalec avtorju približati bralca ali bralcu približati avtorja? Dilema se še dodatno zaostri ob razmisleku o prevajanju kulturnospecifičnih realij, saj bi prevajalcu v tem primeru težko očitali, da bralcu manj znane ali popolnoma tuje izraze delno ali v celoti podomači in s tem olajša bralno-interpretacijski proces. Toda takšno transparentno prevajanje po besedah Venutija, ki je sicer v svojih ocenah velikokrat brezkompromisen, »popolnoma zanika prevajalca, saj zakriva njegovo posredništvo, prikriva tujo kulturo, ker prilagaja drugačnost domačemu razumevanju in asimilira tujo literaturo, saj njeno izrazje prilagodi domačemu, ki je uveljavljeno v ciljni kulturi« (cit. v Kocijančič Pokorn 246). Tudi če nekoliko omilimo Venutijevo retoriko, je mogoče reči, da izbris ali podomačenost tujega kulturnega konteksta v prevodu skoraj zagotovo pomeni nepovratno izgubo ene temeljnih značilnosti izvirnika. Po drugi strani pa z ohranitvijo tujih elementov v besedilu prevajalec zmeraj

tvega, da bodo ti ostali nerazumljeni, kar lahko ima nezanemarljive posledice za končni učinek prevoda na bralca. Prevajalčevo dilemo ob izboru ustreznih strategij pri prevajanju elementov kulture dodatno otežuje dejstvo, da še tako zvest prevod ne more zagotoviti ustreznih ekvivalentov vseh kulturnih realij, ki so brez dodatnih pojasnil pogosto nerazumljive.

Pričujoča razprava se osredotoča na analizo Bajtovega prevoda Bulgakovove povesti *Pasje srce* v slovenski jezik (1976), in sicer z vidika rabe citatnih postopkov, ki do določene mere ohranijo tujost izvirnika, kot tudi pretvorbenih prevajalskih postopkov, ki pripomorejo k podomačitvi besedila, saj ga s prevajanjem kulturnospecifičnih izrazov, značilnih za sovjetsko okolje dvajsetih in tridesetih let prejšnjega stoletja, približajo bralcem. Časovna odmaknjenost prevoda ne zmanjšuje aktualnosti razprave, saj je treba za vzpostavitev dodelanega in v celoti zaobjetega korpusa prevedenih del kot sistema, ki »deluje v sistemu in se odziva na literarni sistem« (Even-Zohar 46), prevode preučevati ne samo s sinhronega, temveč tudi z diahronega vidika.

Že ob prvem branju je mogoče opaziti, da Bajt spretno krmari med funkcionalnim prepletom podomačitve in ohranitvijo tujosti, ob tem pa vseskozi ohranja sporočilno in slogovno distinkcijo izvirnika. Podobno kot Bulgakov spretno uporablja različne socialne zvrsti, npr. ironično iskričnost, ki jo je mogoče zaznati v pasjem pripovedovalcu, pronicljivost in notranjo dinamiko profesorjeve govornice ter okornost primitivne govornice Šarkova, s čimer ohrani večdimenzionalno, polifonično obliko izvirnika.

Kulturne specifičnosti besedila ne poskuša popolnoma ublažiti in tujost besedilnega sveta izvirnika reducira le do določene meje. Uspe mu obdržati veliko izvirnih referenc, ohrani npr. dogajalni prostor, ne sloveni imen naslovnih junakov,<sup>1</sup> imena ulic ohrani nespremenjena s pomočjo transliteracije, obdrži praktično vse skovanke in okrajšave ter ne opušta omemb temeljnih zgodovinskih dogodkov, kot je denimo državljanska vojna. Uspešna kombinacija obeh pristopov pripomore k ohranitvi določene stopnje »tujosti« v prevodu, ob tem pa je prevajalec zmeraj pozoren na razvidnost pomena iz konteksta. S tem bralca po eni strani ne pušča v dvomih, po drugi strani pa se izogne izničenju pridiha tuje kulture.

## Avtor in njegovo delo

Najbolj znano prozno delo Mihaila Afanasieviča Bulgakova (1891–1940) je roman *Mojster in Margareta* (1928–1940) – gre za večplastno naračijo z elementi menipejske satire, ki je doživela več avtorjevih redakcij, a je zaradi avtorjeve prezgodnje smrti ostala nedokončana. Kljub temu pa

je prozni opus tega velikega ruskega pisatelja zelo obširen, saj zajema še tri romane, in sicer *Belo gardo* (nastalo po smrti Bulgakovove matere med letoma 1922 in 1924), ki pripoveduje o človeški usodi v času državljanske vojne med boljševiki in belogardisti v Ukrajini, nedokončani *Gledališki roman* (1936–1937), zasnovan na avtorjevih lastnih izkušnjah s cenzuro v sovjetskem gledališkem prostoru, ter *Življenje gospoda Moliera* (1933), več povesti (med njimi dve znanstvenofantastični), novel, feljtonov, črtic ter nekaj opernih libretov. Po besedah Skaze pa je »ena od temeljnih značilnosti umetnosti Mihaila Bulgakova sožitje pripovedništva in dramatike« (155), saj se je v dvajsetih in tridesetih letih obrnil h gledališču in ustvaril več dramskih del, od katerih *Beg* (1926–1928), *Aleksander Puškin* (1934–1935), *Adam in Eva* (1931), *Blaženstvo* (1930, 1934), in *Batum* (1936–1939) zaradi cenzurnih konstelacij v času pisateljevega življenja niso bile uprizorjene. Ostala, kot so denimo *Zojkino stanovanje* (1926), *Mrtve duše* (1926), *Škrlatni otok* (1928) ter *Molière, Zarota svetoblincev* (1929), pa so se na odru pojavila le nekajkrat. V času življenja Bulgakova nobeno njegovih dramskih del ni bilo natisnjeno. Edina drama, ki je še v času pisateljevega življenja po več cenzurnih posegih doživela večji uspeh na gledaliških odrih, je drama *Dnevi Turbinovih* (1925), napisana po literarni predlogi *Bele garde*.

Kot je razvidno že iz zgodnjih avtobiografskih del Bulgakova, predvsem iz cikla *Zapiski mladega zdravnika* (zasnovanega 1916–1919), pisatelj že v tej fazi izoblikuje motive, ki kasneje postanejo stalnica v njegovi ustvarjalnosti. Med njimi dobi osrednjo vlogo motiv krivde in odgovornost posameznika za svoja dejanja, ki največjo razsežnost doseže v drami *Beg*. Že v prvih literarnih poskusih Bulgakov vzpostavi najpomembnejši temelj svoje poetike, ki ga razvija v kasnejši ustvarjalnosti – pomen etične in moralne komponente, ki jo mora človek ohraniti tudi v času svetopi-semske katastrofe.

Kot priča grozovitih dogodkov revolucije in državljanske vojne ter kasnejših represij se je Bulgakov dobro zavedal dejstva, da je živel in ustvarjal v času vihravih zgodovinskih sprememb, ko se je bilo treba odločiti bodisi za kompromis s sovjetsko oblastjo bodisi za samostojno pot, ki je ustvarjalce večinoma peljala v smrt, izgnanstvo ali zatiranje. Bulgakov se je dobro zavedal morebitnih posledic javnega razkritja svojega stališča do novega družbenopolitičnega sistema. Omeniti pa velja, da se ne ujame v past, ki so se ji njegovi sodobniki, »pisatelji popučniki«, razpeti med željo po umetniški svobodi in zahtevami uradne cenzure, ponekod težko izognili. V svoji kritiki sovjetskega režima ostane Bulgakov oster in neomajen. Prav zaradi ironičnega in večkrat tudi ostrega kritičnega odziva na trenutno stanje v sovjetski Rusiji je večina njegovih del, vključno s *Pasjim srcem*, ostala neobjavljena. Že v začetku dvajsetih let se je zaradi satirične in

mestoma kritične obravnave sovjetske stvarnosti pričel Bulgakovov spor s sovjetsko cenzuro, ki mu je sčasoma skoraj popolnoma onemogočil objavljane. Pisal je Iosifu Stalinu in zaprosil za emigracijo, ki mu je niso odobrili. Preživljal se je s pisanjem za različne časopise in revije. Po dolgi bolezni je leta 1940 umrl v Moskvi, do zadnjega dneva pa je v svojo zadnjo veliko mojstrovino *Mojster in Margareta* vnašal popravke.

Pisateljev opus je v slovenskem prevodu dostojno predstavljen, saj so bila prevedena številna prozna in dramska dela. Po besedah Javornika (79) so se slovenski bralci z Bulgakovom najprej seznanili prav v gledališču, in sicer največ po zaslugi režiserja Šedlbauerja, ki je na oder postavil nekaj najpomembnejših Bulgakovovih dramskih besedil: leta 1979 v SSG Trst dramo *Ivan Vasiljevič*, leta 1983 v SNG Ljubljana *Zaroto svetoblinec* in leta 1984 v PDG Nova Gorica *Don Kibota*.

Velja tudi omeniti, da je ljubljanska Drama Bulgakovovega *Moliera* prvič uprizorila že v sezoni 1935/36 v prevodu F. Vodnika in v režiji Bratka Krefta, istočasno pa je v gledališkem listu izšel tudi prispevek o komediji *Zojkino stanovanje* (Brnčič 32). Tudi Skaza v svoji razpravi o pripovedništvu in dramatiki Bulgakovovih del navaja nekaj letnic uprizoritev: drama *Škrlatni otok* je bila v beograjskem Ateljeju uprizorjena leta 1972, *Zojkino stanovanje* (1975) v SLG Celje, *Beg* (1976) v Drami SNG, Ljubljana, omenja tudi dramatisirano predstavitev *Pasjega srca* v MGL v Ljubljani leta 1979 (dramatizacija Žarka Petana) (Skaza 133–149).

V slovenščino sta bila prevedena dva romana – *Mojstra in Margareto* (1971) je prevedel Janez Gradišnik, *Belo gardo* (1975) pa Marjan Poljanc –, nekaj povesti in novel, med drugim dramo *Ivan Vasiljevič: Komedija v treh dejanjih* (1970) in *Molière: Zaroto svetoblinec* (1983) v prevodu Milana Jesiha, *Pasje srce* in *Usodna jajca* v prevodu Draga Bajta (1976), *Usodna jajca* so bila v prevodu Franceta Vurnika (1995) prirejena tudi v radijsko igro, drama *Škrlatni otok* (1981) v prevodu Draga Bajta in Milana Jesiha ter posamezne kratke povesti v prevodu Simona Dobravca (1999, 2003).

Tako kot večina Bulgakovovih mojstrov in je tudi *Pasje srce*, ki je nastalo leta 1925, a bilo objavljeno šele leta 1987, pisateljev odziv na trenutno zgodovinskopolitično situacijo, hkrati pa je to pripovedno delo tudi izrazito kulturnospecifično obarvano. Deloma znanstvenofantastična pripoved o nevarnem laboratorijskem eksperimentu, cilj katerega je ustvariti novega človeka, aludira tako na roman *Frankenstein* Mary Shelley kot tudi na faustovsko temo homunkulusa ter znanstvenofantastično povest Georgea Wellsa *The Island of Doktor Moreau*. Odvija se v Moskvi v tridesetih letih prejšnjega stoletja, ko je sovjetska družba po oktobrski revoluciji 1917. leta doživljala turbulentne tranzicijske čase. Glavni junak povesti profesor Preobraženski izvede unikaten kirurški poseg, ko svojemu psu presadi človeške organe smr-

tno ponesrečene osebe. Kmalu po posegu se prične pes spreminjati v človeka, toda začetno navdušenje nad uspešnim rezultatom eksperimenta se hitro poleže, saj profesor ugotovi, da na novo ustvarjeni »državljan Šarkov« hitro prevzema vse lastnosti ponesrečenca, pijanca, malopridneža in grobijana. Kar sledi, je v svoji resničnosti osupljiva percepcija degradacije posameznika, ki v rekordno hitrem času pridobi spoštovanje in priznanje v na novo vzpostavljeni proletarski družbi, ob tem pa potepta vsa moralna načela, se obrne proti svojemu stvaritelju in se na koncu vnovič spremeni v psa.<sup>2</sup>

Ob navidezni preprostosti je zgodba večplastna, ambivalentna in ponuja več interpretativnih možnosti. Bulgakov uporabi fantastično snov, da se odzove na neuspešen poskus sovjetske oblasti v najkrajšem času spremeniti svobodnega posameznika v »homo sovieticus«, državljana nove proletarske družbe, primitivnega in v svoji nevednosti nevarnega osebk, ki mu ne manjkajo le etični temelji, temveč tudi kulturni spomin in sposobnost objektivne ocene resničnega in navideznega. Na prvi pogled humoristična zgodba skriva globlje avtorjeve refleksije o vedno večjem poseganju oblasti v življenje posameznika. Kot ena glavnih tem se zariše tudi spopad med predstavniki inteligence in novim privilegiranim družbenim slojem proletarcev. Ob upoštevanju zgoraj navedenega ne smemo prezreti dejstva, da je bil Bulgakov tudi kronist svojega časa. Ob značilni rabi fantastičnih elementov, arhetipskih stanj, biblijskih simbolov in mitoloških podob, ki ponazarjajo razsežnosti pisateljevega izjemno bogatega in razvejenega umetniškega sveta, pripisuje visoko vrednost vsakdanjim atributom človeškega življenja. Tako kot v drugih povestih cikla *Moskovske povesti* tudi v *Pasjem srcu* skrbno razgrne sliko moskovskega življenja svojega časa, ob tem pa je pozoren na najmanjše podrobnosti, kot so poimenovanje hrane in pijače, oblačila, denarne enote, imena ulic, prospektov in trgov, ki utemeljujejo topos mesta v pisateljevem ustvarjalnem polju, in značilne sovjetske realije, npr. poklice, uradne ustanove, propagandna gesla, ki jih je ubesedila nestandardna novotvorjena »sovjetska ruščina«, namenjena opisu različnih plati sovjetskega življenja.

Razumljivo je, da bi posplošitev, podomačitev ali celo opustitev kulturnospecifičnih elementov, ki imajo v povesti veliko informacijsko vrednost, bralca prikrajšala za spoznavanje posebnosti sovjetske kulture.

## **Pristop k podomačitvi in ohranitvi tujosti v slovenskem znanstvenem prostoru**

Med prevodoslovnimi razpravami, ki se v slovenskem znanstvenem prostoru posvečajo ravnotežju med delno ohranitvijo tujega konteksta in upoštevanjem norm ciljnih sistemov, moramo še posebej izpostaviti štu-

dijo Grossmanove, ki ugotavlja, da je lahko »prevod narejen z namenom, da bi v ciljnem književnem sistemu učinkoval tako kot izvorna besedila. Da bi dosegel ta namen, se ravna po sprejetih in trenutno veljavnih književnih normativih in okusu ciljnih bralcev, ne meni se za odmike od izvirnika, ki jih terja tako prilagajanje ciljnim bralcem. Lahko pa je narejen tudi v želji, da bi ciljnim bralcem posredoval čim bolj točne in neokrnjene predstave o izvirniku in izvorni kulturi, ter se zato ne ozira toliko na veljavne norme ciljnega sistema, marveč poskuša ohraniti obeležja tujosti in kulturne ter časovne odmaknjenosti« (Grossman 277–78). Avtorica obenem poudarja, da so »navidezno idealni« prevodi redki in da lahko v večini prevodov zasledimo tako imenovane »pomenske premike in izgube«, ki pa nikakor ne bi smeli biti glavno merilo pri ocenjevanju kakovosti prevoda (prav tam: 52).

Tudi Mozetič je mnenja, da imata oba pristopa svoje prednosti, saj se v nasprotju s prevajalskimi postopki, ki omogočajo, da prevod učinkuje kot izvorno besedilo, z direktno prevzetimi izrazi iz izhodiščnega besedila »v prevod prenese izvirnikov kolorit« (Mozetič 234). Težavo vidi v tem, da ta postopek od bralca terja dobro poznavanje tujejezičnega okolja, ob pomanjkanju tega znanja pa lahko oteži proces branja. Tak prevod bi omogočil tudi bolj transparentno komunikacijo med dvema kultura in jezika. Ko Mozetič piše (prav tam: 64), da »literarno prevajanje ni le umetniška, marveč tudi akademska dejavnost, saj predpostavlja tako študijski pristop kot ogromno filološko, kulturološko, leksikološko in enciklopedično znanje«, ne misli samo na znanje, ki ga mora imeti prevajalec, temveč tudi na znanje, ki bi ga moral prevod posredovati bralcu.

Podobno razmišlja tudi Vevar, ki meni, da »se za potujitveni ali posvojitveni prevedek odločamo na temelju tehtanja« (54). Vsekakor poda praktičen nasvet, ko povzame, da »specifične eksotične realije kaže prevajati imitativno, s tem pa potujevalno, če je specifično v njih povednejše in privlačnejše od potujitve, ki jo izzovejo. In obratno: če je potujitev, ki jo izzovejo, tako intenzivna, da ohromi poživljajoči čar novega, drugačnega ali eksotičnega, je naturalizirana rešitev boljša možnost« (prav tam: 54).

Zasedimo pa tudi bolj skeptična stališča v kontekstu razmisleka o možnosti potujevanja, saj si je po mnenju Ožbotove (58) »že v principu težko zamisliti, kako je mogoče izhodiščno kulturo kakorkoli avtentično predstaviti s pomočjo elementov ciljne kulture«. Potemtakem je »jezikovno potujevanje vprašljivo kot sredstvo, ki naj bi ciljnemu bralcu omogočilo pristnejši stik s tujostjo izhodiščnega besedila, saj zadeva preveč parcialne enote, tj. posamezne elemente danega besedila, ki so za ciljnega bralca, če ta izhodiščne kulture поблиže ne pozna, dekontekstualizirani in mu kot takšni te kulture ne morejo verodostojno približati« (prav tam: 59). To pomeni, da je prevod nujno temeljno drugačen od izvirnika in da slednjega vedno

predstavlja skozi prizmo tega, kar je ciljnemu bralcu bolj ali manj domače.

Vsekakor pa je prevajanje proces, ki ga je težko objektivno oceniti, saj je zmeraj odprto tudi vprašanje, do kolikšne mere je bil prevajalec izpostavljen pritiskom s strani literarnih urednikov, lektorjev in korektorjev, ki »zaradi pozicije moči, ki jo imajo posredniki v založniških institucijah, svoje norme lahko vsiljujejo prevajalcem« (Makhota 91).

## **Analiza izvirnika in prevoda**

V primerjalnem delu razprave se bomo osredotočili na analizo rabe tako citatnih prevajalskih postopkov, ki pripomorejo k ohranitvi tujosti izvirnika, kot tudi pretvorbenih postopkov, ki omogočijo podomačitev izvirnega besedila v Bajtovem prevodu, in sicer z dveh vidikov: ohranitve kulturnospecifičnega konteksta ter strmenj po zadostni transparentnosti besedila ob upoštevanju interpretacijskih sposobnosti bralca.

V besedilu tako najdemo številna poimenovanja jedi, pijač in denarnih enot, značilnih za dogajalni čas povesti, ki jih prevajalec zavestno sloveni, ohrani ali pa nadomesti z občim pojmom. Eden od primerov nadomestitve z občim pojmom se pojavi že v prvem poglavju, ko pes Šarkov razmišlja o usodi mlade ženske, ki jo večkrat vidi na ulici. Po njegovih dognanjih ima neotesanega ljubimca, ki je v novem sovjetskem sistemu postal višji funkcionar in si želi zapravljati denar za vse tisto, za kar je bil prej prikrajšan.

Я теперь председатель, и сколько ни накраду - все, все на женское тело, на раковые шейки, на Абрай-Дюрсо. (Bulgakov 121)

Sedaj sem predsednik, on kolikor nakradem – vse za žensko telo, **za sladkarije in šampanjec**. (Bajt 9)

V tem primeru se izgubi pomembna avtorjeva konotacija, saj Bulgakov navaja za sovjetski čas izjemno redka in draga proizvoda, vrsto čokoladnih bombonov in peneče vino, ki ga večkrat omenja tudi v drugih delih, denimo v romanu *Mojster in Margareta*. Pisateljeva ironija postane razvidna šele ob upoštevanju zgodovinske realnosti, saj so prebivalci Sovjetske zveze zaradi neustrezne gospodarske politike vseskozi trpeli zaradi pomanjkanja hrane. Navkljub propagandističnemu opevanju vsesplošne blaginje je bila v novoustanovljeni sovjetski republiki večina prehrabnih proizvodov dostopna samo v specializiranih trgovinah, kjer so lahko nakupovali le višji uradniki. V besedilu je vseskozi mogoče zaznati Bulgakovovo grenko ironijo, ko razmišlja o tem, kako je sovjetska družba, ki bi jo socializem moral poenotiti, v resnici razslojena. Rzslojenost se pokaže tudi v tem,



kar ljudi je jedo, saj se morajo navadni delavci večinoma zadovoljiti le s čorbo iz gnilega mesa. Da bi ohranil avtorjev namen, bi si lahko prevajalec pomagal z modifikacijo s pridevniki, npr. »drage sladkarije« ali »poseben šampanjec«.

Nadomestitev z obćim pojmom je opazna tudi pri prevodu leksema »семечки« v »bućna semena« (Bajt 65), ki jih profesor Preobraženski v svojem stanovanju prepove. Tovrstna nadomestitev je še nekoliko bolj problematićna kot prejšnja, saj se izvorna beseda nanaša na sonćnićna semena, ki so jih prodajali neolupljena. Posledićno je ob zaužitju nastala velika umazanija. Odloćitev profesorja, da prepove bućna semena, v prevodu ni najbolj logićna, medtem ko je iz izvornika jasno razvidno, da se profesor upira onesnaževanju svojega bivalnega prostora.

V nadaljevanju najdemo nekaj primerov zavestnega slovenjenja tujih prvin in kulturno pogojenih modifikacij pri prevajanju poimenovanj za hrano. V izvorniku se npr. Šarkov zgraža nad dejstvom, da v kantini kuhajo »щи« (Bulgakov 120), znaćilno vrsto juhe, iz pokvarjenega mesa, medtem ko v prevodu v kantini ponujajo »ćorbo« (Bajt 8). Profesor Preobraženski si vsak dan privošći številne delikatese, med drugim tudi »семра« (Bulgakov 140), vrsto lososovih rib, ki v prevodu postanejo »losos« (Bajt 33). Za desert profesorju postrežejo z »бабо« (Bulgakov 185), posebno vrsto peciva z rumom, v Bajtovem prevodu poimenovanim »kolać« (Bajt 88).

Toda v besedilu najdemo tudi nekaj primerov ohranitve tujih prvin, ki so vsekakor funkcionalne in kot take prispevajo k nazornejši predstavitvi izhodićne kulture, npr. »samovar« (Bajt 15), znaćilna posoda za kuhanje ćaja, in »balalajka« (Bajt 66), glasbeni instrument. Prevajalec se zavestno odloći tudi za skoraj dobesedni prevod verzov popularne folklorne ruske pesmi »si-i-je luna... si-i-je luna... sije luna« (Bajt 66), »светит месяц, светит ясный, светит белая луна« (Bulgakov 167), ćeprav bi jih lahko nadomestil s prepoznavno slovensko pesmijo, ter za ohranitev tujih jezikovnih prvin iz francošćine »parole d'honneur« (Bulgakov 132) in nemšćine: »später« in »gut« (Bulgakov 185) ter »vorsichtig« (Bulgakov 189), kot je to v izvorniku. Ohranitev nemšćine, ki jo mestoma uporabljata profesor Preobraženski in njegov prijatelj, je še posebej pomembna, saj jasno ponaarja stopnjo izobrazbe govorcev. V prevodu najdemo tudi eno opombo, in sicer ob transliteraciji tujega pojma »Жиркость« / Žirkost, »podjetja za kozmetićne izdelke« (Bajt 22).

Po drugi strani pa se prevajalec z namenom približati izvornik ciljnemu bralcu odloći za poenotenje poimenovanja za denarne enote; te imajo v izvorniku razlićna poimenovanja, kar je razvidno iz spodnje tabele.

<i>Bulgakov</i>	<i>Bajt</i>
3 рубля, 45 копеек (120)	3 rublje, 45 kopejk (7)
пятиалтынного (121)	50 kopejk (9)
золотников на пять (121)	izpuščeno
двугривенный (127)	dvajset kopejk (20)
один рубль сорок копеек (129)	rubelj štirideset kopejk (23)
50 червонцев (134)	500 rubljev (25)
полтинник (139)	pol rublja (31)
восемь рублей и шестнадцать копеек (148)	osem rubljev in šestnajst kopejk (42)
три блестящих полтинника (180)	tri svetle petdesetice (81)
червонцев пять (190)	petdeset rubljev (97)
два червонца (193)	dvajset rubljev (99)
двух червонцев (195)	dvajset rubljev (103)

Poenotenje ni moteče, čeprav se ob tem izgubi pestrost poimenovanja denarnih enot, značilnih za začetno obdobje sovjetske oblasti.

Kot vsako Bulgakovovo delo je tudi povest *Pasje srce* tesno povezana z besediščem svojega časa, predvsem z vsakdanjo propagandistično sovjetsko retoriko. Še posebej izstopajo številne skovanke in okrajšave (npr. »ДОМКОМ, ЖИЛОВАРИЩЕСТВО«), ki so postale pomemben del govornega jezika in so v sovjetskem diskurzu hitro nadomestile knjižne izraze. Z njihovo rabo Bulgakov izvrstno ponazarja degradacijo ruskega knjižnega jezika ter posnema okrnjeno, neduhovito, mestoma paranoično obarvano govorico svojega časa. Številne tovrstne nove tvorbe pa so bile po besedah Verča »v ljudski recepciji nosilke ne povsem razumljivega ali pa sploh neznanega pomena« (137). Naloga prevajalca je v tem primeru izjemno težka, saj mora ne samo upoštevati, temveč tudi dobro razumeti »zgodovinsko semantiko opisnega dogajanja« (prav tam: 137), ki je zaradi dvojne referenčnosti v celoti niso razumeli niti njeni takratni uporabniki. Tudi v primeru, ko je prevajalec prepričan, da razume tovrstne jezikovne prvine in si prizadeva zanje najti ustrezne izraze v ciljnem jeziku, dobesečni prevod, ki bi obenem impliciral isti pomen skovank in okrajšav, v večini primerov ni mogoč.

Pohvalno je, da Bajt »imitativno in s tem potujitveno« (Vevar 54) skrbno prevede vse skovanke in okrajšave, ki se pojavijo v izvirniku, vsaj pomensko, če ne oblikovno, ob tem pa dileme, ki se pojavijo pri iskanju ustreznih prevodnih rešitev, reši s pomočjo denotativnih kalkov – prenosov izvirnega nabora pomenskih sestavin –, ki so funkcionalno ekvivalentni izvirnim, ter v nekaterih primerih s transliteracijo,<sup>3</sup> ki v območju sorodnih jezikov dobro funkcioniра ter pripomore k ohranitvi funkcije

skovank in okrajšav v besedilu.

Že v prvem poglavju se pojavita dve skovanki, ki se nanašata na trgovini s prehrano, ki ju potepuški pes Šarkov dodobra pozna. Raba transliteracije v sledečem primeru nikakor ne oteži bralčevega razumevanja besedila, saj je referenčna informacija, ki jo ima skovanka, razvidna iz konteksta.

Какого же лучшего, спрашивается, носило его в кооператив центрохоза? (Bulgakov 122)

Kaj za vruga je iskal v trgovini **Centrohoza**? (Bajt 11)

V sledečem primeru pa se je prevajalec odločil za delno transliteracijo z ohranitvijo pomena, ob tem pa je ustrezno spremenil tudi kontekst. Bulgakov, čigar stališče do sovjetske oblasti in politike je bilo zmeraj zelo kritično, se namreč večkrat sklicuje na nizko kakovost in neužitnost prehrabnih izdelkov, ki jih je sovjetska prehrabna industrija ponujala državljanom tako v trgovinah kot tudi v kantinah in restavracijah. Ko pes Šarkov prvič zagleda profesorja Preobraženskega, kako prihaja iz trgovine, razmišlja, da bi bilo morda najbolje, če bi profesor kupljeni proizvod ponudil kar njemu, saj se bo drugače zastrupil.

Нигде кроме такой отравы не получите, как в Моссельпроме. (Bulgakov 123)

Nikjer drugje ne dobite take gnilobe kot v **Mesoprometu**. (Bajt 11)

Izvirna skovanka ima sicer širši semantični pomen »Московское объединение предприятий по переработке продуктов сельскохозяйственной промышленности« (**Moskovska združena organizacija za predelovanje prehrabnih izdelkov**), medtem ko je pomensko polje v prevodu nekoliko zoženo. Toda kljub temu da se funkcionalno ustrezna skovanka v prevodu nanaša le na en prehrabni proizvod, meso, izvrstno poustvari sovjetsko govorico. Doslednost pri prevodu se kaže tudi v rabi leksema »gniloba«, medtem ko v izvirniku uporabljen pogovorni leksem »отрава« pomeni »strup« in se lahko v ruščini uporabi za opis katerega koli pokvarjenega prehrabnega izdelka. Čeprav je v tem primeru dobesedni prevod mogoč, bi nedvomno povzročil semantično neskladje, saj lahko leksem »strupeno meso« pomeni, da ga je nekdo namerno zastrupil, in ne le, da je pokvarjeno.

Na začetku drugega poglavja opazimo prevod skovanke<sup>4</sup> »Главрыба« (Bulgakov 125) s transliteracijo »Glavriba« (Bajt 15), ki v tem primeru uspešno funkcionira predvsem zaradi podobnosti med slovenskim in ruskim leksemom.

Doslednost in domiselnost prevajalca pri prevajanju skovank se kaže tudi pri prevajanju semantično-sintaktičnih enot, ki kažejo težnjo po iskanju ravnovesja med ohranjanjem določil izvirnika in približevanjem tujega

sovjetskega okolja slovenskemu bralcu. Za lažje razumevanje prevajalčevih odločitev je treba nekaj besed spregovoriti o tematskih vozliščih povesti – eno najpomembnejših se namreč zariše v navezavi na grobo poseganje sovjetske oblasti v zasebnost posameznika. Kot zagovornik osebne svobode, ki se manifestira na več ravneh, se Bulgakov v svojih delih kritično odziva na težnjo sovjetske oblasti, da bi ljudem odvzela pravico do zasebnega prostora in lastniška stanovanja spremenila v »komunalna.«<sup>4</sup> Izguba osebnega intimnega prostora kot zadnjega zatočišča pred naraščajočim kaosom je ena pomembnejših idejnih zasnov v Bulgakovovem pripovedništvu, ki se jasno vzpostavi tudi v *Pasjem srcu*, in sicer v navezavi na podobo profesorja Preobraženskega, ki je prisiljen braniti svoje stanovanje pred hišno upravo.<sup>5</sup> V skladu s prevladujočo stanovanjsko politiko mu hišna uprava želi nasilno odvzeti nekaj prostora in v njegovo stanovanje naseliti tujce. S pomočjo vplivnih pacientov profesorju sicer uspe obraniti svoje imetje, je pa vseskozi zaskrbljen zaradi vse večjega poseganja v zasebno življenje.

Sledi nekaj primerov iz odlomka, ki opisuje srečanje profesorja s člani na novo izvoljene hišne uprave. Ti ga želijo prisiliti, da se prostovoljno odpove eni svojih sob in jo prepusti novim sostanovalcem. Profesor Preobraženski, ki uteleša razum, kulturo in razsodnost, vse tisto, proti čemur se borijo novi proletarci, se znajde v jezikovnem svetu svojih nasprotnikov, ki ga ne želi sprejeti, iz katerega se norčuje in mu kljubuje z rabo knjižnega jezika. Še posebej pomembna je distinkcija med izobraženo, uglajeno govorico profesorja in osorno, okrnjeno govorico njegovi sogovornikov. V besedilu je jasno zaznati, da se Preobraženski namenoma izogiba rabi skovank in okrajšav, ki mrgolijo v govorici njegovih nasprotnikov in nazorno ubesedujejo razpad in degradacijo osebnosti. Kot del sovjetskega besednjaka služijo predvsem propagandističnim namenom in ubeseduje strah, malodušje in paranojo. Ustreznost prevoda je mogoče preveriti na podlagi nekaterih izrazov, ki veljajo za ključne besede omenjenega dialoga. Med slednjimi velja omeniti zlasti Bajtovo spretno rabo denotativnih kalkov v primerih: »домоуправление« (Bulgakov 136)/»hišna uprava« (Bajt 29), »жилоплощадь« (Bulgakov 136)/»stanovanjska površina« (Bajt 31) ter »заведующий культуротделом« (Bulgakov 139)/»predsednik kulturne sekcije« (Bajt 31).

V prevodu je še posebej opazna doslednost pri prevodu skovanke »домоуправление«, ki se kasneje še večkrat pojavi v besedilu: »Poslušam ... Da. Predsednik hišne uprave« (Bajt 30); »Morda je pa v hišni upravi?« (Bajt 103); »Najprej hišna uprava« (Bajt 70); »Hišna uprava mi ga je nasvetovala« (Bajt 72); »Vendar me zanima, kaj pravi vaša čudovita hišna uprava?« (Bajt 70).

Ustrezno preveden je tudi sledeči primer, ki bi ga sicer morali interpretirati v širšem družbenozgodovinskem kontekstu, kar pa narava in omejitve prevoda načeloma ne dopuščajo. Člani uprave sporočijo profesorju, da so na zadnjem sestanku obravnavali »уплотнение« stanovanj, to pomeni, da v nekaterih stanovanjih po mnenju hišne uprave živi premalo ljudi, ki nezasluzeno uporabljajo odvečno stanovanjsko površino in ki bi morali kot pravi proletarci vzeti pod streho še koga. **Ker je profesor edini stanovalec, ki zaseda sedem sob, člani hišne uprave po njihovem mnenju upravičeno zahtevajo, da se odpove vsaj eni sobi.**

Мы пришли к вам после общего собрания жильцов дома, на котором стоял вопрос об уплотнении квартир дома. (Bulgakov 138)

[...] in prišli smo k vam po zboru vseh prebivalcev naše hiše, na katerem smo obravnavali vprašanje **premajhne zasedenosti nekaterih kvartirjev.** (Bajt 27)

Prevod vsekakor dobro implicira izvorni pomen. Čeprav se ne moremo izogniti dejstvu, da sodobni bralci celotne problematike nasilnega odvzema stanovanjskega prostora, ki so jo odlično razumeli Bulgakovovi sodobniki, verjetno ne poznajo, v tem konkretnem primeru naloga prevajalca ni v tem, da bi bralcu predaval o zgodovini, temveč da bi čim bolj dosledno prenesel sestavine izvirnika. Veliko je razvidno tudi iz konteksta, saj naj bi bralci razumeli, da profesorju želijo prisilno odvzeti del stanovanja in da je glavna težava v tem, da so nekatera stanovanja premalo zasedena, kar prevod tudi ponazarja.

V izvornem besedilu so prav tako uspešno uporabljeni specifični postopki za naslavljanje aktualnih družbenih vprašanj v povezavi s položajem posameznika in razmerjem moči v totalitarni družbi. V teh primerih se prevajalec največkrat izogne pretvorbenim prevajalskim postopkom, ki bi pripomogli k podomačitvi izvirnika, in se raje odloči za pojasnjevalno eksplikacijo znotraj besedila, kar je razvidno iz primera, ko Šarkov, ki se vedno bolj zaveda svojih pravic, ne pa tudi svojih obveznosti do družbe, zahteva osebni dokument, obenem pa kategorično nasprotuje temu, da bi njegovo ime vnesli v register sposobnih za vojsko. Da bi se lahko izognil prisilni vojaški mobilizaciji, zahteva »belo karto« – potrdilo, da je trajno nesposoben za služenje vojaškega roka.

Мне белый билет полагается, - ответил Шариков на это. (Bulgakov 174)

»Imam pravico do **bele karte – da sem trajno nesposoben za vojsko,**« je Švondru odgovoril Šarkov. (Bajt 74)

Pojem »bela karta«, ki ga je dobro poznal vsak sovjetski državljan, slovenskemu bralcu ne pove ničesar. Iz prevoda bi moralo biti vsekakor

razvidno, da se degradacija Šarkova kot osebnosti kaže ne le v njegovem odnosu do profesorja Preobraženskega, temveč tudi v odnosu do služenja domovini. V tem primeru prevajalec elegantno razreši morebitne nejasnosti brez navajanja opomb ali zunajtekstovnih komentarjev, tako da izvirni pojem dobesedno prevede in ga pojasni znotraj samega besedila.

V nadaljevanju navajamo primer, v katerem se je prevajalec odločil za neposredni prevod brez kakršnih koli modifikacij, čeprav bi bila raba podomačitev zagotovo mogoča. V zgodbi Šarkov poskuša vzpostaviti novo razmerje moči in se iz marginaliziranega defunkcionalnega objekta znanstvenega eksperimenta, ki na začetku nima enakopravnega dostopa do moči in besede, prelevi v primitivnega, prebrisanega in v svoji tipičnosti že skoraj grotesknega predstavnika nove sovjetske proletarske družbe, ki ga je Bulgakov zaničeval. Prične si izmišljovati stvari in lagati, da bi povzdignil svoj ugled; med drugim ženski, s katero se želi poročiti, omeni, da ima brazgotine na glavi, ker je bil ranjen »na Kolčakovskih frontah« (Bajt 107) («на колчаковских фронтах», Bulgakov 201). Prevajalec se je odločil za neposredni prevod, s tem pa je besedilo vnovič nekoliko odtujil, saj bi moral biti bralec, da bi lahko ustrezno interpretiral kontekst, seznanjen z zgodovinsko situacijo, na katero aludira Bulgakov, in sicer z državljansko vojno med na novo ustanovljeno vojsko revolucionarnega režima, imenovano Rdeča armada, in njihovimi nasprotniki, belogardisti, ki jim je poveljeval general Kolčak. Referenco, ki je bila v Bulgakovovem času razumljiva vsakemu bralcu, je prevajalec ohranil, sicer pa je v tem primeru pomen tuje prvine vnovič dobro razviden iz konteksta, saj je jasno, da se Šarkov hvali s tem, da je bil ranjen v boju.

V določenih primerih se prevajalec poslužuje tudi modifikacije kulturnega tipa. Sledeči primer je iz odlomka, v katerem profesor Preobraženski Šarkovu očita, da se preveč zanaša na mnenje hišne uprave, ki ga poskuša spreobrniti v pravega proletarca. Šarkov odvrne, da hišna uprava brani interese delavca, ob tem pa ponosno pritrди, da je tudi sam delavec in nikakor ni »нЭПМАН« (Bulgakov 171). Če bi prevajalec želel obdržati tujo prvino, bi zagotovo potreboval referenčno opombo, saj je pojem »нЭПМАН« slovenskemu bralcu najbrž tuj. Zavaljo dejstva, da v tem primeru iz konteksta nikakor ni mogoče razbrati niti pomena niti rabe besede kot žaljivke, se Bajt odloči za natančen opisni prevod »privatni kapitalist« (Bajt 70). Izvirni pojem namreč opisuje podjetnike, ki so delovali v času NEP-a (nove gospodarske politike) v dvajsetih letih prejšnjega stoletja. Ko je privatni sektor na začetku tridesetih let prejšnjega stoletja zaradi povišanja davkov skoraj popolnoma izginil, so podjetnikom odvzeli volilno pravico ter jih pričeli preganjati. V govornem diskurzu je pojem »нЭПМАН« hitro dobil zaničevalen prizvok.

V besedilu se pojavijo tudi primeri sintagmatskih zvez, ki na prvi pogled niso smiselne. Predmet njihovega opisa je namreč predmetna stvarnost novega socialističnega sveta, v katerem je zaradi strahu pred prisluškovanjem, cenzuro ali drugimi instrumenti političnega zastrahovanja in kontrole pomemben del konteksta velikokrat ostal zamolčan. Resničnost je bila tako ubesedena le do določene meje, branje med vrsticami pa je postalo stalnica ne samo v pisani besedi, temveč tudi v vsakdanji govorici. V takšnih primerih se mora prevajalec ob pogoju, da razume tekstovno referenčnost, odločiti, ali bo semantični kontekst razgradil na njegove sestavne prvine in tako bralcu v celoti razkril ozadje tega, kar ubeseduje jezik, ali pa bo sledil avtorjevemu namenu zamegliti znotrajjezikovno enoznačnost in tako odpreti pot k neustaljenim pomenom. V sledečem primeru se vprašanje profesorja Preobraženskega, ali ima njegov pomočnik in prijatelj doktor Bormental »ustrezni izvor« (dobesedni prevod), zdi na prvi pogled nelogično in se ne sklada z ostalim delom besedila, v katerem prijatelja pretehtavata možnosti, kako bi se lahko Šarkova znebila.

Ведь у нас нет подходящего происхождения, мой дорогой. (Bulgakov 192)

Ali morda izvirate iz **ustreznega sloja**, dragi moj? (Bajt 100)

Besedilo dobi pomen le ob upoštevanju zamolčanega konteksta, ki se nanaša na dejstvo, da je zgodovinsko obdobje, v katero je postavljena povest, zaznamovalo izrazito razslojevanje sovjetske družbe, ko so t. i. proletarci zavzeli osrednji položaj, medtem ko so pripadniki inteligence, h katerim spadata tudi profesor Preobraženski in doktor Bormental, dobili oznako »sovražniki naroda« in so se pogosto znašli na samem dnu družbene lestvice. Zavaljo strogega ločevanja med opevanim in privilegiranim proletarskim slojem ter ostalimi je postal izvor družine eden glavnih dejavnikov, na podlagi katerega so oblasti ocenjevale posameznikovo primerenost za opravljanje večine poklicev in pogosto tudi pravico do svobode ali v skrajnem primeru celo življenja.<sup>6</sup> V omenjenem odlomku profesor Preobraženski svojega sogovornika spomni, da ne izhajata iz kmečkega ali delavskega okolja in jima zato ne bo nikoli nič prizaneseno. Še posebej morata paziti na besede ali početje, saj se lahko v nasprotnem primeru hitro znajdeta v krempljih tajne policije. V tem primeru se prevajalec odloči nekoliko razkriti prikriti kontekst, saj raba leksema »sloj« implicira dejstvo, da je v ospredju vprašanje o družbenem, če že ne družinskem ozadju. Toda obenem sledi avtorjevemu namenu in dokončno interpretacijo povedi prepusti bralčevemu poznavanju takratne zgodovinske situacije ali preprosto bralčevi intuiciji.



## Zaključek

Fantastična, groteskna, večplastna in ambivalentna Bulgakovova povest, ki ob prepletu številnih aluzij na svetovno književnost, glasbena dela, zgodovinska dejstva ter svetopisemska besedila jasno odraža pisateljevo kritično stališče do takratnega komunističnega sistema v Sovjetski zvezi, ostaja v prevodu presenetljivo blizu tako avtorjevi percepciji politične realnosti kot tudi zgodovinskokulturnemu prostoru. Prevajalec je uspešno poustvaril tudi tiste elemente sporočila izvirnika, katerih funkcioniranje je odvisno od imanentne danosti izhodiščne kulture. Opažamo, da se mu je uspelo približati globljim idejnoduhovnim razsežnostim izvirnika, vživel se je v Bulgakovov pripovedni svet in umetniške zamisli, bralcu je približal barvito paleto turbulentnega življenja v sovjetski Moskvi ter ostal izjemno pozoren na kulturnospecifične posebnosti izvirnika. Usmeril se je v oblikovanje prevoda, ki interpretativnih zmožnosti ciljnega bralca ne podcenjuje, obenem pa se je zahvaljujoč spoštljivemu odnosu do izvirnika izognil morebitnim sporočilnim odmikom.

Kot je razvidno iz primerjalne analize, se Bajt v nekaterih primerih ozira na veljavne norme ciljnega sistema in stvarne prvine izvorne kulture: (a) dobesečno prevede, (b) opiše z občim pojmom ali (c) nadomesti s pojmom, ki je ciljnim bralcem (domnevno) bolj domač, ponekod pa se od norm ciljnega sistema tudi oddalji in realije, značilne za čas nastanka povesti, v prevodu ohrani s pomočjo transliteracije. Komponente izhodiščne kulture vseskozi ohranjajo svoje funkcije, saj njihovo prepoznavanje v besedilu ne zahteva izjemnega napora s strani bralca, ki pa mora biti kljub temu vsaj delno seznanjen z dogodki, značilnimi za čas nastanka izvirnika.

Zanimivo bi bilo Bajtov prevod primerjati s posodobljeno različico, ki pa je v slovenskem prostoru, žal, še nimamo. Ob tem velja dodati, da prevod ne deluje zastarelo, četudi je star več kot trideset let. Vprašanje o zastaranju prevoda pa vsekakor presega začrtane okvire dane raziskave, saj Vidrih piše, da »imamo izvirno delo za popolno, dano enkrat za vselej, prevod pa za samo njegov bolj ali manj posrečeni približek, ki ni nikoli dokončen in si ga vsaka doba želi ustvariti po svojem okusu« (73).

Če spregledamo nekaj manjših spodrseljajev, pri katerih je prevajalec najbrž žrtvoval določeno pomenskost izhodiščnih pojmov zaradi lažjega razumevanja, je prevod izvrsten primer spretne rabe tako citatnih prevajalskih postopkov, ki do določene mere ohranijo tujost izvirnika, kot tudi pretvorbenih prevajalskih postopkov, ki besedilo podomačijo in bralcem namensko približajo.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Nekoliko modificira le ime Šarikova, ki v prevodu postane Šarkov.

<sup>2</sup> Iz besedila sicer ni razvidno, če se povratna metamorfoza zgodi kot rezultat ponovnega kirurškega posega.

<sup>3</sup> Zanimivo je, da se je prevajalec prav tako odločil za transliteracijo vseh osebnih imen; izjema je ime naslovnega junaka Šarkova, v izvorniku Šarikova.

<sup>4</sup> Podobno spoštljivo prevajalec ravna tudi z imeni ulic, ki jih ohrani s pomočjo transliteracije, npr. Mohova ulica (Bajt 15), Sokolniki (Bajt 7), Prečistenka (Bajt 13), Obuhovo (Bajt 13) in Mrtva ulica (Bajt 43).

<sup>5</sup> Gre za značilni fenomen sovjetskih časov. Pojem se je nanašal na meščanska stanovanja, kjer je živelo več družin, ki so uporabljale skupni kuhinjski in toaletni prostor.

<sup>6</sup> V dvajsetih in tridesetih letih prejšnjega stoletja so namreč uradno pooblaščen osebe v večja meščanska stanovanja naselili tujce, ki niso bili v nobenem sorodstvenem odnosu z lastniki in so pogosto izhajali iz drugega družbenega sloja. Volje lastnika, ki je moral prenašati prisotnost tujih ljudi v lastnem domu, ni upošteval nihče.

<sup>7</sup> Vprašanje o družinskem izvoru je bilo nepogrešljivi del vseh uradnih vprašalnikov; zgodovina pozna veliko primerov, ko so se pripadniki »neprimerne družbenega sloja« znašli v delovnih taboriščih.

## LITERATURA

- Bulgakov, Mihail. *Sobače serce*. Sobranije sočinenij v pjati tomah. T. 2. Moskva: Hudožestvennaja literatura, 1989.
- Brnčič, Vera. »Predgovor.« Bulgakov, Mihail. *Mojster in Margareta*. Prev. Janez Gradišnik. 2. natis. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987.
- Bulgakov, Mihail. *Pasje srce*. Prev. Drago Bajt. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976.
- Grosman, Meta. »Književni prevod kot oblika medkulturnega posredovanja leposlovja.« Ur. Meta Grosman, Uroš Mozetič. *Književni prevod*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1997. 11–56.
- — —. *Književnost v medkulturnem položaju*, 2004.
- Even-Zohar, Itamar. »The Position of Translated Literature within the Literary Polystem.« *Poetics Today* 11.1 (1990): 45–51.
- Javornik, Miha. »M. A. Bulgakov – umetnost in zgodovina, fiktivno ali realno.« *Slavistična revija* 40.1 (1992): 79–101.
- Makhota, Tina. »Problem kulturnospecifične obarvanosti besedila pri prevajanju romana *Paddy Clarke Ha Ha Ha*.« *Književni prevod*. Ur. Meta Grosman, Uroš Mozetič. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1997. 89–99.
- Mozetič, Uroš. »Problemi prevajanja angleških in ameriških leposlovnih besedil.« *Književni prevod*. Ur. Meta Grosman, Uroš Mozetič. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1997. 57–75.
- Ožbot, Martina. *Prevodne zgodbe. Poskusi z zgodovino in teorijo prevajanja s posebnim ozirrom na slovensko-italijanske odnose*. Ljubljana: Založba ZRC, 2012.
- Skaza, Aleksander. »Pripovedništvo in dramatika Mihaila Bulgakova.« *M. Bulgakov, Škrlatni otok, Moliere*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981.
- Verč, Ivan. *Razumevanje jezikov književnosti*. Ljubljana: Založba ZRC, 2010.
- Vevar, Štefan. *Vrvobodska umetnost prevajanja*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2013.
- Kocijančič Pokorn, Nike. »Teoretične osnove za kritično vrednotenje prevoda. Kriteriji li-

terarnega prevajanja.« *Kriteriji literarnega prevajanja. Prevajanje in terminologija*. 21. *Prevajalski zbornik*. Ur. Majda Stanovnik. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 1997.

Vidrih, Nives. »Zastaranje prevoda – primer Haškovega Švejka.« *Prevod besedila. Prevajanje romana*. 20. *Prevajalski zbornik*. Ur. Majda Stanovnik. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 1996. 73–77.

## Translation of Culturally Specific Items in M. Bulgakov's *Dog's Heart*: Domestication or Preserving Foreignness?

Key words: Russian literature / Bulgakov, Mikhail: *Heart of a Dog* / literary translation / Slovenian translations / translation strategies / domestication / foreignization

One of the primary questions of the translation studies since the ancient times has been whether the translator should domesticate the original work, bringing it closer to the target culture or to remain faithful to the “spirit“ of the source discourse and to retain as many foreign elements in the translation as possible. The analysis focuses on the only Slovene translations of Mihail Bulgakov's novel *Dog's Heart*, in which the author depicts the historical and cultural discourse of the early Soviet epoch of 1920s–1930s by introducing numerous culturally specific elements (e.g. food and clothes items, geographical names, political slogans, etc.) The translation made in 1976 by Drago Bajt is analyzed from the perspective of translating culturally specific items, with a special emphasis on the use of domesticating and foreignizing translation strategies. The analysis traces the translation's adequacy, illustrating that when translating culturally specific items, Bajt skilfully balanced between domesticating and foreignizing the context. Though the translation is fluent and transparent, Bajt often kept the elements important for adequately transference of the cultural contexts. Hence, the foreign cultural context is recognizable as a number of essential source references, including personal names, abbreviations and clippings, as well as allusions to historical events were transferred into translation without adapting them to the norm of the target language. The three primary translation strategies Bajt used are (a) literal translation with/without intra-textual explanation (b) translation with a hypernym; (c) substitution with a familiar term. In

several cases transliteration was also used. A successful combination of these approaches enabled the translator to keep a foreign spirit without confusing the target readers, as the meaning of unknown cultural items is always clear from the context.

Maj 2015

# Recepcija štirih ameriških romanov in njihovih slovenskih prevodov v luči ideologije rasizma

Janko Trupej

Laška vas 21, SI-3273 Jurklošter  
janko.trupej@gmail.com

*V pričujočem prispevku se ukvarjamo z vprašanjem, v kolikšni meri se slovenska recepcija nekaterih romanov, ki so bili v ZDA kontroverzni zaradi rasizma, razlikuje od recepcije v izvirni kulturi, pri čemer poleg različnih ideoloških okvirov izvorne in ciljne kulture upoštevamo tudi potencialni vpliv besedilnih premikov v prevodih.*

Ključne besede: ameriška književnost / ideologija / rasizem / Stowe, Harriet Beecher: *Koča strica Toma* / Twain, Mark: *Prigode Huckleberryja Finna* / Mitchell, Margaret: *V vrtincu* / Steinbeck, John: *O miših in ljudeh* / literarno prevajanje / prevodi v slovenščino / literarna recepcija

## Literarna dela med izvorno in ciljno kulturo

Literarna veda se je sicer dolgo ukvarjala predvsem z besedili in njihovimi avtorji, v drugi polovici 20. stoletja pa je precejšnje pozornosti postala deležna tudi »produkcija pomenov pri procesu branja«<sup>1</sup> (Baldick 212). Hans Robert Jauss, eden najpomembnejših predstavnikov recepcijske estetike, izrazi mnenje, da bi bralce morali obravnavati v enaki meri kot sama besedila in njihove avtorje, saj bralci aktivno oblikujejo *zgodovinsko življenje* slehernega literarnega dela; že ob prvotnem izidu ga primerjajo z drugimi poznanimi deli, nato pa vsaka nova generacija bralcev ponovno ovrednoti njegovo estetsko vrednost in s tem obogati recepcijo (»Literary« 7–9; prim. Jauss, *Estetsko* 16). Jauss v okviru problematike razumevanja besedil operira s konceptom obzorja oz. horizonta pričakovanja, ki ga lahko opredelimo kot

nabor kulturnih norm, domnev in kriterijev, ki oblikujejo način, kako bralci v določenem obdobju razumejo in sodijo o literarnem delu. Oblikujejo ga lahko dejavniki, kot so prevladujoče konvencije in definicije umetnosti (npr. dekorum) ali trenutni moralni kodeksi. Takšni 'horizonti' so podvrženi zgodovinskim spremembam, zato bo morda kasnejša generacija bralcev v istem delu videla precej različen niz pomenov in ga zatoj ovrednotila drugače. (Baldick 116)

Jauss izpostavi dihotomijo med *zaprtim horizontom znotrajsvetnega spoznanja*, pri katerem naj bi bila resnica v literarnem delu podana vnaprej, in *odprtim horizontom napredujočega izkustva*, pri katerem gre za iskanje mogočega smisla (*Estetsko* 397). Zagovarja slednji koncept in navaja, da se pri večkratnem branju nekega besedila razumevanje le-tega lahko spreminja oz. da utegne vsako vnovično branje besedilu dati nekoliko drugačen pomen (ibid. 414). Toda tudi v istem časovnem obdobju je publika v neki kulturi heterogena in zato nima popolnoma enakega horizonta pričakovanja, poleg tega pa se številna literarna dela v prevodu berejo tudi v tujih kulturah, kjer se horizonti pričakovanja bistveno razlikujejo od tistih v izvirni kulturi, kar privede do različnih interpretacij besedila (Pezdirc Bartol 245).

Različna branja nekega besedila v različnih kulturnih okoljih pogosto niso pogojena le z drugačnimi horizonti pričakovanja, temveč so posledica *premikov*<sup>2</sup> v prevodih; kot namreč ugotavlja Kitty M. van Leuven-Zwart (171), utegnejo konstantni premiki spremeniti interpretativne možnosti besedil. Premiki so sicer lahko posledica nezadostnega razumevanja izvirnika (Hermans 2–3), nepazljivosti ali pomanjkanja prevajalske strategije (Malmkjær 149–154), vendar pogosto gre za zavestne odločitve, pogojene z namenom oz. *skoposom* (Vermeer), ki naj bi ga prevedeno besedilo imelo v ciljni kulturi. Erich Prunč v okviru obravnavanja prevajalčevih odločitev uporablja oznako *kultura prevajanja*, ki jo opredeli kot »sklop konvencij in norm, ki v neki kulturi določajo prevajalsko dejavnost, [in] je rezultat odnosov moči in ideologij v neki kulturi« (88). Theo Hermans trdi celo, da pri vseh prevodih prihaja do določene »stopnje manipulacije izvirnega besedila z določenim namenom« (9). Predvsem v totalitarnih in avtoritarnih sistemih prevajalci o svoji prevajalski strategiji pogosto ne odločajo povsem avtonomno, saj so zaradi institucionalnih pritiskov primorani zagotavljati skladnost prevedenih besedil s sočasnimi ideologijami (gl. npr. Lefevere; Venuti; Kocijančič Pokorn). Čeprav prevajanje v demokratičnih sistemih običajno ni podvrženo primerljivim pritiskom, imajo tuji avtorji več možnosti, da se jih bo prevajalo in bralo, če njihova dela afirmirajo norme ciljne kulture (gl. Venuti 128–140).

Posegi v prevedena besedila lahko povzročijo celo, da ima neko besedilo v ciljni kulturi drugačen status, kot ga je imelo v izvirni kulturi (Lefevere) – s to problematiko se bomo deloma ukvarjali tudi v pričujočem prispevku.<sup>3</sup> Ugotavljali bomo, v kolikšni meri se je slovenska recepcija določenih literarnih del od izvirne recepcije razlikovala zaradi spremenjenih interpretativnih možnosti, ki so posledica premikov, in v kolikšni meri zaradi različnih ideologij v izvirni in ciljni kulturi oz. zaradi spreminjajočih se odnosov med obema kulturama. Na podlagi primerjave izvirne in slovenske recepcije<sup>4</sup> romanov *Uncle Tom's Cabin*, *Adventures of Huckleberry Finn*, *Gone with the Wind* in *Of Mice and Men* (besedil, ki so bila v ZDA sporna zaradi rasizma

in so bila v slovenščino prevedena večkrat) ne bomo poskušali ugotoviti le *kako*, temveč tudi *zakaj* se je njihova recepcija skozi čas spreminjala.

## **Primerjava recepcije**

### **Harriet Beecher Stowe: *Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly* [1852] (Prevodi: 1853 (2×), 1918, 1934, 1954)**

Ta abolicionistični roman je bil objavljen v obdobju, ko je širom ZDA potekala burna razprava o vprašanju suženjstva, kar je pripomoglo k temu, da je takoj po izidu postal izjemna prodajna uspešnica in bil deležen tudi precejšnje kritiške pozornosti. Zagovorniki odprave suženjstva so ga večinoma sprejeli z navdušenjem, medtem ko je bila na sužnjelastniškem Jugu recepcija izrazito negativna in kmalu je začela nastajati celo t. i. *anti-Uncle Tom* literatura, ki je prikazovala milejšo obliko sužnjelastništva oz. ga je zagovarjala (Asim 62–63).<sup>5</sup>

Po odpravi suženjstva leta 1865 je zanimanje za roman začelo upadati; večje pozornosti je znova deležen šele od sredine 20. stoletja, ko se je v ZDA – predvsem kot posledica intenziviranja afroameriškega boja za državljanske pravice – začelo ponovno vrednotenje nekaterih del, ki obravnavajo problematiko rasizma. Čeprav vse do danes obstaja širok konsenz, da je bila Harriet Beecher Stowe Afroameričanom naklonjena in je s svojim najodmevnejšim romanom celo pospešila odpravo sužnjelastniškega sistema v ZDA, so nekateri temu literarnemu delu začeli očitati rasistične tendence (Parfait 189, 203). To velja predvsem za afroameriške kritike, ki so trdili, da utrjuje določene rasne stereotipe in potrjuje nazore o večvrednosti bele rase (Banks 37). Afroameriški pisatelj James Baldwin je v sestavku iz leta 1949 (cit. v Asim 69) npr. izpostavil, da sta izmed vseh afroameriških pripovednih oseb kot krepostna prikazana skoraj izključno mulata George in Eliza Harris.<sup>6</sup> Jabari Asim (61–62) navaja, da se je Afroameričanom pri stricu Tomu zdelo sporno predvsem to, da je zvest svojim lastnikom, je pripravljen trpeti in ne sovraži svojih mučiteljev (prim. Meer 15; Parfait 190).<sup>7</sup>

Za nekatere kritike je problematično tudi, da je pisateljica snov črpala iz tradicije črnih minstrelov. Richard Yarborough npr. opozori na vzporednice med rasnimi stereotipi, ki so jih v 19. stoletju propagirale minstrelske predstave, in nekaterimi prizori v *Uncle Tom's Cabin* – kot primer navaja Sama in Andyja, sužnja na posesti Shelbyjevih, ki pogosto delujeta komično (47). Sarah Meer s tradicijo minstrelov povezuje komične nastope, ki jih uprizarjata otroka Harry in Topsy, in trdi, da je roman pri-



speval k dolgoročnemu oblikovanju škodljive karakterizacije temnopoltih (13, 29). Tudi Asim meni, da je pisateljica podkrepila mit o manjvrednosti Afroameričanov, saj naj bi jih orisala kot primitivne in otročje (61, 70–71), ravno tako zadržan pa je glede uporabe izraza *nigger*, ki se v romanu pojavi 109-krat in ga večinoma uporabljajo Afroameričani ter negativne bele pripovedne osebe (ibid. 69–70).

Že leta 1853 sta izšli kar dve slovenski različici romana – Janez Božič in Franc Malavašič sta prevedla nemško priredbo izvirnega besedila. Iz nemščine je bila prevedena tudi priredba Silvestra Košutnika iz leta 1918, medtem ko je Olga Grahor leta 1934 priredila izvirno besedilo. Zaradi krajšega obsega je v teh štirih priredbah rasističnega diskurza manj kot v izvirniku, nevtralizirana pa so tudi vsa negativna poimenovanja temnopoltih. Za priredbo iz leta 1954, pri kateri sta sodelovali Olga Grahor in Kristina Brenk, je ravno tako značilna standardizacija pejorativnih poimenovanj, poleg tega pa je bil na nekaterih mestih eksplicitno rasistični diskurz izpuščen na ravni povedi, kar za starejše priredbe ni značilno (gl. Trupej 94–96).

V slovenski periodiki sicer zasledimo zapise o prvih štirih priredbah romana, vendar o živahni recepciji ne moremo govoriti. V publikaciji *Slovenska bčela* npr. glede Božičeve priredbe zapišejo, da je v Celovcu izšla »povest o prenesrečnem življenji vbogih zamorcov v svobodnih deželah Amerike. Milo se človeku stori, slišati, kaj ti revčiki terpeti morajo« (N. N., »Slovstvenik« 184). Malavašičevo priredbo v *Kmetijskih in rokodelskih novicah* opišejo kot izjemno uspešno »delo časa, katero govori od robstva ali sužnosti v strinjenih ameriškanskih državah, in jasno dokazuje, da je zoper človeštvo, da je torej čas, to nečloveško napravo odpraviti« (N. N., »Stric« 38). Medtem ko recenzij tretje priredbe nismo zasledili, v *Jutru* glede priredbe iz leta 1934 med drugim zapišejo, da »[p]isateljica drastično opisuje razmere črnih sužnjev v južnih pokrajinah Severne Amerike in ji prav zaradi tega pripisujejo velike zasluge za odpravo vsega suženjskega sistema« (N. N., »Ameriški« 4). Povojna recepcija *Kočë strica Toma* je veliko bolj živahna. Bogomil Fatur leta 1951 v *Novem svetu* npr. navaja, da je Harriet Beecher Stowe

odkrila črnski element in obtožila moderno suženjstvo. Koča strica Toma (Uncle Tom's Cabin), delo, ki ga vsakdo pozna, je po pravici doseglo internacionalno veljavo, zakaj bil je to prvi učinkoviti napad na sramotne rasne razmere v južnih predelih Združenih držav. Čeprav je osnovni ton te knjige poučen in sentimental, saj ima vrhunec v prizoru, ko črnega trpina Toma do smrti izbičajo, njenega zmagovitega pomena to dejstvo ne more zasenčiti. (648)

V *Vestniku* ob stoletnici izida izvirnika omenijo pomembno vlogo romana v boju proti rasni diskriminaciji in suženjstvu ter se zavzamejo za to, da bi bil slovenski prevod čim prej ponatisnjen (N. N., »Kulturne«

2). Ko čez dve leti izide nova priredba romana, v literarni reviji *Knjiga* zapišejo, da gre za sentimentalno zgodbo, ki je »napisana z globoko občuteno, strastno željo po pravičnosti, ki ni mogla ostati brez učinka« (N. N., »Ob novi« 424). V recenziji, pod katero je podpisan A. Širok, zasledimo določeno mero etnocentrizma, saj naj bi roman prikazoval »slik[o] grozot, ki so jih morali pretrpeti sicer primitivni, vendar nadarjeni, sposobni in po naravi dobri črnici« (462). V nadaljevanju prispevka avtor trdi, da to delo predstavlja obtožbo podpiranja suženjstva s strani Cerkve in ameriške družbe, pripomni pa tudi, da temnopolti v ZDA še vedno niso enakopravni (ibid. 462–463). Meta Sever v odzivu na roman ravno tako opozori na sodobno neenakopravnost Afroameričanov in navaja, da je pisateljica »pokazala človeštvu, da so črnici tudi ljudje, ljudje, ki jih od ostalega človeštva ne loči nič drugega kakor barva« (»Nove« 242).<sup>8</sup> Stanka Godnič zapiše, da gre za sentimentalni, vendar pomemben roman, ki je širšo ameriško javnost opozoril na grozote suženjstva, in pripomni, da so temnopolti v ZDA, Afriki in marsikje drugje še vedno v neenakopravnem položaju (5). Tudi v *Delavski enotnosti* obravnavanemu delu pripisujejo velike zasluge za odpravo suženjstva in potegnejo vzporednice med preteklostjo in sedanjostjo:

Črnc je v tej deželi še vedno brezpravna delovna sila, prepuščena na milost in nemilost trdim zahtevam in nemalokrat krutim muham belih gospodarjev, izkoriščevalcev bogastva dežele. Le zunanji videz, le oblika suženjstva se je izpremenila [sic]: namesto paznika sužnjev in njegovega biča visi nad črnskim tovarniškim ali kmečkim proletarcem groza lakote, obupne revščine, brezizhodne brezposelnosti, najpodlejšega zasramovanja in divjaškega preganjanja ter linčanja. (N. N., »Richard« 7)

*Koča strica Toma* je precejšnje pozornosti deležna tudi leta 1961 – ob 150-letnici pisateljčininega rojstva. V reviji *Mlada pota* npr. izpostavijo, da gre za tehtno delo, ki je igralo pomembno vlogo pri boju zoper suženjstvo (R. R. 103), medtem ko v *Obzorniku* izide prevod obsežnega članka, v katerem je med drugim ponujena razlaga, zakaj je roman naletel na pozitiven odziv tudi izven ZDA: »Ljudje, ki niso prav ničesar vedeli o vprašanju črnega suženjstva, so sprejeli strica Toma kot človeka iz svojih vrst, [...] [z]atirani črnc je postal simbol zatiranega človeka ne glede na barvo kože, narodnost in domovino« (Rizzatti 248). Članek s podobno vsebino je istega leta objavljen tudi v *Književnem glasniku Mohorjeve družbe*, kjer je roman uvrščen »med tiste knjige, ki so imele za napredek in razvoj človeških pravic v ameriški zgodovini največji pomen« (J. D. 34).

Edino kritično mnenje, ki se ne navezuje na estetsko vrednost oz. sentimentalno naravo romana, smo zasledili v okviru zapisa o pisatelju

Richardu Wrightu: Rapa Šuklje leta 1961 njegovo delo *Otroci strica Toma* primerja s *Kočo strica Toma* in navaja, da slednji roman »prikazuje strahote črnega suženjstva v podobi pobožnega, boguvdanega črnca«, nato pa doda, da je »[č]as takih ponižnih, pobožnih črncev [...] minil« (354), s čimer izrazi kritiko Tomove pasivnosti.

Pri primerjavi recepcije smo ugotovili, da rasistični stereotipi v *Koči strica Toma* vse do sredine 20. stoletja v ZDA niso bili pogosto problematizirani, v Sloveniji pa sploh ne. Medtem ko so v drugi polovici 20. stoletja nekateri kritiki v izvirni kulturi začeli trditi, da ima roman določene rasistične tendence, to za slovensko recepcijo ne velja, kar lahko vsaj deloma pripišemo dejstvu, da so bili v najnovejši priredbi iz leta 1954 številni potencialno sporni elementi izvirnika izpuščeni. Ta priredba je bila sicer ponatisnjena kar desetkrat, deležna je bila veliko večje kritiške pozornosti kot predhodne priredbe in tudi obsodbe zatiranja temnopoltih so bile ostrejše kot v odzivih pred drugo svetovno vojno.

### **Mark Twain: *Adventures of Huckleberry Finn* [1884] (Prevoda: 1948, 1962)**

Twainov najodmevnejši roman že vse od izvirnega izida velja za kontroverzno besedilo, vendar so se razlogi za neodobravanje skozi čas spreminjali; kot izpostavlja John Francis Devanny Jr., so kritiki konec 19. stoletja temu delu v prvi vrsti očitali neotesanost in vulgarnost (356), medtem ko je kasneje postalo problematično predvsem zaradi rasističnega diskurza, rasnih stereotipov in prikazovanja sužnjelastniške družbe (Sova 4–6; prim. Leonard in Tenney 2).<sup>9</sup> Kot nesprejemljiva sta npr. izpostavljena pogostost pejorativnega izraza *nigger* in karakterizacija Afroameričanov kot »vraževernih, otročjih in nasploh nezadostnih« (Leonard in Tenney 2; prim. Hill 58, 166). Leonard in Tenney sicer navajata, da je bila raba izraza *nigger* sporna že za nekatere Twainove sodobnike, vendar ne zaradi njegove rasistične konotacije, temveč zaradi vulgarnosti (ibid. 6–7). Protesti zaradi tega izraza so postali pogostejši v drugi polovici 20. stoletja, zato so ga nekateri založniki pričeli celo nadomeščati z evfemizmi, kot sta *slave* [suženj] in *servant* [služabnik] (Sova 5).

Celo zagovorniki tega dela so kot problematična pogosto izpostavili zaključna poglavja, saj naj bi vstop Toma Sawyerja v dogajanje kompromitiral protirasistično sporočilo zgodbe; kljub temu da naj bi Huckleberry Finn že pred tem zavrnil normativne družbene poglede na Afroameričane, se ne upre početju, pri katerem je kršeno dostojanstvo afroameriškega protagonista Jima, temveč pri tem početju celo sodeluje. Tudi v sloven-

skem tisku smo leta 1951 npr. lahko prebrali znamenito Hemingwayevo priporočilo bralcem, naj zaključnih poglavij sploh ne berejo (5).<sup>10</sup>

Slovenski prevod Pavla Holečeka je izšel šele leta 1948 – 64 let po izvorniku. Medtem ko so v tem prevodu na nekaterih mestih intenzivirani tako negativni izrazi za temnopolte kot tudi primeri eksplicitno rasističnega diskurza, v novejšem prevodu Janeza Gradišnika iz leta 1962 pri eksplicitno rasističnem diskurzu ni zaslediti premikov, rasističnost poimenovani za temnopolte pa je ohranjena le deloma (gl. Trupej 98–99).

Twain je bil slovenskemu bralstvu tako v obdobju Avstro-Ogrske kot tudi v obdobju med obema vojnama predstavljen predvsem kot izjemen humorist in človek s pozitivnim pogledom na svet – v reviji *Življenje in svet* npr. navajajo, da je živel kot »vedno se smejoči veseljak, ki v življenju vidi le smešno stran in ki najresnejši stvari v hipu lahko da porcijo humorja, groteske in komike« (Pr. B. 128). Eno redkih izjem predstavlja naslednji zapis Filipa Kalana: »Mark Twain [je] učinkoval zlasti kot romantičen, fantastičen Yankee, ki je igral nekakšnega konzula ameriške literature v 'kulturnih' deželah. Njegov klovnski humor nam danes priča samo o obupanem pesimistu Twainu in nam zbuja več usmiljenja do klovn kakor smeha zaradi šale – in da bi ne bil ustvaril genialnih paglavcev Toma in Hucka, bi nas tuljenje tega literarnega leva ne zanimalo več« (216).

Po drugi svetovni vojni se je Twainov status v slovenskem literarnem sistemu občutno spremenil, kar je razvidno tudi iz števila prevodov njegovih del: medtem ko sta bili do takrat prevedeni le dve deli (*Kraljevič in berač* leta 1910 in *Mali kelatež Tom Sawyer* leta 1921), samo med letoma 1947 in 1957 izide šest novih prevodov, poleg tega pa Twain postane precej bolj prisoten v periodičnem tisku in razvidno je, da v prvi vrsti ni več pojmovan kot humorist, temveč kot oster družbeni kritik.<sup>11</sup> Ta razsežnost njegovega literarnega udejstvovanja je izpostavljena v skoraj vseh zapisih, ki so leta 1948 pospremili izid *Pustolovščin Huckleberryja Finna*. V *Obzorniku* v recenziji tega romana in *Pustolovščin Toma Sawyerja* med drugim zapišejo naslednje:

Pisatelj M. Twain je znani ameriški realist, ki prikazuje in kritizira v delih svetohlinstvo, licemerstvo in koristoljubje ameriške družbe, prikazuje nasprotja med bogatijo in revščino. Oba Twainova junaka Mississippija imata mnogo romantičnih potez in izpovedujeta pozitivne in нравstvene ideale svojega časa. To so ideali, ki so zaživel v osvobodilni borbi severnih ameriških držav proti južnim, proti suženjstvu. (N. N., »Pustolovščine« 222).

Dušan Željeznov v *Mladinski reviji* pri obravnavanju vsebine obeh romanov zapiše, da je Twain za izražanje svojih idej sicer izbral mladinsko povest, vendar je razglabljal »o problematiki suženjstva, o državni in monarhični ureditvi, o purizmu, [...] o strogem in puhlem konvencionaliz-

mu in konservativizmu, ki je dušil sleherno misel in razvoj naprejk« (445). Recenzent nadalje trdi, da ameriške založbe nekaterih Twainovih del nočejo ponatisniti zaradi pisateljeve demokratičnosti, naprednosti in dejstva, da v svojih delih Združenih držav ni prikazoval v pozitivni luči. Željeznov navaja tudi, da se predvsem v Zahodni Evropi iz angleščine večinoma prevajajo le proameriška dela vprašljive vrednosti, zato odobrava prevajanje Twaina v slovenščino. Poleg tega se sprašuje, ali nista romana bolj kot za mladino primerna za odrasle bralce, in trdi, da bi jima bilo treba dodati uvod, ki bi mlajšim bralcem pojasnil zgodovinski okvir dogajanja (ibid. 444–445). Podobno *Pustolovščine Huckleberryja Finna* ovrednoti recenzent v *Slovenskem poročevalcu*, ki med drugim zapiše naslednje:

Pisatelj se duhovito norčuje iz napak, kakor sta ozkosrčni puritanizem in zlagana moralnost, ki v dejanjih, posebno v ravnanju s črnimi sužnji, ne [sic] pride do izraza, iz hinavskega krščanstva nedeljskih šol, iz omejenosti in rovtarstva svojih rojakov, iz njih lahkovernosti in umazanosti ter iz bedastih in nesmiselnih preostankov srednjega veka v njihovih običajih, kakor je na primer krvna osveta. (fj 4).

Recenzija v *Ljudski pravici*, pod katero je podpisan avtor s psevdonimom ALPA, nakazuje, da so posegi v besedilo do neke mere spremenili sporočilno vrednost obravnavanega besedila. Recenzent namreč zapiše, da se v pripovedi »smehlja blagi, od bolečin razriti obraz črnega sužnja Jima, ki je preganjan od belega ‚nadplemena‘, vsak čas pripravljen darovati življenje za svoje male ‚bele gospode‘« (5). Takšna karakterizacija je v neskladju z Jimovo izvirno karakterizacijo, kar lahko v precejšnji meri pripišemo premikom v prevodu – dodani so določeni pridevniki,<sup>12</sup> zaradi katerih Jim deluje nemočno in pasivno, medtem ko je v izvirniku dokaj odločen in aktiven. Podobno kot večina drugih kritikov sicer tudi ALPA navaja, da osrednjo tematiko romana predstavlja boj proti suženjstvu in npr. trdi, da Twain »[l]e redko seže po sarkazmu in le z ironijo uspešno odkriva krivičnosti, ki so se pričele pojavljati z vedno večjim napredkom kapitalizma. Strokovnjak je v popisovanju malomeščanskih prizadevanj in v smešenju verskih in posvetnih predstavnikov, ki so gospodovali v njegovi domovini« (ibid.).

Zapisi ob izidu *Prigod Huckleberryja Finna* leta 1962 so manj pogosti in naravnani so občutno manj protiameriško. Ena redkih izjem je kritika v reviji *Knjiga*, kjer anonimni avtor med drugim zapiše, da skozi oči Huckleberryja Finna »gledamo temne strani ameriškega civilizatorskega gibanja« (N. N., »Prigode« 202). Jože Snoj pa – ravno nasprotno – roman označi kot »sočn[o] dešk[o] avantur[o] po Missisippiju v čolnu nezadržne civilizacije in z vetrom zdravega občutenja življenja v boku« (487).

V novem tisočletju polemiko glede rasizma v romanu obravnava prispevek Jožice Grgič na spletnem portalu časopisa *Delo*.<sup>13</sup> Avtorica poroča,

da bo nova ameriška izdaja iz leta 2011 izšla v cenzurirani obliki, in to težnjo po politični korektnosti primerja z jezikovno situacijo v Sloveniji: »Kakor se je v tem duhu pri nas Cigan spremenil v Roma in Žid v Juda, bo Twainov črnih (nigger) postal suženj (slave).« Početje urednika zadevne izdaje Alana Gribbena komentira z naslednjimi besedami:

Zaradi posega v avtorstvo so se nanj in na založbo zgrnile številne kritike, češ da posegi v Twainov način pripovedovanja pomenijo tudi spremembe v sporočilu, ki ga prinaša, in da je tako pisal, ker nas je hotel prisiliti k razmišljanju in zbsti z ostrino svojega peresa. V času, ko je Twain roman pisal, so uporabljali takšne izraze, in če se jih vzame iz ust likov, se s tem spremeni njihov karakter, kar spreminja prikaz tedanjega časa in razmer. Zelo pomembno sporočilo knjige je, da je bil Huckleberry Finn sprva rasist, a je spremenil svoje nazore, ko je zapustil rasistično družbo. Z novimi izrazi se ta preobrazba zabiše in potvori sporočilo zgodbe.

Zaključimo lahko, da se izvirna in slovenska recepcija obravnavanega romana precej razlikujeta. Medtem ko se številnim ameriškim kritikom iz druge polovice 20. stoletja prikazovanje rasizma in sužnjelastniške preteklosti ZDA zdi problematično, je po mnenju povojnih slovenskih kritikov orisano le dejansko stanje. Predvsem v številnih odzivih na prvi prevod – v katerem je rasistični diskurz pogosto intenziviran – je roman interpretiran kot delo, ki prek prikazovanja rasizma obsoja ameriško družbo. Recepcija integralnega prevoda iz leta 1962 je občutno manj živahna, odzivi pa so v primerjavi z zapisi ob izidu prvega prevoda tudi precej manj kritični do Združenih držav.

### **Margaret Mitchell: *Gone with the Wind* [1936] (Prevoda: 1939/1940, 1965)**

Razprava o rasističnih elementih v tem romanu, ki vse do danes ostaja ena najbolj prodajanih knjig vseh časov, je potekala že ob prvotnem izidu, vendar so manifestacije rasizma veliko bolj problematične postale v drugi polovici 20. stoletja, ko je v širši ameriški družbi rasizem začel postajati manj sprejemljiv (Firsching Brown in Wiley Jr. 300; Sova 166–167).<sup>14</sup> Organizacije, ki so se borile za pravice Afroameričanov, so sicer že v drugi polovici 30. let protestirale proti rasizmu v tem delu, zato so bile leta 1939 v filmski upodobitvi nekatere najbolj rasistične prvine izpuščene (Van Deburg 126) – nikdar npr. ni izrečena beseda *nigger* (Asim 144–145), popolnoma pa so izpuščeni tudi vsi prizori s Ku Klux Klanom (Hinton).

Pregled kasnejših razprav pokaže, da se je recepcija spremenila v skladu z drugačnimi družbenimi normami glede sprejemljivosti rasizma – pogosto zasledimo kritičnost do nazorov glede rasnega razlikovanja, zagovarjanja

sužnjelastniškega sistema, karakterizacije temnopoltih oseb, uporabljenega besedišča itd. (Young 236, 257; McPherson 61, 73, 86; Asim 132–133; Ryan 22, 26, 48). Tim A. Ryan npr. govori o »dvomljivi fikcionalizaciji suženjstva« (63; prim. Van Deburg 106) in navaja, da za Mitchellovo suženjstvo predstavlja orodje, s katerim je bilo mogoče obvladovati poljske sužnje, ki naj bi bili »nesposobni, leni in moralno zaostali« (ibid. 43). Izpostavlja sicer, da delitev na pozitivne in negativne pripovedne osebe v romanu ne temelji na rasnih, temveč na razrednih delitvah. Tako so bivši poljski delavci – ki večinoma ostajajo anonimni – predstavljeni negativno, medtem ko so med pozitivnimi afroameriškimi pripovednimi osebami skoraj izključno hišni služabniki, ki tudi po osvoboditvi ostanejo pri svojih nekdanjih lastnikih, saj se bolj kot s predstavniki svoje rase identificirajo z njimi (ibid. 22–24).

Zadržki obstajajo tudi glede karakterizacije pozitivnih temnopoltih pripovednih oseb, ki naj bi bili »prijetni, toda omejeni služabniki« (Horton 41) – precej nesposobni za opravljanje nalog, ki so jim poverjene, vendar hkrati hvaležni svojim dobrosrčnim lastnikom (Van Deburg 105). Zelinsky in Cuomo navajata, da je bila tovrstna karakterizacija Afroameričanov sicer v skladu s tradicijo, saj so bili ti v literaturi z ameriškega Juga v 19. stoletju pogosto karikirani kot »zvesti služabniki, ki kot komični trapi zabavajo belce« (281).

V letih 1939 in 1940 je v dveh delih izšel slovenski prevod Mirka Koširja z naslovom *V vrtincu*, leta 1965 pa je roman ponovno prevedel Janko Moder. Negativna poimenovanja za temnopolte so v prvem prevodu popolnoma, v drugem prevodu pa skoraj popolnoma nevtralizirana, medtem ko je eksplicitno rasistični diskurz ohranjen v obeh prevodih (gl. Trupej 96–97).

V predvojnih recenzijah prvega prevoda razizem ni izpostavljen kot sporen. Ravno nasprotno – v leposlovni reviji *Modra ptica* prepričljivo karakterizacijo navajajo celo kot eno izmed odlik romana:

Genijalna [sic] pisateljica nas ob plastično risanih likih seznanja z življenjem severno ameriškega juga v času državljanske vojne. Riše nam življenje na bombaževih plantažah, razmerje gospodarjev do črnih sužnje, razvoj glavne junakinje Scarlet [sic] O'Hare, njeno ljubezen in srečanje s človekom, ki postane njena usoda. Postavlja nas v zgodovinsko dobo preloma, dobo, kakršnih je v zgodovini precej, ko se podira, kar je stoletja kljubovalo, in se dviga, kar je stoletja živelo na dnu. (N. N., »Dogodek« 37)

Tudi v *Ženskem svetu* lahko preberemo, da sleherna pripovedna oseba »do poslednjega črnca, v [...] delu živi, je tako zelo življenjska, da moraš zaživeti z njo« (N. N., »Nove« 224), medtem ko Tone Čokan zapiše, da bogatim posestnikom na Jugu »[p]lantaže [...] obdelujejo črni sužnji, go-



spodarjem pa se tako kopiči bogastvo, da se njihov ponos spremeni v zaslepljeno ošabnost« (47).

V socialističnem obdobju zapisi postanejo bistveno bolj kritični; leta 1948 v *Ljudski pravici* npr. citirajo vplivnega srbskega kritika Zorana Mišića (1921 – 1976), ki trdi, da je roman

poln uspavajočega strupenega napoja, večše skritega v štanjolu lepih besed, tako da ga prenekateri bralec, ki je vzgojen ob dolgoletnih lažeh tovrstnega značaja, niti ne čuti, ko ga pogoltno. Ko pa odstranimo s knjige tanko glazuro lažnega sijaja, ne ostane ničesar razen dejstva, da prikazuje knjiga suženjstvo črncev kot nujen in pravičen red ter tako krči pot novim zaslužnjevalem načrtom (cit. po N. N., »Nova« 5)

Naslednje leto tudi v *Slovenskem poročevalcu* trdijo, da kljub uspehu, ki ga je Margaret Mitchell dosegla, »cena njenega romana ni nič večja, [saj] nazori, ki so v njem, obožujejo minuli svet, ki se več ne povrne« (N. N., »Zapiski« 3).

Predvojni prevod je bil leta 1955 ponatisnjen, v kinematografih pa je bil v istem obdobju predvajan tudi istoimenski film, do katerega so kritiki izrazili več zadržkov kot do njegove pisne predloge. V *Ptujskem tedniku* npr. zaključijo, da je »film že postaran in to postaranje vzbuja dvom prav v osnovno, kar zahtevamo od umetnosti — kvaliteto, iskrenost, človeškost in naprednost« (D. Ž. 6), medtem ko Branko Avsenak zapiše naslednje:

[S]tari, častitljivi, ameriški jug se ruši, znajdi se, kdor se more – in tukaj pride do čudnega moraliziranja: vsakdo naj se briga le zase, le egoizem lahko reši iz zmešnjave po razdejanja polni vojni, v kateri so nesramni severnjaki s svojim Lincolnom osvobodili bedaste črne sužnje in uničili galantno lahkoživi Jug, kjer se je veselo živelo, dobro pilo in jedlo in kjer so zamorci delali, belci pa dremali v ležalnikih in prirajali velike sprejeme ... Današnji jug Združenih držav je še poln teh spominov, zato ni čudno, da so bile ob premieri filma prav v Atlanti velike demonstracije. (5)

Za zapise iz 60. let je značilna manjša mera kritičnosti. Jovita Podgornik sicer opozori na »nevarnosti nekritičnega branja« tega dela (381), vendar pa npr. v *Primorskem dnevniku* navajajo le, da literarne enciklopedije roman opredeljujejo kot »mogočno fresko Amerike [...] v času državljanske vojne, ko so južne države Amerike izgubljale boj za neodvisnost in je s tem umiral tudi delček starega, dobrega, romantičnega, ameriškega juga« (Sl. Ru. 2), toda ne omenijo, da to besedilo v izvorni kulturi že desetletja buri duhove.

Ugotavljamo, da se je predvojna slovenska recepcija romana *V vrtincu* precej razlikovala od poveljne recepcije. V predvojnih kritikah rasistične razsežnosti tega dela niso izpostavljene kot sporne – ravno nasprotno: stereotipna karakterizacija Afroameričanov, ki je bila v ZDA problematizirana že vse od izvirnega izida, je v nekaterih odzivih celo pohvaljena.

Bistveno drugačno sliko pokaže pregled kasnejše slovenske recepcije: v precejšnjem delu kritik je prisotno obsojanje rasizma, pri čemer so najbolj ostri zapisi značilni za prva povojna leta, medtem ko so odzivi na prevod iz leta 1965 manj kritični.

### **John Steinbeck: *Of Mice and Men* [1937] (Prevodi: 1952, 2007 (2×))**

Steinbecku je s to novelo – ki je tako pri večini strokovne kot tudi širše javnosti naletela na pozitiven odziv (Čerče, *Pripovedništvo* 68) – leta 1937 uspel preboj med ameriško literarno elito. Kljub začetni naklonjenosti se je to delo v kasnejših desetletjih pogosto znašlo na seznamih prepovedane literature (Foerstel 279; Sova 238–241; Brubaker 49). Sicer je večkrat kot rasizem kot sporna izpostavljena profanost, vendar je med razlogi za neodobranje nemalokrat naveden tudi rasistični diskurz (Foerstel 277; Sova 239–240; Hinds 9). Maureen J. Hinds npr. navaja, da je med drugim problematična razmeroma pogosta uporaba besede *nigger*, čeprav sama meni, da je Steinbeck z uporabo tega izraza želel opozoriti na nesprejemljivost rasizma (116–117, 122–123; prim. Sova 239).<sup>15</sup> Omenjeni izraz sicer že v istoimenskem filmu iz leta 1939 ni uporabljen niti enkrat, kar nakazuje, da je bil problematičen že konec 30. let.

Novela je v slovenščini prvič izšla leta 1952 v prevodu Mete Gosak, leta 2007 jo je ponovno prevedla Danica Čerče, istega leta pa je bila uprizorjena tudi istoimenska drama, ki jo je prevedla Tina Mahkota. Tako v obeh prevodih novele kot tudi v prevodu drame eksplicitno rasistični diskurz ni cenzuriran, rasistična poimenovanja za temnopolte so v prevodu iz leta 1952 popolnoma standardizirana, v novejših prevodih pa deloma ohranjena (gl. Trupej 99–100).

Že pred izidom prevoda si je slovensko občinstvo lahko ogledalo istoimenski film, ki je bil v kinematografih predvajan konec štiridesetih let. V *Celjskem tedniku* leta 1948 v izrazito tendenčnem zapisu navajajo, da – za razliko od filmov posnetih na podlagi literarnih del marsikaterega drugega ameriškega pisatelja – ta film ne prikazuje »ameriškega raja, kjer se človek razvija še vedno po ‚večnih‘ in ‚nespreminljivih‘ [sic] normah kapitalistične svobode tega raja« (N. N., »Miši« 6) ter sklepajo, da so bili gledalci večinoma razočarani, saj so verjetno pričakovali lahkotno razvedrilo, film pa jim je namesto tega

[n]aslikal [...] pekel. Naslikal [...] je strašni položaj, v katerem žive ameriški poljedelski delavci. Iz tega položaja na videz ni izhoda. [...] Rešitev iz tega življenja, v katerem poljedelski delavci ne živijo niti kot sužnji, niti kot svobodni ljudje, temveč kot nemaniči, je sicer glavna vsebina in zgodba: dobiti svoj kos zemlje, svoj grun-

tek in živeti na svoji zemlji. Toda zastoj! To se nikomur ne posreči. [...] Ali se svet ne da urediti tako, da bi tisti, ki delajo, prišli na svoj račun? Ali sredstvo za delo res mora biti sredstvo za podjarmljenje, sredstvo za osiromašenje delavske armade? No, odgovor je jasen in ti ob takem filmu še jasneje stopi pred oči. Glejte kapitalistični raj, v katerega peha najmočnejša industrija sveta svojega poljedelškega delavca! [...] Kako poučna je na primer lirično podana težnja za lastnino, želja po ureditvi lastnega malomeščanskega ugodja, z zajčki, psički, kravicami in telički! Ali ni v tej želji pohlepni žar buržoazne morale, ki zavestno vnema v človeku lastninske nagone, tista hišica z vrtičkom, ki si je z njo buržoazija prizadevala, da bi zastrepila delavski razred, da bi napravila iz zaostalih v razredni borbi najmanj izšolanih delavskih slojev žrtev svojega vpliva. (ibid.)

Aleš Gabrič navaja, da je Agitprop leta 1948 na seznam sporne literature uvrstil tudi *Of Mice and Men* in zahteval, da slovenske založbe to delo izločijo iz prevajalskih programov (67). Gabrič razlogov sicer ne navaja, vendar lahko tako na podlagi zgoraj navedene filmske recenzije kot tudi na podlagi dejstva, da je v reviji *Novi svet* to delo označeno kot »slabo dramati-ziran roman o fatalni slabosti in odvisnosti človeka-poedinca« (Flere 877), sklepamo, da v prvi vrsti ni bil problematičen rasizem, temveč propa-giranje nekaterih drugih vrednot, ki niso bile skladne z ideologijo na novo vzpostavljenega sistema.

Prevod tega besedila je kljub zgoraj navedenim zadržkom izšel že leta 1952,<sup>16</sup> odzivi nanj pa so bili večinoma omejeni na krajša poročila (gl. Čerče, *Pripovedništvo* 217–218). Pri pregledu recenzij smo ugotovili, da problematika rasizma nikdar ni posebej izpostavljena, temveč da se recenzenti osredotočajo na situacijo, s katero se soočata oba protagonista, in novelo interpretirajo kot kritiko ameriške družbe. Tudi Ivan Skušek npr. v neko-liko bolj poglobljeni recenziji pozornost usmeri na Steinbeckovo kritiko kapitalizma in navaja, da že

v začetnih delih tega nemirnega kalifornijskega duha zasledimo napovedovalca kasnejšega glasnika in oblikovalca življenja malih ljudi, sužnjev brezdušnega go-spoda – kapitala. Ta stran ameriškega življenja, ki so jo hrupna reklama, trušč do viška izpopolnjene mehanizacije, bulvarske neonske luči in razkošno ilustrirani magazini sramežljivo prikrivali, je kasneje pri Steinbecku zaživela v »Ljudeh in miših«, najbolj ogorčeno obliko protesta pa je dobila v romanu »Sadovi jeze«. (7)<sup>17</sup>

Problematika rasizma je v novem stoletju deležna nekoliko večje po-zornosti. Danica Čerče se v svoji interpretaciji dotakne problematike rasne diskriminacije in navaja, da »[ž]alostna zgodba osamljenega, zagrenjenega in od drugih delavcev odrinjenega delavca Crooka [...] v vsej širini odstira vprašanje rasne nestrpnosti« (*Pripovedništvo* 77). Rasizem je prav tako ome-njen v spremnih študijah ob izdaji prevoda drame in v zapisu ob premieri (Doma 13; Mihurko Poniž 8; N. N., »Ljudje« 17).

Tudi pregled recepcije tega dela je pokazal, da so bili odzivi najbolj kritični leta 1948, medtem ko so kasnejše recenzije manj ostre. Problematika rasizma je do nedavnega ostala neopažena, in čeprav je v novem tisočletju deležna določene pozornosti, rasistični diskurz ni izpostavljen kot nekaj, zaradi česar bi bilo besedilo problematično, medtem ko se slednje predvsem v zadnjih desetletjih dogaja v izvorni kulturi.

## Zaključek

V raziskavi smo ugotovili, da je bila slovenska recepcija del, v katerih je prisoten rasistični diskurz, precej drugačna od recepcije v ZDA in da se je tudi od prevoda do prevoda pogosto razlikovala. V izvorni kulturi rasistični stereotipi v romanu *Uncle Tom's Cabin* vse do intenziviranja afroameriškega boja za državljske pravice v 50. letih 20. stoletja niso bili pogosto izpostavljeni kot sporni, nikdar pa niso bili problematizirani v odzivih na prve štiri slovenske priredbe romana, v katerih eksplicitno rasistični diskurz tudi ni bil cenzuriran. Recepcija priredbe, ki je nastala v socialističnem obdobju in v kateri je stereotipno prikazovanje Afroameričanov v precejšnji meri omiljeno, je živahnjejša kot dotedanja recepcija, obsodbe rasne diskriminacije pa postanejo ostrejšje kot pri predhodnih priredbah. Ob izidu integralnega prevoda romana *Gone with the Wind* v letih 1939 in 1940 rasistične manifestacije niso označene kot nesprejemljive, karakterizacija Afroameričanov, ki je bila v ZDA sporna že ob izvornem izidu, pa je v nekaterih slovenskih recenzijah omenjena celo kot ena izmed odlik tega dela. V prvih povojnih letih je rasističnost tega romana ostro obsojana, medtem ko je ob izidu novega prevoda leta 1965 problematizirana v precej manjši meri. Podobno sliko pokaže primerjava prevodov romana *Adventures of Huckleberry Finn*: skoraj vsi recenzenti so odzive na prvi prevod iz leta 1948 (v katerem je rasistični diskurz na določenih mestih celo intenziviran) izkoristili za napad na družbeno ureditev v Združenih državah. Medtem ko je bilo v izvorni kulturi to delo v 60. letih že bolj problematično kot konec 40. let, pa so bile kritike ob izidu ponovnega prevoda leta 1962 precej milejše. Tudi roman *Of Mice and Men* je bil v Sloveniji najostreje kritiziran v prvih povojnih letih, v odzivih na prevod iz leta 1952 je problematika rasizma ostala neopažena, pri prevodu iz leta 2007 pa je bila sicer omenjena, vendar rasistični diskurz ni bil problematiziran, kot se zadnja desetletja dogaja v ZDA.

Razlike v recepciji med izvorno in ciljno kulturo vsaj deloma izhajajo iz dejstva, da Slovenci nimamo veliko neposrednih zgodovinskih izkušenj z rasizmom do temnopoltih, posledično se nam je prikazovanje rasnih stereotipov in rasistične družbe verjetno zdelo manj problematično, saj

ni metalo slabe luči na zgodovino slovenske družbe. Pred drugo svetovno vojno je bilo izražanje rasističnih pogledov sicer še vedno razmeroma sprejemljivo, po socialističnem prevzemu oblasti v Sloveniji pa se je odnos do rasizma – vsaj na deklarativni ravni – spremenil (gl. Trupej 90–92), kar potrjuje tudi pregled recepcije obravnavanih prevodov. Že preden se je v ZDA začel intenzivnejši boj Afroameričanov za državljanske pravice in preden je bilo osnovano Gibanje neuvrščenih (ki je med drugim nasprotovalo vsakršnemu rasizmu), so slovenski kritiki zapise o obravnavanih literarnih delih namreč pogosto izkoristili za to, da so opozorili na nesprejemljivost zatiranja temnopoltih. Na recepcijo je očitno vplival tudi trenutni odnos med socialistično Jugoslavijo in ZDA, saj so obsodbe rasizma v Združenih državah (in ameriške družbe nasploh) občutno najostreje v prvih povojnih letih, ko so bili odnosi med državama precej napeti, po sporu med Titom in Stalinom leta 1948, zaradi katerega se je Jugoslavija v naslednjih letih približala zahodnemu bloku, pa so kritike postale milejše – zaostrole se niso niti v 60. letih, ko so obravnavana dela v ZDA postajala vse bolj sporna.<sup>18</sup> Predvsem pri prvem prevodu romana *Adventures of Huckleberry Finn* in pri najnovejši priredbi romana *Uncle Tom's Cabin* ugotavljamo, da so na recepcijo do neke mere vplivali tudi premiki pri prevajanju – zaradi intenziviranja oz. omiljenja rasističnega diskurza so se namreč deloma spremenile interpretativne možnosti besedil. V določenih primerih torej obstajajo povezave med sočasno socio-politično situacijo, prevajalsko strategijo, ki je bila uporabljena za neko literarno delo, in recepcijo tega besedila v ciljni kulturi.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Če na seznamu literature ni navedeno drugače, je tujejezične citate prevedel avtor prispevka.

<sup>2</sup> Premiki so na splošno opredeljeni kot »spremembe, ki se zgodijo ali se lahko zgodijo pri procesu prevajanja« (Bakker, Koster in van Leuven-Zwart 269) oz. kot »vse, kar se zdi novo glede na izvirnik ali se ne pojavi, kjer bi lahko pričakovali, da se bo« (Popovič; cit. po Bakker, Koster in van Leuven-Zwart 271).

<sup>3</sup> Prispevek se neposredno navezuje na razpravo, ki je bila objavljena v *Primerjalni književnosti* 37.3, in temelji na nekaterih poglavjih doktorske disertacije, ki je med leti 2010 in 2013 nastala na Oddelku za prevajalstvo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani pod mentorstvom red. prof. dr. Nike Kocijančič Pokorn.

<sup>4</sup> Relevantne slovenske zapise o obravnavanih literarnih delih smo poiskali s pomočjo bibliografije Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU, informacijskega sistema COBISS in Digitalne knjižnice Slovenije. Pregledali smo več kot 400 slovenskih zapisov, ki obravnavajo zadevna dela oz. v katerih so le-ta omenjena.

<sup>5</sup> Claire Parfait sicer navaja, da je konec 19. stoletja tudi v metabesedilih pri nekaterih izdajah romana *Uncle Tom's Cabin* suženjstvo predstavljeno kot »benigna institucija«, kar

je v precejšnji meri mogoče pripisati prizadevanjem za spravo med severnimi in južnimi zveznimi državami (204).

<sup>6</sup> Podobno mnenje kasneje izrazi tudi Claire Parfait, ki trdi, da je karakterizacija za koncev Harris podobna karakterizaciji belih pripovednih oseb, medtem ko je stric Tom prikazan kot »star, šibak in pohleven« (84). Utemeljenost tovrstnih kritik nakazuje naslednji pisateljičin zapis v »Uvodu za evropsko izdajo«: »Naj velja o afriški rasi karkoli, zdaj je suženjsko prebivalstvo Amerike v veliki meri *mešana rasa*, v katere žilah kroži najboljša anglosaksonska kri – značaj kakor George Harris in Eliza nikakor niso neobičajni med sužnji« (Stowe 26; poudarek v izvirnem besedilu).

<sup>7</sup> Zadržanost do Tomove pasivnosti je zaslediti že v posameznih kritičkih zapisih ob izvirnem izidu romana (Asim 66).

<sup>8</sup> Meta Sever se tudi pri kasnejši recenziji Wrightovega dela *Otroci strica Toma* naveže na *Kočo strica Toma* – pripisuje ji pomembno vlogo pri dogodkih, ki so privedli do odprave suženjstva in pojasni, da se temnopolti na amerškem jugu še danes soočajo z zatiranjem in segregacijo (»Richard« 210).

<sup>9</sup> Nekateri raziskovalci so poskušali dognati, kakšen odnos je imel Twain do Afroameričanov zasebno. Stephen Railton na podlagi pregleda pisateljevih avtobiografskih zapisov in njegove korespondence ugotavlja, da Twain – ki je odraščal v sužnjelastniški družbi – v mladosti suženjstvu ni nasprotoval, vendar je kasneje menil, da bi se morali belci Afroameričanom oddolžiti za zatiranje, zato je npr. leta 1885 tudi sam poravnal šolnino za afroameriškega študenta univerze Yale (11–12; prim. Subryan 91–102). Leonard in Tenney navajata, da je Twain tako v zgodnjih zasebnih kot tudi objavljenih zapisih uporabljal izraz *nigger*, vendar se je kasneje njegov odnos do tega izraza spremenil in tako je npr. v svojih delih pri tretjeosebne pripovedovalcu uporabljal nevtralnno različico *negro* (7–8; prim. Hill 51).

<sup>10</sup> Mary Reichardt sicer meni, da je Twain pri bralcih skušal spodbuditi neodobranje lahkomiselnega igranja z Jimovim življenjem (xvii). Ta avtorica celoten roman interpretira kot kritiko predvojnega Juga in npr. navaja, da je Twain s to satiro južnih držav želel ponazoriti, da je »sužnjelastniška družba že po sami naravi skrajno skorumpirana, kar na najrazličnejših ravneh privede do lakomnosti, prevarantstva in hinavščine« (ibid. xv).

<sup>11</sup> Sklepamo lahko, da je na porast Twainove priljubljenosti pri nas posredno vplival ugled, ki ga je užival v Sovjetski zvezi. Dušan Željeznov leta 1947 pod psevdonimom poroča, da Twain spada med pisatelje, ki predstavljajo ustrezno branje za sovjetske otroke, »ker jih vzgajajo v borce za boljše življenje« (nv 5). Bolj neposreden vpogled v to, kako je Twaina dojemala sovjetska literarna stroka, dobimo naslednje leto v reviji *Novi svet*, kjer je bil objavljen prevod razprave o nalogah sovjetske literarne kritike, v kateri A. Fadjejev navaja, da je Twain »nedvomno realist, ker resnično upodablja in kritizira pobožnjaštvo, hinavščino, pohlep in neukost ameriške družbe, resnično kaže protislovja revščine in bogastva. [...] In ni kar tako, da [...] [njegova] dela živijo tako dolgo in da so najljubše berilo otrok. Vsem je znano, da je to Twainovo posebnost rodila osvobodilna borba severnih držav proti južnim. In vsem je znano, da v Združenih državah ni bilo nikoli več tako vrednih in resničnih knjig« (633–634). Podobne zapise predvsem v prvih povojnih letih zasledimo tudi v slovenskem tisku. V *Ljudskem tedniku* je tako npr. že v recenziji romana *Pustolovščine Toma Sanyerja* – ki je sicer bistveno manj družbeno kritičen kot njegovo nadaljevanje – navedeno, da pisatelj »resnično upodablja in kritizira pobožnjaštvo, hinavščino, pohlep in koristoljubje takratne ameriške družbe« (S.R. 7). V *Primorskem dnevniku* v članku z naslovom »Iz literarne zgodovine ameriškega imperializma« zapišejo, da je »Twain srdito odkrival podlost ameriške imperialistične politike« (N. N., »Iz literarne« 3). Kritizirajo tudi ameriške založnike, ki »zasipajo tržišča z različnimi publikacijami pornografske vsebine, detektivskimi romani, protisovjetskimi izmišljotinami in ostalimi proizvodi dolarskih veleumov, ki po svoje emajlirajo stvarnost in ne dopuščajo povprečnemu državljanu seznaniti [sic] resnico«



(N. N., »Mark« 3). Nadalje trdijo, da nekatera Twainova dela niso ponatisnjena ravno zaradi njihove protimperialistične naravnosti. Navežejo se tudi na članek, v katerem Twain imperialism poveže z rasizmom in »ostro obsoja imperialistično politiko Amerike v Evropi, biča misijonarje, ki rešujejo iz teme uboge črnice in Kitajce ter pripravljajo s tem pot imperialistom in njihovi suženjski civilizaciji« (ibid.). Nekoliko manj oster je Ivan Potrč, ki zapiše, da je »[v]jelčina Mark Twainovega smeha [...] prav v tem, da pisateljev smeh ni bil samo smeh za zabavo, ampak da je bil prečestokrat oster, da se je znal kruto ponorčevati iz napak družbe, v kateri je bil prizadet človek, v prvi vrsti sta bila to pri njem brezpraven ameriški otrok ali pa tudi zamorec« (5), medtem ko Bogomil Fatur navaja, da se je Twain »boril zoper puritansko ozkosrčnost svoje dežele in svojega časa« (648).

<sup>12</sup> Ko govori o sebi, Jim v prevodu dvajsetkrat doda *staro* (Twain, *Adventures*/Twain, *Pustolovščine* 39/63 (2x), 40/64 (3x), 41/65, 42/66, 78/120 (3x), 79/122, 79/123, 83/127, 85/131, 106/160, 246/361, 247/362 (4x)), trinajstkrat *ubogo, staro* (ibid. 18/32, 39/63, 40/64 (2x), 41/65 (2x), 41/66, 77/120, 79/121, 79/123 (2x), 235/342), dvanajstkrat *ubogo* (ibid. 18/32, 39/63, 40/65, 41/65, 42/66 (2x), 44/69 (2x), 78/121, 79/123, 83/128, 246/361) in enkrat *ubog, bebast* (ibid. 223/326). Kot takšnega ga očitno vidi tudi Huckleberry Finn – ko protagonist nagovarja Jima, je v prevodu štirikrat dodano *stari* (ibid. 39/62, 39/63, 73/112, 122/181), po dvakrat *ubogi* (ibid. 42/66, 255/375), *siromak* (ibid. 39/63, 81/125) in *ubogi stavec* (ibid. 50/77, 80/123) ter enkrat *stavec* (ibid. 71/109).

<sup>13</sup> Prispevek s podobno vsebino je bil objavljen tudi na spletnem portalu MMC RTV Slovenija (gl. Švabič).

<sup>14</sup> Mitchellova je očitke glede rasizma vseskozi zavračala: zanikala je, da bi želela poveljevati sužnjelastniški sistem in izrazila je celo zaskrbljenost glede tega, kako se bodo njeni rojaki odzvali na prikaz Juga, suženjstva in Ku Klux Klana, saj je menila, da jih ni predstavlila v pozitivni luči (Firsching Brown in Wiley Jr. 50, 146).

<sup>15</sup> Čeprav se Steinbeck pri pisanju ni obširneje ukvarjal s položajem temnopoltih v ZDA, pregled njegovih zapisov nakazuje, da je rasizmu nasprotoval, kar je morda najbolj očitno iz sklepnega dela njegovega leta 1962 izdanega potopisa *Travels with Charley*. Nekorektno ravnanje z Afroameričani je sicer obsodil že leta 1936 v zgodbi »The Vigilante« (Werlock 408–409), leta 1943 pa je nasprotoval stereotipni karakterizaciji temnopoltih v filmu *Lifeboat*, ki ga je na podlagi njegovega scenarija posnel Alfred Hitchcock (Meyer, »Lifeboat« 212). Za revijo *The Saturday Review* je Steinbeck leta 1960 napisal tudi članka o položaju Afroameričanov, naslovljena »Black Man's Ironic Burden« in »Atque Vale«, nato pa odklonil vsakršno nadaljnje sodelovanje z omenjeno revijo, ker je uredništvo pred objavo poseglo v slednjega izmed člankov (Ouderkirk 29–30; Meyer, »Atque« 17).

<sup>16</sup> Na začetku 50. let se je v Jugoslaviji totalitarni nadzor nad umetnostjo pričel rahljati – Agitprop je bil ukinjen oz. preoblikovan v Komisijo za kulturo in prosveto (Pirjevec 338–339).

<sup>17</sup> Danica Čerče ta prevod označi kot »najbolj ponesrečen[oj] prestavitev Steinbeckovega besedila v slovenščino« (*Pripovedništvo* 244; prim. Čerče, *Reading* 37) in navaja, da je zaradi številnih premikov okrnjena njegova sporočilna vrednost (Čerče, *Pripovedništvo* 244–247; Čerče, »(Ne)prevedljivost« 189–190). Ko na podlagi primerov ponazarja neustreznost prevoda, sicer ne omenja prevajanja rasističnega diskurza (gl. Čerče, *Pripovedništvo* 244–247; Čerče, *Reading* 37–40), niti ta problematika ni omenjena v študijah, ki so pospremile izid njenega prevoda tega romana (gl. Čerče, »O razumevanju« 103–106; Žagar 107–109; Čerče, *Reading* 45–51; Čerče, »(Ne)prevedljivost« 191–197).

<sup>18</sup> Odnosi med Jugoslavijo in ZDA so bili v prvih povojnih letih napeti predvsem zaradi vprašanja Trsta – pretila je celo nevarnost, da bo prišlo do oboroženega spopada med Vzhodom in Zahodom (Pirjevec 208–222). Ko je bila Jugoslavija leta 1948 izključena iz Informbiroja, so se odnosi otoplili; zahodne sile so se namreč zavedale strateškega pome-



na Jugoslavije, zato so ji v obdobju, ko je bila izolirana od držav vzhodnega bloka ter ji je grozila celo nevarnost vojaškega napada, nudile gospodarsko in vojaško pomoč (ibid. 285, 299–308). Po Stalinovi smrti leta 1953 so se jugoslovanski odnosi s Sovjetsko zvezo počasi normalizirali, vzporedno pa se je Jugoslavija ponovno začela oddaljevati od zahodnega bloka in oblikovati politiko neuvrščenosti (ibid. 308–320). ZDA so kot najmočnejša kapitalistična sila na svetu sicer ostale ideološki nasprotnik Jugoslavije, vendar so bili tudi kasneje odnosi med obema državama boljši kot odnosi med ZDA in ostalimi socialističnimi oz. komunističnimi državami v Evropi (Lukic in Lynch 303–304).

## VIRI

- ALPA. »Pustolovščine Huckleberryja Finna.« *Ljudska pravica*, 15. april 1948: 5.
- Avsenak, Branko. »V vrtincu.« *Večer*, 27. oktober 1954: 5.
- D. Ž. »V vrtincu.« *Ptujski tednik*, 17. avgust 1956: 6.
- Doma, Tatjana. »Človek na konju je duhovno, prav tako kot fizično, večji od tistega, ki pešači.« *Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje* 57.6 (2007): 11–14.
- Čokan, Tone. »Margaret Mitchell: V vrtincu.« *Dom in svet* 53.1 (1941): 47–48.
- Fadjejev, A. »Naloge literarne kritike.« Prevod: Vera Brnčič. *Novi svet* 2.8 (1947): 627–653.
- Fatur, Bogomil. Ameriška literatura in Sinclair Lewis. *Novi svet* 6.7–8 (1951): 638–662.
- fj. »Mark Twain, Pustolovščine Huckleberryja Finna.« *Slovenski poročevalec*, 15. maj 1948: 4.
- Flere, Djurdjica. »Po vojni v pariških dramskih gledališčih.« *Novi svet* 3.11 (1948): 876–881.
- Godnič, Stanka. »Stari in novi prijatelji.« *Delo*, 14. november 1959: 5.
- Grgič, Jožica. »Cenzurirane Prigode Huckleberryja Finna.« *Delo*, 8. januar 2011. Dostop: 3. maj. 2015. <<http://www.delo.si/clanek/135590>>.
- Hemingway, Ernest. »Pogovor o ameriški književnosti.« *Ljudska pravica*, 3. november 1951: 5.
- J. D. »Še dve pomembni obletnici.« *Književni glasnik Mohorjeve družbe* 6.2 (1961): 32–34.
- Kalan, Filip. »Amerika in Lewisov dr. Arrowsmith.« *Modra ptica* 4.7 (1932/33): 215–221.
- Mihurko Poniž, Katja. »Si moški ali si miš?« *Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje* 57.6 (2007): 5–10.
- Mitchell, Margaret. *V vrtincu – 1. knjiga*. Prevod: M. Rožič [Mirko Košir]. Ljubljana: Merkur, 1939.
- . *V vrtincu – 2. knjiga*. Prevod: M. Rožič [Mirko Košir]. Ljubljana: Merkur, 1940.
- . *V vrtincu – 1. knjiga*. Prevod: Janko Moder. Maribor: Obzorja, 1965.
- . *V vrtincu – 2. knjiga*. Prevod: Janko Moder. Maribor: Obzorja, 1965.
- . *Gone with the Wind*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- N. N. »Ameriški roman iz dobe suženjstva 'Koča strica Toma'«. *Jutro*, 4. oktober 1934: 4.
- . »Dogodek za naše čitatelje bo naša prva redna knjiga za tekoče leto Margaret Mitchell V vrtincu.« *Modra ptica* 11.1 (1939/40): 37.
- . »Iz literarne zgodovine ameriškega imperializma.« *Primorski dnevnik*, 12. oktober 1948: 3.
- . »Kulturne vesti.« *Vestnik*, 26. julij 1952: 2.
- . »Ljudje in miši.« *Gledališki list SLG Celje* 57.0 (2007): 16–17.
- . »Mark Twain na indeksu.« *Primorski dnevnik*, 28. september 1948: 3.
- . »'Miši in ljudje' in še kaj.« *Celjski tednik*, 26. marec 1948: 6.
- . »Nova številka 'Naše književnosti'«. *Ljudska pravica*, 28. januar 1948: 5.
- . »Nove knjige.« *Ženski svet* 17.10 (1939): 224.
- . »Ob novi izdaji 'Koče strica Toma'«. *Knjiga* 2.9 (1954): 422–424.
- . »Prigode Huckleberry [sic] Finna.« *Knjiga* 10.11–12 (1962): 202.

- . »Pustolovščine Huckleberryja Finna.« *Obzornik* 3.5 (1948): 222.
- . »Richard Wright: Otroci strica Toma.« *Delavska enotnost*, 15. junij 1956: 7.
- . »Slovstveni glasnik.« *Slovenska bčela*. Ur. Anton Janežič. Celovec: Ferd. žl. Kleinmajr. 1853. 184.
- . »Stric Tomova koč, ali življenje zamorcov v robnih državah severne Amerike.« *Kmetijske in rokodelske novice*: Oglasnik, 22. junij 1853: 38.
- . »Zapiski: Margaret Mitchell.« *Slovenski poročevalec*, 28. avgust 1949: 3.
- nv. »Pišite za mladino!« *Slovenski poročevalec*, 20. julij 1947: 5.
- Of Mice and Men*. Režija: Lewis Milestone. 1939. California: Image Entertainment. 1998. DVD.
- Podgornik, Jovita. »Napotki in spodbude.« *Ekran* 1.4 (1963): 379–384.
- Potrč, Ivan. »Mark Twain pisatelj sonca in smeha.« *Mladina*, 10. december 1949: 5.
- Pr. B. »Par ameriških humoresk.« *Življenje in svet*, 2. avgust 1929: 128–129.
- R. R. »Harriet Beecher-Stowe: Koča strica Toma.« *Mlada pota* 9.2 (1961): 102–103.
- Rizzatti, M. L. »Roman, ki je ameriškim črncem prinesel svobodo.« *Obzornik* 9.4 (1961): 244–249.
- S.R. »Berimo nove knjige.« *Ljudski tednik*, 29. januar 1948: 7.
- Sever, Meta. »Nove knjige za mladino.« *Naša žena* 14.8–9 (1954): 241–242.
- . »Richard Wright: Otroci strica Toma.« *Naša žena* 16.7–8 (1956): 210.
- S[kušek], I[van]. »Steinbeck: Ljudje in miši.« *Ljudska pravica*, 8. marec 1952: 7.
- Sl. Ru. »V vrtincu.« *Primorski dnevnik*, 27. januar 1966: 2.
- Snoj, Jože. »O novih knjigah.« *Naši razgledi*, 22. december 1962: 487.
- Steinbeck, John. *Ljudje in miši*. Prevod: Meta Gosak. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1952.
- . *Of Mice and Men*. London: Penguin, 2006.
- . *Ljudje in miši*. Prevod: Tina Mahkota. *Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje* 57.6 (2007): 1–40.
- . *O miših in ljudeh*. Prevod: Danica Čerče. Maribor: Mariborska literarna družba, 2007.
- . *Travels with Charley: In Search of America*. New York: Viking Press, 1962.
- Stowe, Harriet Beecher. *Stric Tomaž ali življenje zamorcov v Ameriki*. Prevod: Janez Božič. Celovec: J. Leon, 1853.
- . *Stric Tomova koč ali Življenje zamorcov v robnih državah svobodne severne Amerike*. Prevod: Franc Malavašič. Ljubljana: Janez Giontini, 1853.
- . *Stric Tomova koč: povest iz suženjskega življenja*. Prevod: Silvester Košutnik. Ljubljana: Anton Turk, 1918.
- . *Koč strica Toma: izbor iz romana istega imena*. Prevod: Olga Grahor. Ljubljana: Založba Tiskarne Merkur v Ljubljani, 1934.
- . »Uvod za evropsko izdajo.« *Koč strica Toma: izbor iz romana istega imena*. Harriet Beecher Stowe. Prevod: Olga Grahor. Ljubljana: Založba Tiskarne Merkur v Ljubljani, 1934. 25–28.
- . *Koč strica Toma ali življenje črncev v suženjskih državah Amerike*. Prevod: Olga Grahor. Priredba: Kristina Brenk. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1954.
- . *Uncle Tom's Cabin*. Connecticut: Tantor Media, 2008.
- Širok, A. »Koč strica Toma.« *Knjiga* 2.10 (1954): 462–463.
- Šuklje, Rapa. »Obrazi – Richard Wright.« *Naša sodobnost* 9.4 (1961): 351–357.
- Švabič, Lejla. »Huckleberry Finn v novi izdaji z 'olepsanim' jezikom.« MMC RTV Slovenija, 5. januar 2011. Dostop: 2. maj 2015. <<http://www.rtvlo.si/kultura/knjige/huckleberry-finn-v-novi-izdaji-z-olepsanim-jezikom/247895>>.
- Twain, Mark. *Pustolovščine Huckleberryja Finna*. Prevod: Pavel Holeček. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1948.
- . *Prigode Huckleberryja Finna*. Prevod: Janez Gradišnik. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1962.

— — —. *Adventures of Huckleberry Finn*. Oxford: Oxford University Press, 2008.  
Željeznov, Dušan. »Ob dveh Mark Twainovih knjigah v slovenščini.« *Mladinska revija* 3.10 (1948): 444–445.

#### LITERATURA

- Asim, Jabari. *The N Word: Who Can Say It, Who Shouldn't, and Why*. Boston: Houghton Mifflin, 2007.
- Bakker, Matthijs, Cees Koster in Kitty van Leuven-Zwart. »Shifts.« *Routledge Encyclopedia of Translation Studies (2nd Edition)*. Ur. Mona Baker in Gabriela Saldanha. London/New York: Routledge, 2009. 269–274.
- Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, 2nd Edition*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2001.
- Banks, Marva. »Uncle Tom's Cabin and the Antebellum Black Response.« *A Routledge Literary Sourcebook on Harriet Beecher Stowe's „Uncle Tom's Cabin“*. Ur. Debra J. Rosenthal. London: Routledge, 2003. 36–39.
- Brubaker, Jana. »Book Banning.« *Culture Wars: An Encyclopedia of Issues, Voices, and Viewpoints*. Ur. Roger Chapman. Armonk: M.E. Sharpe, 2010. 49.
- Čerče, Danica. »(Ne)prevedljivost pogovornega jezika v delih Johna Steinbecka.« *Slavistična revija* 60.2 (2012): 185–198.
- — —. »O razumevanju Steinbeckovega romana *O miših in ljudeh*.« *O miših in ljudeh*. John Steinbeck. Maribor: Mariborska literarna družba, 2007. 103–106.
- — —. *Pripovedništvo Johna Steinbecka*. Maribor: Mariborska literarna družba, 2006.
- — —. *Reading Steinbeck in Eastern Europe*. Lanham: University Press of America, 2011.
- Devanny Jr., John Francis. »The Moral Geography of Huckleberry Finn.« *Adventures of Huckleberry Finn*. Mark Twain / Ur. Mary R. Reichardt. San Francisco: Ignatius Press, 2009. 353–366.
- Firsching Brown, Ellen in John Wiley Jr. *Margaret Mitchell's Gone With the Wind: A Bestseller's Odyssey from Atlanta to Hollywood*. Lanham: Taylor Trade Publishing, 2011.
- Foerstel, Herbert N. *Banned in the U.S.A.: A Reference Guide to Book Censorship in Schools and Public Libraries*. Westport: Greenwood Press, 2002.
- Gabrič, Aleš. »Cenzura v Sloveniji po drugi svetovni vojni: od komunističnega Index librorum prohibitorum do ukinitve 'verbalnega delikta'.« *Literatura in cenzura: Kdo se boji resnice literature?*. Ur. Marijan Dovič. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost, 2008. 63–77.
- Hermans, Theo. *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1999.
- Hill, Jane H. *The Everyday Language of White Racism*. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell, 2008.
- Hinds, Maureen J. *John Steinbeck: Banned, Challenged, and Censored*. Berkeley Heights: Enslow Publishers, 2008.
- Hinton, David. *The Making of a Legend: Gone with the Wind*. California: Warner Home Video, 1988. DVD.
- Horton, James Oliver. »Slavery in American History: An Uncomfortable National Dialogue.« *Slavery and Public History*. Ur. James Oliver Horton in Lois E. Horton. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2006. 35–56.
- Jauss, Hans Robert. *Estetsko izkušstvo in literarna hermenevtika*. Prevod: Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1998.
- — —. »Literary History as a Challenge to Literary Theory.« Prevod: Elizabeth Benzinger. *New Literary History* 2.1 (1970): 7–37.
- Kocijančič Pokorn, Nike. *Post-socialist Translation Practices: Ideological Struggle in Children's Literature*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2012.

- Leonard, James S. in Thomas A. Tenney. »Introduction.« *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*. Ur. James S. Leonard, Thomas A. Tenney in Thadious M. Davis. Durham/London: Duke University Press, 1992. 1–11.
- Lefevere, André. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge, 1992.
- Lukic, Reneo in Allen Lynch. *Europe from the Balkans to the Urals: The Disintegration of Yugoslavia and the Soviet Union*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Malmkjaer, Kirsten. »Censorship or Error: Mary Howitt and a Problem in Descriptive TS.« *Claims, Changes, and Challenges in Translation Studies*. Ur. Gyde Hansen, Kirsten Malmkjaer in Daniel Gile. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004. 141–156.
- McPherson, Tara. *Reconstructing Dixie: Race, Gender, and Nostalgia in the Imagined South*. North Carolina: Duke University Press, 2003.
- Meer, Sarah. *Uncle Tom Mania: Slavery, Minstrelsy, and Transatlantic Culture in the 1850s*. Georgia: University of Georgia Press, 2005.
- Meyer, Michael J. »Atque Vale.« *A John Steinbeck Encyclopedia*. Ur. Brian Railsback in Michael J. Meyer. Westport/London: Greenwood Press, 2006. 17.
- – –. »'Lifeboat' (Script-Novelette).« *A John Steinbeck Encyclopedia*. Ur. Brian Railsback in Michael J. Meyer. Westport/London: Greenwood Press, 2006. 212.
- Ouderkirk, Bruce. »Black Man's Ironic Burden.« *A John Steinbeck Encyclopedia*. Ur. Brian Railsback in Michael J. Meyer. Westport/London: Greenwood Press, 2006. 29–30.
- Parfait, Claire. *The publishing History of Uncle Tom's Cabin, 1852–2002*. Hampshire: Ashgate Publishing Company, 2007.
- Pezdirč Bartol, Mateja. »Vloga bralca v poglavitnih literarnoteoretičnih smereh 20. stoletja [II. del].« *Jezik in slovstvo* 45.6 (2000): 243–252.
- Pirjevec, Jože. *Tito in tovariš*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2011.
- Prunč, Erich. »Vonj po undergroundu. Intervju z akademikom, prevodoslovcem, pesnikom, dramatikom in režiserjem prof. dr. Erichom Prunčem.« *Revija Literatura* 20.207–208 (2008): 88–118.
- Railton, Stephen. »Introduction.« *Adventures of Huckleberry Finn*. Mark Twain. / Ur. Stephen Railton. Peterborough: Broadview Press Ltd., 2011. 9–38.
- Reichardt, Mary R. »Introduction.« *Adventures of Huckleberry Finn*. Mark Twain / Ur. Mary R. Reichardt. San Francisco: Ignatius Press, 2009. ix–xviii.
- Ryan, Tim A. *Calls and Responses: The American Novel of Slavery since Gone with the Wind*. Louisiana: Louisiana State University Press, 2008.
- Sova, Dawn B. *Banned Books: Literature Suppressed on Social Grounds, Revised Edition*. New York: Facts on File Inc., 2006.
- Subryan, Carmen. »Mark Twain and the Black Challenge.« *Satire or Evasion? Black Perspectives on Huckleberry Finn*. Ur. James S. Leonard, Thomas A. Tenney in Thadious M. Davis. Durham/London: Duke University Press, 1992. 91–102.
- Trupej, Janko. »Prevajanje rasističnega diskurza o temnopoltih v slovenščino.« *Primerjalna književnost* 37.3 (2014): 89–109.
- Van Deburg, William L. *Slavery and Race in American Popular Culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1984.
- van Leuven-Zwart, Kitty M. »Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, I.« *Target* 1.2 (1989): 151–181.
- Venuti, Lawrence. *The Scandals of Translation*. London/New York: Routledge, 1998.
- Vermeer, Hans J. »Skopos in naročilo v prevodni dejavnosti.« Prevod: Nike Kocijančič Pokorn. *Misliti prevod*. Ur. Nike Kocijančič Pokorn. Ljubljana: Študentska založba, 2003. 156–166.

- Werlock, Abby H. P. »Vigilante, The.« *A John Steinbeck Encyclopedia*. Ur. Brian Railsback in Michael J. Meyer. Westport/London: Greenwood Press, 2006. 408–409.
- Yarborough, Richard. »Strategies of Black Characterization in *Uncle Tom's Cabin* and the Early Afro-American Novel.« *New Essays on Uncle Tom's Cabin*. Ur. Eric J. Sundquist. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 45–84.
- Young, Elizabeth. *Disarming the Nation: Women's Writing and the American Civil War*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- Zelinsky, Mark in Amy Cuomo. »Southern Drama.« *A Companion to the Literature and Culture of the American South*. Ur. Richard Gray in Owen Robinson. Malden/Oxford/Victoria: Blackwell Publishing, 2004. 280–296.
- Žagar, France. »Pogovornost v izvorniku in prevodu našega romana.« *O miših in ljudeh*. John Steinbeck. Maribor: Mariborska literarna družba, 2007. 107–109.

## The Reception of Four American Novels and their Slovenian Translations in the Context of Racist Ideology

Keywords: American literature / ideology / racism / Stowe, Harriet Beecher: *Uncle Tom's Cabin* / Twain, Mark: *Adventures of Huckleberry Finn* / Mitchell, Margaret: *Gone with the Wind* / Steinbeck, John: *Of Mice and Men* / literary translation / Slovenian translations / literary reception

A comparison of the reception of *Uncle Tom's Cabin*, *Gone with the Wind*, *Adventures of Huckleberry Finn* and *Of Mice and Men* in the USA and in Slovenia showed substantial differences. While in the United States, the racist elements in these works were somewhat problematic even before the onset of the modern African-American Civil Rights Movement, the same cannot be said of the pre-World War II reception in Slovenia. This changed when a socialist regime was established after the War: racism became unacceptable (at least on the declarative level) and was frequently condemned by Slovenian literary critics. The most severe criticism was characteristic for the first post-War years, when the relations between Yugoslavia (and Slovenia, as part of it) and the United States were extremely tense. However, after the Tito-Stalin split in 1948, Yugoslavia severed its ties with the USSR and other countries of the Eastern Bloc, and moved closer to the Western Bloc, which is also reflected in the writings on the novels in question: condemnations of racism in the United States and of American society in general became less frequent and severe than before. Even when after Stalin's death the relations between Yugoslavia

and the USSR gradually normalized and after Yugoslavia became one of the founders of the Non-aligned Movement (which opposed all forms of racism), the reception of the novels in question did not change substantially. The reception of the 1948 translation of *Adventures of Huckleberry Finn* and of the 1954 translation of *Uncle Tom's Cabin* was probably also somewhat influenced by the shifts in the translations. In the former novel, racist manifestations were at times intensified, which may have led to more severe condemnations of American society, while in the latter novel, racist stereotypes were frequently softened, and therefore the racist characterization of African-American characters could not be condemned. It can thus be concluded that in some cases both the translation strategy for a particular work and the reception of this work were influenced by the contemporary socio-political situation in the target culture and by the relations between the cultures involved in the translation process.

Maj 2015

UDK 82.0:78

Gregor Pompe: Collisions between Music and Literature (Language?): Dilemmas of the Selected Examples from the History of Music

The connections between literature and music are attractive subject for both artists and scholars. However, the relationship between both arts is not straightforward. The presupposition about differences between music and literature on the level of their semantics – literature depends on the semantic level of language while the musical semantics is much more unstable – is rejected by the theories of R. Barthes in J. Kristeva. This presupposition is regarded as a starting point for analysis of chosen examples of connections between literature and music in the history of music. Final thesis is that in most cases we are dealing with special relationship between language and music and not literature and music.

UDK 801.6:821.133.2.09-1

Boris A. Novak: The Relation between Poetry and Music in the Art of Troubadours

The author, otherwise a translator of Troubadours, analyses dance forms, the complete isomorphism between the stanza and the melody, the development of complex rhyming procedures and problems of different rhythmic interpretations of the medieval notations.

UDK 784.4:398.8

82.091

John Neubauer: Tavajoče melodije

Digitalizacija in novi mediji so spodbudili nove interakcije med umetnostmi in navdušeno zanimanje znanstvenikov za priredbe in prevode. Kakorkoli že, priredba oziroma prilagoditev je bila dolgo ključni koncept darvinističnih teorij evolucije. Z uporabo zgodnjega darvinističnega koncepta »wandernde Melodien« (»tavajočih melodij«) Wilhelma Tapperta bo članek pokazal, kakšnim spremembam in prevodom so bile nekatere ljudske pesmi podvržene v začetku 19. stoletja. Melodije omenjenih pesmi nimajo fiksnih identitet; s Tappertovimi besedami – so tavajoči turisti, ki se nenehno spreminjajo in prilagajajo novim okoliščinam. Takšne zgodovine prilagajanja pesmi kažejo na bližino prilagajanju v biokulturni evoluciji.

UDK 78.01:82

Matjaž Barbo: "A Gentle Tone" of the Religion of the Art

The article presents an analysis of the juncture of music and literature, especially in the work of Robert Schumann. It touches upon the meaning of music as a declaration of an elevated mission of art, which can be apprehended only by a sensitive listener. It is to such a listener alone that the transcendental vastness of the artistic meta-world – enabled by the amalgamation of the arts into an integrated totality – becomes accessible.



UDK 78.01:821.133.1.09-1Mallarmé S

Nikša Gligo: »Mallarmé in serialistična misel« Hansa Rudolfa Zellerja na preizkušnji – Kako, če sploh, je Mallarmé vplival na serialistično misel?

Hans Rudolf Zeller si prizadeva izvore serializma poiskati v Mallarméjevi *Le Livre*, posebno v povezavi z Boulezovo Tretjo klavirsko sonato. Kakorkoli že, Mallarméjeva ideja je vplivala na nekatere Boulezove teoretske koncepte, osredotočene na avtorjevo anonimnost in izbris vseh sledi avtorstva z umetniškega dela/kompozicije.

UDK 82.0:78

Andraž Jež: *Μίμησης* in Context of Crossing the Borders of Art Discourses in Modernism

We can often encounter an idea about a general decline of imitation/representation in the Modernist art. The text goes against this implication, attributing to Modernism not a general relationship towards the mimetical, but, instead, a contingent examination of a traditional relationship in each of the arts' disciplines.

UDK 82.0:781.65

398.8(466)

78.036.9

Marijan Dović: The Art of Improvisation in Literature and Music

The article deals with the art of improvisation in literature and music. With reference to two highly elaborate contemporary forms of improvisation – poetry of Basque *bertsolaris* and jazz – it explores the possibilities for comparing the improvisational practices within the two artistic disciplines.

UDK 82.0:78

Miryana Yanakieva: Sovražiti glasbo tako, da jo ljubiš

Skozi stoletja je odnos književnosti do glasbe nadvse protisloven ter koleba med *člaščenjem* in zanikanjem. Slednje se je posebej okrepilo v prvi polovici 20. stoletja z vlogo, kakršno je glasbi pripisal nacizem. A tu se neogibno pojavi vprašanje – ali je glasba sama odgovorna, z drugimi besedami, je v njenem bistvu kaj takega, kar je omogočilo njeno strahovito udeležbo v koncentracijskih taboriščih? Glasbo namreč pogosto najostreje obsojajo pisci, ki jo najbolj ljubijo.

UDK 82.091-1:78

Radu Vancu: Konfesionalna poezija in glasba: John Berryman in Mircea Ivănescu

Študija preučuje deli dveh osrednjih konfesionalnih pesnikov: Američana Johna Berrymana z njegovim globokim zanimanjem za Bacha, in Romuna Mircea Ivănescuja, vse življenje obsedenega s Chopinom. Prispevek opazuje, kako sta ob izrazitem navdušenju nad glasbo do nje čutila tudi zadržanost.

UDK 821.163.6.09-2Hieng A.:782

Gašper Troha: Junctions of Literature and Music: Radio Play and Libretto *The Return of Cortes* by Andrej Hieng

The article deals with a radio play *The Return of Cortes* by Andrej Hieng that was later on rewritten into an opera libretto. Through a comparative analysis of both texts and theses of Theodor Adorno about bourgeois opera it tries to detect features of an opera genre in the libretto by Pavel Šivic.

UDK 398.8(450.34)

Irena Novak Popov: The Venetian Slovenia Song Festival as Factor of Revival of Poetry in Dialect

The paper presents the segment of Slovene culture in Venetian Slovenia. Since its incorporation into Italian state in 1866 this region has been affected by the lack of Slovene intellectuals, of institutions and of socialization to elite art forms by means of education. The consequence was that culture could only grow as amateur creativity. Talented individuals organised in local cultural societies have tried by means of culture to prevent the destructive effects of assimilation, rise people's self-confidence, consolidate its communication in regional dialects and provide for entertainment. An outstanding role in this mission has played the annual Venetian Slovenia Song Festival that has continued to take place from 1971 until today in the village Lese.

UDK 81'255.4:821.111(931).09

Danica Čerče: New Zealand Indigenous Literature in Slovene Translation

This article examines the Slovene translations of the novels *The Whale Rider* and *Whanau II* by Maori writer Witi Ihimaera. This is done from the perspective of how successfully they decipher and reconstruct cultural, historical and stylistic specificities of the source texts in the target Slovene culture, highlighting some of the translators' choices which may be avoided in the future in order to enhance the translations' role as intercultural mediators.

UDK 81'255.4:821.161.1.09Bulgakov M.

Natalija Kaloh Vid: Translation of Culturally Specific Items in M. Bulgakov's *Dog's Heart*: Domestication or Preserving Foreignness?

This paper analyzes the only translation of the Mihail Bulgakov's novel *Dog's Heart* into Slovene from the perspective of translating culturally specific items, with special emphasis on the use of transformational translating strategies which contribute to domesticating a text, as well as foreignizing strategies which allow the translator to preserve the foreign spirit of the original. I analyzed those linguistic parts which are crucial for a transference of the cultural contexts with a special emphasis on the adequacy of the translator's choices.

UDK 81'255.4:821.111(73).09

Janko Trupej: The Reception of Four American Novels and their Slovenian Translations in the Context of Racist Ideology

This article deals with the question to what extent the Slovenian reception of certain novels that were controversial in the USA because of racism differed from their reception in the source culture, taking into account the different ideological framework of the source and target culture and also the potential influence of shifts in the translations.

## GUIDELINES FOR AUTHORS

*Primerjalna književnost* (Comparative Literature) publishes original articles in comparative literature, literary theory, literary methodology, literary esthetics, and other fields dealing with literature and its contexts. Multidisciplinary approaches are also welcome. The journal publishes articles in Slovenian and occasionally in foreign languages. All submissions are peer reviewed.

Submit papers via e-mail (darja.pavlic@um.si).

Articles should be no longer than 25 pages (50,000 characters), and other submissions, such as reports, reviews, and so on, should not exceed 10 pages (20,000 characters). Articles include a synopsis (up to 300 characters) and keywords (5 to 8) in Slovenian and English; a summary (up to 2,000 characters) is published in Slovenian or another language.

Endnotes are numbered (numbers follow a word or punctuation directly, without spacing) and placed at the end of the main text. Endnotes do not contain bibliographical citations. Quotations within the text are in quotation marks; omissions are marked with ellipses and adaptations are in square brackets. Longer quotations (more than five lines) are set off in block paragraphs. The source of quotations appears in parentheses at the end of each quotation.

When the author of a quotation is mentioned in the accompanying text, only the page numbers (42–48) appear in parentheses at the end of the quotation. When the author of a quotation is named in parentheses, there is no punctuation between the author and page number: (Pirjevec 42–48). Different works by the same author are referred to by an abbreviated title in parentheses: (Pirjevec, *Strukturalna* 42–48).

The bibliography at the end of the article follows MLA style:

- Independent publications (books, proceedings, and other volumes):  
Pirjevec, Dušan. *Strukturalna poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. (Literarni leksikon 12).
- Articles in periodicals:  
Kos, Janko. “Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.” *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.
- Articles in books or proceedings:  
Novak, Boris A. “Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu.” *France Prešeren – kultura – Evropa*. Eds. Jože Faganel and Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

## NAVODILA ZA AVTORJE

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

Članke oddajte po elektronski pošti (darja.pavlic@um.si).

Razprave ne presegajo 25 strani (50.000 znakov), drugi prispevki – poročila, recenzije ipd. – imajo največ 10 strani (20.000 znakov). Razprave imajo sinopsis (do 300 znakov) in ključne besede (5-8) v slovenščini in angleščini ter daljši povzetek (do 2.000 znakov) v slovenščini ali tujem jeziku.

Tekoče oštevilčene opombe so za glavnim besedilom. Vanje ne vključujemo bibliografskih navedb. Citati v besedilu so označeni z narekovaji, izpusti iz njih in prilagoditve pa z oglatimi oklepaji. Daljši citati (več kot 5 vrst) so izločeni v samostojne odstavke. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata.

Kadar avtorja citata navedemo v sobesedilu, v oklepaju na koncu citata zapišemo samo strani: (42–48).

Kadar je avtor citata imenovan v oklepaju, med avtorjem in stranjo ni ločila: (Pirjevec 42–48).

Več enot istega avtorja označimo s skrajšanim naslovom v oklepaju: (Pirjevec, *Strukturalna* 42–48).

V bibliografiji na koncu članka so podatki izpisani po standardih MLA:

– za samostojne knjižne izdaje (monografije, zbornike):

Pirjevec, Dušan. *Strukturalna poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. (Literarni leksikon 12).

– za članke v periodičnih publikacijah:

Kos, Janko. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.« *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.

– za prispevke v zbornikih:

Novak, Boris A. »Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu.« *France Prešeren – kultura – Evropa*. Ur. Jože Faganel in Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

THEMATIC SECTION **Literature and Music**

- 1 Gregor Pompe, Marijan Dović, Andraž Jež: **Literature and Music: Junctions, Intersections, Misconceptions (Introduction)**
- 9 Gregor Pompe: **Collisions between Music and Literature (Language?): Dilemmas of the Selected Examples from the History of Music**
- 25 Boris A. Novak: **The Relation between Poetry and Music in the Art of Troubadours**
- 43 John Neubauer: **Roaming Melodies**
- 57 Matjaž Barbo: **“A Gentle Tone” of the Religion of the Art**
- 67 Nikša Gligo: **Hans Rudolf Zeller’s “Mallarmé and Serialist Thought” Reconsidered. How Mallarmé Influenced the Serialist Thought? And Did He Influence It at All?**
- 77 Andraž Jež: **Μίμησης in Context of Crossing the Borders of Art Discourses in Modernism**
- 99 Marijan Dović: **The Art of Improvisation in Literature and Music**
- 117 Miryana Yanakieva: **Hate Music Loving It**
- 129 Radu Vancu: **Confessional Poetry and Music: John Berryman and Mircea Ivănescu**
- 145 Gašper Troha: **Encounters of Words and Music: A Radio Play and Libretto of Hieng's *Cortes's Return***
- 157 Irena Novak Popov: **The Venetian Slovenia Song Festival as Factor of Revival of Poetry in Dialect**

PAPERS

- 177 Danica Čerče: **New Zealand Indigenous Literature in Slovene Translation**
- 195 Natalija Kaloh Vid: **Translation of Culturally Specific Items in M. Bulgakov's *Dog's Heart*: Domestication or Preserving Foreignness?**
- 213 Janko Trupej: **The Reception of Four American Novels and their Slovenian Translations in the Context of Racist Ideology**

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST ISSN 0351-1189  
*Comparative literature, Ljubljana*

PKn (Ljubljana) 38.2 (2015)

**Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost**  
***Published by the Slovene Comparative Literature Association***  
**[www.zrc-sazu.si/sdpk/revija.htm](http://www.zrc-sazu.si/sdpk/revija.htm)**

**Glavna in odgovorna urednica** *Editor:* Darja Pavlič

**Uredniški odbor** *Editorial Board:*

Darko Dolinar, Marijan Dović, Marko Juvan, Vanesa Matajč, Lado Kralj,  
Vid Snoj, Jola Škulj

**Uredniški svet** *Advisory Board:*

Vladimir Biti (Dunaj/*Wien*), Janko Kos, Aleksander Skaza, Neva Šlibar, Galin Tihanov  
(London), Ivan Verč (Trst/*Trieste*), Tomo Virk, Peter V. Zima (Celovec/*Klagenfurt*)

© avtorji © *Authors*

PKn izhaja trikrat na leto *PKn is published three times a year.*

Prispevke in naročila pošiljajte na naslov *Send manuscripts and orders to:*  
Revija Primerjalna književnost, Novi trg 2, 1000 Ljubljana, Slovenia.

Letna naročnina: 17,50 €, za študente in dijake 8,80 €.

TR 02010-0016827526, z oznako »za revijo«.

Cena posamezne številke: 6,30 €.

*Annual subscription/single issues (outside Slovenia): € 35/€ 12.60.*

Naklada *Copies:* 350.

PKn je vključena v *PKn is indexed/abstracted in:*

Arts & Humanities Citation Index, Current Contents/ A&H,

Bibliographie d'histoire littéraire française, ERIH, IBZ and IBR,

MLA Directory of Periodicals, MLA International Bibliography, Scopus.

Oblikovanje *Design:* Narvika Bovcon

Stavek in prelom *Typesetting:* Alenka Maček

Tisk *Printed by:* VB&S d. o. o., Flandrova 19, Ljubljana

Izid številke je podprla *This issue is supported by*

Agencija za raziskovalno dejavnost RS

Oddano v tisk 24. junija 2015 *Sent to print 24 June 2015.*