

UVOD V MEDBESEDILNO BRANJE (PESMI)

Do besedila in čez

Kljub množici različnih pristopov in opredelitev naj za izhodišče razpravljanja tvegam oznako besedila; le tako bo lahko postalo bolj jasno, kaj je medbesedilnost in zakaj ter kako beremo medbesedilno. Besedilo nam bržkone po vsakdanjih predstavah — pomeni ali predstavlja v enem ali več stavkih zapisan, smiselno povezan ter strnjen jezikovni pojav, s katerim nekdo komu nekaj pove, ga o nečem obvesti, mu kaj pripoveduje, poroča, opiše, razloži, kaj svetuje, vpraša, zahteva ipd. Jezikoslovci in jezikovedi, če uporabim novo Toporišičevo skovanko, so izhajali iz takšnih in podobnih predstav, pa tudi iz tega, da so pri skladijenjskem opisu naleteli na pojave, ki jih z jezikoslovno analizo zgolj do ravni stavka niso mogli docela zadovoljivo razrešiti (npr. vloga naklonskih izrazov, členkov, pozajmljanja, izpustov, stavčnega poudarka ter variantnosti besednega reda). Tako so izdelali različne teorije besedila. Zato je potrebno vzeti sledečo opredelitev zgolj kot nekakšen z vseh vetrov zbrkljani in kolikor toliko razumno usklajeni definicijski provizorij, s katerim si hočem le pomagati k razpravljanju o medbesedilnem branju pesmi.

Besedilo je torej sporočevalno dejanje, se pravi aktualizacija jezikovnega sistema, v katerem so jezikovne prvine medsebojno povezane in usklajene na površinski ravni tudi onkraj meje povedi (kohezivnost), njihovi pomenski soodnosi pa se nanašajo na teme oziroma na model sveta (logične, časovne, prostorske in druge relacije med pojmi in reči — gre za t.i. koherentnost); teme in modele soustvarjajo naslovniki z interpretativno dejavnostjo, tako da v sprejemalni proces vnašajo tudi svojo presojo položaja izjave, svojo vednost o svetu, rečeh, tematiki določenih področij in strok, o konvencijah razmišljanja in besedilnih vrstah. Na podlagi tega jim je besedilo šele lahko nosilec določenega smisla, relevantnih informacij.¹ Prvine in makrostrukture takega besedilnega sveta je mogoče izraziti v različnih jezikih ali v več jezikih obenem (npr. Prešernova prva objava — izvirnika in lastnega nemškega prevoda pesmi *Dekelcam* v časopisu *Illyrisches Blatt*; ali Joyceov večjezični roman *Finnegans Wake* in celo nebesedno predstavi (filmizacija *Desetega brata*, strip o Marxovem *Kapitalu*, Straussova simfonična pesnitev *Don Juan*). Zato gre za ravnino, ki presega enkratni, konkreten zgodovinski jezik, in tudi za kategorije, ki imajo v človeškem mišljenju določenega kulturnega kroga domala univerzalno veljavo (npr. načelo časovnega sosledja, prostorskega sopostavljanja, vzroka in posledice, istovetnosti in nasprotja, logiški teoremi).²

Za literarna besedila — četudi se pri neliterarnih pojavljajo glede tega nekateri pomisleki — nedvomno velja prepričanje, da morajo po definiciji biti pisno utrjena (fiksirana), jasno zamejena od drugih besedil in od vsakršnih besednih 'odpadkov' ali 'vrivkov' (npr. Cankarjeve risbe junakov na rokopisih njegovih dram ne spadajo v njihov tekst, prav tako v besedilo *Hlapcev* ne spada tisto, kar je avtor sam prej popravljal in črtal ali kar so po rokopisu naknadno kracali lektorji, uredniki in redaktorji). Ta zahtevana lastnost je — skupaj s tistimi, ki merijo na jezikovnoizrazno ter pomensko strnjenost, usklajenost in urejenost besedila — prispevala k oblikovanju pravega kulta o celovitosti, notranji harmoničnosti, zaokroženosti književnega dela, zlasti pesniškega.

¹ Prim. Robert-Alain de Beaugrande in Wolfgang Dressler: *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemayer, 1981, str. 1-14; Eugenio Coseriu: *Textlinguistik: eine Einführung*. Tübingen: Narr, 1980; Manfred Frank: *Das Sagbare und das Unsagbare: Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989, str. 121-212; Teun A. van Dijk: *Textwissenschaft: eine interdisziplinäre Einführung*. Tübingen: Niemayer, 1980 (izv. 1978), str. 18-220.

² O tem prim. Coseriu, n. d., str. 6, 25-26, 37-43.

Toda v besedilu, tudi pesniškem, so prvine, oblike in vzorci, ki jih ne moremo docela razumeti, razložiti oz. interpretirati — ali vsaj v njih čimbolj popolno uživati —, ne da bi priklicali na pomoč spomin na tisto, kar ali o čemer smo že brali, slišali. Te prvine so torej del besedila, ki ga beremo, prizivajo oziroma evocirajo pa tudi njegov kontekst, na katerega se navezujejo in iz njega vnašajo v besedilo celo vrsto dodatnih pomenk, konotacij, asociacij, ki jih je na besedje, glasovne, skladenjske in zgradbene strukture besedila v njihovi doslejšnji rabi že prilepila zgodovina branja ali pa aktualni družbeni trenutek, položaj književnega življenja ipd. Prav obstoj takih prvin in struktur, ki so nujna sestavina slehernega besedila, postavlja pod vprašaj eno od njegovih temeljnih določnic: razmejenost od drugih besedil in od nebesedil, njegovo navznoter usmerjeno pomensko urejenost.³ To, kar je na videz zgolj v besedilu, včlenjeno v njegovo izrazno ter pomensko zvezanost oziroma strnjenost, ga tudi presega, prebija njegove meje, ga meša z drugimi izjavami, govoricami, besedili in konvencijami sloga, žanra, jezikovne zvrsti ipd.

Zakaj in kako pesemska besedila beremo medbesedilno, si oglejmo ob sledečih primerih.

Da sploh kaj razumemo

- (1) Komür je sreče dar bila klofuta,
kdor je prišel, ko jaz, pri nji v zamero,
ak bi imel *Gigantov rok stotéro*,
ne spravi vkup *darov potrebnih Pluta*.
- (2) *Kaméne* naše, zapuščene bož'ce,
samice so pozabljene žalvále,
le tujke so častile Kranjcev množ'ce.
- (3) Tak kakor hrepeni oko čolnarja
zagledat' *vajni zvezdi, Dioskur!*
kadar razgraja piš ob hudi uri,
ko se tepo valovi, grom udarja -

zakaj, ak *vajnih zvezd zasije zarja*,
vetrovam Eol koj zaklene duri /...
- (4) *Kupido!* ti in tvoja lepa starka,
ne bóta dalje me za nos vodila;
ne bom pel vajne hvale brez plačila
do konca svojih dni, ko siromak *Petrarka*.

Dovolj je let mi že napredla *Parka*; /.../

- (5) Strah me je: bom *orglarju kos kalin* namest *slavec*?
Strah pred prihodnjim mi óčita preteklo: vsa revna leta sem preživel v prvi osebi.
Neznan *mojster* si je v mojo kuhinjo postavil *šafelaj*, brada mu pada do tal,
Krka! v zelene oči mu strmim: "E dove son io?" "Sulla tavoletta."

Čeprav razmotamo zapleteno Prešernovo skladnjo, razvežemo vse inverzije, anakolute, dojamemo, na kaj se nanašajo anaforični zaimki (navezovalniki), s čim so povezane odnosnice, in si že ustvarimo tudi vtis o tematskih in zgodbenih makrostrukturah odlomkov iz njegovih sonetov (1-4), jih ne razumemo, če se ustavimo na ravni besedilne

³ M. Frank (n. d., str. 159) tako npr. meni, da kriterij za razmejitev besedil ni nikoli povsem gotov, saj vsako besedilo zaradi svoje artikuliranosti v kontinuumu jezikovnega univerzuma vsebuje odnosnice oz. napolnila na druga besedila; po Derridaju niti znamenje ne more funkcionirati brez napovedanja na druga znamenja, brez sledi sistema, v katerega spada.

koherentnosti in kohezivnosti, če jih beremo le v njih samih, v imanentni povezanosti jezikovnih vzorcev in prvin. Najbolj je nezadostnost takšnega imanentnega branja očitna ob podčrtanih besedah. Lastna imena Giganti, Plut, Kamene, Dioskuri, Eol, Kupido, Petrarka, Parka so namreč že kot besedna kategorija znamenja posebne vrste; poleg tega, da so nekakšna zbirna 'etiketa' (vsaj načelno) brez slovarskega pomena (podobno kot zaimki), pod katero se združujejo besedilne jezikovne vrvine, da oblikujejo osebo kot prvo besedilno makrostrukture, imajo lastna imena tudi indeksalno vlogo — kažejo na to, kdo so delujoče ali udeležene osebe, o katerih teče beseda, napotujejo torej iz besedila ven in ga povezujejo s situacijo izjavljanja, s kontekstom, 'zunanjim svetom', ga vanj umeščajo. Če bi naredili poskus in Prešernova imena — nekoliko parodično — zamenjali s poljubnimi, podobno zvenečimi domačimi imeni enakih slovničnih lastnosti (npr. namesto *Gigantov* Bergantov, namesto *Kamene* Andreje, nam. *Kupido* Danilo), bi besedilne jezikovne zvezanosti slovnično prav nič ne oškodovali. Občutili pa bi njegovo retorično, slogovno znižanje, še več, marsikakšen stavek bi bil povsem očitno nesmiseln (čemu neki Prešeren žaluje zaradi nekih ubogih Andrej, kateri Danilo vodi za nos pesnika in čemu je to sploh vredno romantične upesnitve?). Ker izhajamo iz predpostavke, da bodi sonetno besedilo smiselno in na ustrezno visoki slogovni ravni (posebej Prešernovo!), se moramo vprašati, kam neki — če ne v zunajbesedilno, pritlehno empirijo — merijo ta lastna imena.

Za to pa je treba imeti ne le slovarsko in slovnično, ampak tudi enciklopedično vednost,⁴ se pravi vedeti, kaj so ti enostavni ali razširjeni primerjalni členi oz. kdo so Giganti, Plut, Kamene, Eol, Kupido, Petrarka, Parka zunaj Prešernovih eksemplarskih delov soneta, kaj je o njih že napisano, kakšne so njihove zgodbe. Medtem ko slovarska definicija pojasnjuje označevalec znotraj jezikovnega sistema, pa enciklopedični članek isto besedo razlaga v sistemu kulture, na podlagi že napisanih besedil in informacij iz njih — z zgodovino reči, pojma ali osebe, ki je z njo označena, z njeno vrednostjo oziroma uporabnostjo, razširjenostjo, povezanostjo z drugimi rečmi, osebami, pojmi ipd.

Prešeren sicer v prisposodljivih, eksemplaričnih oz. paraboličnih kvartinah sonetov praviloma bralcu prijazno izpiše aktualizirani enciklopedični odlomek, izbrani, zanj pomembni, relevantni snop pomenk, prvin iz že obstoječih zgodb oziroma motivov, na katera kažejo antična lastna imena. Ta so, naj se zatečem k prisposodbljanju še jaz, kot nekakšni vratarji med dvema besedilnima svetovoma ali kot medbesedilni tihotapci z dvojnimi državljanstvom: v sonete, kjer začasno bivajo kot besedilna kategorija, tvorijo zgodbe, motive od zunaj, se pravi iz besedil oziroma znakovno urejenih mitoloških makrostruktur, kjer so imeli ravno takšno (slovnično, ne pa pomensko) vlogo.

Gre za imenske aluzije, medbesedilne figure, s katerimi navajajoča besedila (Prešernovi soneti) prek 'izposojenih', 'gostujočih' lastnih imen, ki naj bi bila kot imena načelno pomensko prazna, evocirajo za pisca pomembni sklop pomenskih prvin (motiv, temo, zgodbeni izsek) predlog. Z neposrednim sobesedilom pesnik opredeljuje izbiro pomenk, ki so s temo, motivom besedila primerljive, medtem ko ostali predeli tujega znakovnega sestava ostanejo neaktualizirani, v ozadju. Toda v luči pomenskih implikacij, ki jih s sabo prinaša medbesedilna figura, izbrane pomenke prikazujejo, 'interpretirajo' tudi temo besedila.⁵ Kot rečeno, Prešeren aluzivno prizvani snop pogosto izrecno pove — pri Gigantih

⁴ O nujnosti enciklopedičnega, ne le slovarskega znanja pri branju metafor razpravlja mr. Umberto Eco v spisu *Metaphor, dictionary, and encyclopedia. New literary history* 15 (1984), št. 2, str. 255-271.

⁵ Prim. Ziva Ben Porat: *The poetics of literary allusion. PTL* 1 (1976), str. 105-128; Carmela Perri: *On alluding. Poetics* 7 (1978), str. 289-307. To ustreza t.i. interakcijski teoriji metafore, figure oz. tropa, ki je najbolj obdelan, saj funkcioniira kot vzorec za vse druge figure: metaforo v besedilu prepoznamo zaradi njene kolokacijske atipičnosti (izraz mora biti metaforičen, ker je v družbi izrazov, ki po izkušnji z drugimi besedili in s stanjem stvari v svetu k njemu običajno ne sodijo) in zaradi nesmiselnosti besedila, če metaforični izraz v njem beremo dobesedno. Metaforični izraz skupaj z njegovimi pomenskimi asociacijami, implikacijami nato projiciramo na tisti pomen, s katerim bi parafrazirali tisto, o čemer neposredno sobesedilo metafore dejansko govori. Pomenke ter implikacije metaforičnega izraza v interakciji s kontekstom tako spremenijo hierarhiijo pomenk parafraziranega, premegega izraza, tako da stopnjujejo, potisnejo v ospredje tiste njegove pomenke, ki se ujemajo z metaforičnim izrazom. Prim. Max Black: *Metafora* (izv. 1962). V: *Metafora, figure i značenje*. Ur. L. Kojen. Beograd: Prosveta, 1986, str. 55-77. Gl. še Maria Renata Mayenowa: *Poetyka teoretyczna: zagadnienia języka*. Wrocław itd.: Ossolineum, 1979, str. 226-250.

je to npr. njihova storoka moč, pri Dioskurih njuni usmerjajoči in pomirljivi zvezdi, pri Eolu moč nad vetrom. Besedilo tako vsaj do neke mere samo pojasnjuje, osvetljuje predele tuje zgodbe, čeprav brez njenega poznavanja, brez ustreznih enciklopedične sposobnosti izgubimo celo vrsto konotacij, ki se navezujejo na ta lastna imena v mitskih zgodbah, rodovnikih.

Zgodi pa se, da je aluzivno prizvani pomenski snop mitološke predloge z navajajočim sobesedilom sicer opredeljen, ni pa izražen, saj iz nje poleg lastnega imena vanj ni prenesena nobena druga prvina besedilnega sveta.⁶ Tako nas lahko npr. stih v (2) pustijo na cedilu, če smo nevedni glede *Kamen*, saj iz verzov samih sploh ne bi mogli razbrati, da lirski subjekt toži o zapostavljanju slovenske kulturne tvornosti na Slovenskem in o idolatriji tujega. Če pa nas je klasična izobrazba poučila, da so te osebe opevali Stari kot preroške vodne vile z obrobja Rima in jih enačili z grškimi Muzami, lahko neposredno iz navajajočega sobesedila sklepamo, da je z aluzijo prizvani mitem *Kamen* pomensko aktualiziran nekako kot 'zaščitnice kulturnih veščin'. Prav tako v (3) iz samega besedila ne bi prepoznali poduhovljenega pesniškega čaščenja ljubljene ženske, če nam prej nikoli ne bi prišlo na uho, da je bil v mitologiji in leposlovju *Kupido* rimski deški bog ljubezni, *njegova lepa starka* njegova mati *Venera*, *Petrarka* pa poznosrednjeveški sonetist, ki je opeval svojo ljubljeno Lavro in njene kreposti na hrepenenjski distanci.⁷

Toda tudi tematika teh Prešernovih besedil dobi s pomočjo imenskih aluzij posebno osvetljavo, saj je prikazana prek pomenskih implikacij antičnih mitemov. Individualna romantična izpovednost se z njimi skuša objektivizirati, prikazati kot nekaj občega, kot posebni primer splošnih, večnih, ponovljivih položajev, znanih tudi drugim. Tako se romantični individualizem že vsebinsko bliža klasiki, še bolj pa slogovno, ker pač antične odnosnice nosijo konotacije klasicizacijskih stilnih tendenc oziroma tradicij ter takšno stilno vrednost sposojenih prvin v novem označevalnem okolju tudi evocirajo.

Skratka, pri razlaganju Prešernovih sonetov se moramo vseskozi zatekati k tistemu, kar je že ubesedeno, torej k medbesedilni dešifraciji pesmi. Potrebno je, da naša bralna sposobnost tako ali drugače aktivira enciklopedični spomin na tiste predloge, ki jih medbesedilno priziva Prešeren: bodisi da je ta spomin naš lasten, iz neposrednega poznavanja antičnih pripovedk ali mitov, bodisi izposojen iz leksikonov, učbenikov in opomb pri izdajah Prešernovih pesmi. Prešeren in izobraženci njegovega časa so sicer že v gimnaziji — posebej ob gorečih profesorjih, kakršen jim je bil med 1813 in 1819 Valentin Vodnik — intenzivno prebirali latinske in grške hrestomatije, svoje govorniške veščine in okus pa so morali izobrazevati ob obširnem poznavanju mitologije, izbranih govorniških eksmplov, prevajanju in komentiranju poetičnih mest iz antičnih klasičnih avtorjev, ki jim je bila namenjena precej večja pozornost kot novoveškimi, modernim. Simbolna imena iz območja antične mitologije in zgodovine so jim prišla v meso in kri.⁸ Zato je lahko Prešeren pri medbesedilnih navezavah računal na to, da bralna sposobnost njegovih ciljnih naslovnikov obvlada kanon avtorjev in besedil, ki jih priziva v svojih sonetih, tako da si je tudi tu lahko privoščil zgolj omembe, namige, litotično skromnost (gl. primere 1-4). Tedanji klasično izobraženi bralci so ob vsakem mitološkem imenu takoj mogli v svojem spominu sprožiti bogate nize asociacij, polne predstave o predlogah, in zapolnjevati Prešernove tekstualne namige z ustreznimi pomenskimi snopi ter še v večjem obsegu vzporejati stare zgodbe z novimi pesniškimi izpovedmi, v katere so bile vcepljene.

Kako je medbesedilno branje pesmi nujno, da jo sploh razumemo, se lahko prepričamo tudi v primerih, kjer prvine iz predlog v novo označevalno okolje niso prenesene tako

⁶ Za C. Perri (n.d.) je šele to prava aluzija; tudi v leksikonskih definicijah se ponavlja formulacija, da je aluzija prikrit namig, ki ne pove izrecno tega, kam meri.

⁷ Lahko bi se tudi vprašali, kdo je *Parka*, da prede leta, če ne bi vedeli, da gre za eno izmed treh rimskih rojenic (lat. parere pomeni rojevati), ki so jih upodabljali kot stare predice (ena drži preslico, druga z nje vleče nit, tretja pa jo pretrgava).

⁸ France Kidrič: *Zgodovina slovenskega slovstva od začetkov do Zoisove smrti*. Ljubljana: Slovenska matica, 1929-1938, str. 592-594, 605.

opazno, ampak njihovo tujost zaznamujejo le neznatne motnje v — npr. ritmični, skladenjski in leksikalno stilni (gl. 5) — urejenosti, ubranosti besedila. V takšnih primerih je za prepoznanje medbesedilne figure bralna sposobnost (razgledanost po z odnosnicami prizvanih predlogah) še bolj odločilna.

Prvi verz Jesihove štirivrstičnice iz zbirke *Kobalt*⁹ (5) se tako zdi zgolj igrivo nesmiseln, če se ustavimo zgolj pri slovarskih pomenih poudarjenih besed (*orglar*, *kos*, *kalin*, *slavec*; *mojster*... *postavil* *štafelaj*) in ne ugotovimo, da so izposoje, nekatere dvoživke, ki merijo iz besedila v izseke dveh obstoječih pesniških zapisov in v prvine njunih predstavljenih svetov — v Prešernovo pesemsko parabolo *Orglar* in v njegov sonet *Apel podobo na ogled postavi*.¹⁰ Kot delčki Prešernove pesemske parabole, *orglar* in tri vrste ptic v prvem verzu vzbudijo bralčev spomin na celoto predloge, na njena razmerja med liki (bog, orglar, ptice), na njeno temo, sporočilo o tem, da je spontana prvoosebna pesnikova izpoved več vredna, bolj blizu Bogu, kot klerikalno nadzorovana, usmerjena poetika hvalnic. S to simbolno pomensko vrednostjo, ki jo naslovnik pozna iz 'enciklopedije', ne pa iz 'slovarja', prinašajo tuje prvine tudi v novo označevalno okolje svoje parabolične pomene, s svojimi implikacijami razsvetlijo, 'interpretirajo' njegovo temo. Šele v interakciji s prizvano predlogo lahko prvi Jesihov verz v 'nevtralni' parafrazi razumemo kot strah, da ne bi bil lirski subjekt (pesnik) s svojo počezjo podrejen platonizmu oblastniških institucij (kot kos in kalin pojeta, kakor jima dirigira orglar), namesto da bi bil osvobojen, avtonomen, tako kot Prešernov slavec. Dvom, da zgolj prvoosebna izpovednost ni več dovolj za lastno, izoblikovano pesniško podobo, se nadaljuje v naslednjih treh vrsticah, podloženih s Prešernovim *Apelom*, mojstrom, ki "podobo na ogled postavi" — lirskega subjekta ni na sliki, je še na paleti, je torej nekaj nedokončanega, potencialnega, negotovega, odvisnega od kretne drugih.

Verjetno prav s tem izposojenim motivom upodobi Jesih eno izmed načel svoje pisave — da svojo karnevalizacijsko, ironično in individualistično poetiko, svoje teme interpretativno osvetljuje ravno ob podpori tujih besed, semantičnih kretenj drugih (v tem primeru *Apela*), jih uporablja kot komentar svojih lastnih pesniških misli, obenem pa tudi za slogovno profiliranje svoje pesniške govorice v kontekstu sočasnega modernizma in neoavangarda, kot namiguje verz "Moderne oblike premaguješ s kopji, arhaik, s težo zob".¹¹

Podlaga z *Apelom* pa za razumevanje vendarle ni nujna. Omogoča le več sopomenov, asociacij, nekak stereofonski učinek (pesnikov glas v dvorani tradicije), bolj polno bralsko osmišljanje, saj se Jesihov modernistični lirski subjekt igrivo predstavlja prek optičnega filtra implikacij, pomenk iz slovenske literarne klasike, v dialoški interakciji z njimi. Smisel besedila je namreč gibljiva in spremenljiva rezultanta soodnosov znamenj znotraj besedila in njihovih relacij z znamenji drugih besedil, s situacijo izjavljanja in sprejemanja, s kontekstom sorodne tematike, področja razpravljanja.¹² Več kot je takšnih relacij, bolj zapletene in sestavljene bralne (spominske in opomenjevalne) postopke sprožijo,¹³ bolj kompleksne strukture smisla proizvajajo.

Medtem ko smo torej v primerih 1-5 videli, da brez medbesedilnih navezav nekaterih besedil sploh ne moremo razumeti, pa se je že v (5) pokazalo to, kar bodo še podprli sledeči

⁹ Milan Jesih: *Kobalt*. Ljubljana: DZS, 1976, str. 39.

¹⁰ Katerega zgodbeno ozadje je Prešeren sam prenesel iz šolskih knjig, v katerih je bilo s primeri predstavljeno 23 latinskih in 35 grških avtorjev, mdr. tudi Plinija starejšega pripoved o Apelu (F. Kidrič, n. d., str. 593).

¹¹ Na ta verz pesmi Plačilo iz zbirke *Legende* (1974) in na komentarsko vlogo književnih odnosnic opozarja Tatjana Stanič: *Stilistični postopki v poeziji Milana Jesiha*. Ljubljana: FF, odd. za slovenske jezike in književnosti, 1991 (dipl. nal.).

¹² Prim. E. Coseriu, n. d., str. 68-120; M. Frank, n. d., str. 206-208.

¹³ Gre za iskanje podobnosti v različnem in različnega v podobnem (kaj je torej npr. vzporednega in kaj različnega v 'zgodbi' Jesihovega pesnika ter Prešernovega orglarja oziroma slikarja, kako osvetljuje temo umetniške izpovedi in kontrole nad njo eden, kako drugi) oziroma za odkrivanje enakovrednega v zaporednem, sopostavljenem — torej za načelo paralelizma, ki sta ga Roman Jakobson, za njim pa tudi Igor Smirnov, opredelila kot temeljni princip poetskosti, literarnosti na ravni (pesniškega) besedila (prim. R. Jakobson: *Lingvistika in poetika*, str. 159-160, 174-175. V: Isti, *Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana: SKUC, FF, 1989; I. P. Smirnov: *Po poti k teorii literature*. Amsterdam: Rodopi, 1987, str. 17-18). Pri medbesedilnosti se torej načelo paralelizma prenese čez raven posameznega besedila, o čemer daje slutiti že razpravljanje Z. Ben Porat o aluziji (n. d.).

primeri: da nekatera (pesemska) besedila razumemo bolj polno, celovito, bogato, če v njih prepoznamo in interpretiramo medbesedilne figure.

Da razumemo bolje

- (6) kaj storiti v tretjem obdobju *vije*
jara kača pohoda suh rep *hvale*
loviš iz zasede kosti *pognale*
v zrak slast rje tihi treski *poezije*

različno mrzlo vroče vroče sije
gre pa zato da spremenimo seznam
še enkrat moja sina an ban vietnam
razoglav konj sveti jurij kri *ščije*

- (7) Duma 1964
/.../
Hotil po zemlji sem naši in dobil čir na želodcu
dežela Cimpermanov in njihovih mozoljastih občudovalk
dežela hlapcev mitov in pedagogike

o *Slovenci kremeniti*, prehlajeni predmet zgodovine

- (8) sle imaš, živiš pod vodo
in spominčico obdaš, trudna tema,
žalni prsti, tisoč en zavoj spoznaš.

lice mimo lica plava, daleč tam
se vidi krim: lipicanci! solza prava,
tresi pravi svoj potres,
/.../

barka tvezi, noč ne briše,
kaj naj mlada še želi?
slap na vrtu?
žolčne pege?
meč, ki se lepo iskri?

saj že rekli smo otrokom,
naj ugasnejo šepet, skozi
panje burno vrenje
firni svoji da nasvet.

V kvartinah svojega modernističnega soneta 250271¹⁴ (6) računa Venko Taufer na naslovnikov priučenih akustičnih spomin. Kdo na Slovenskem ni vsaj enkrat prebral ali slišal *Magistrala* Prešernovega *Sonetnega venca* — cikla, ki je kanoniziran kot sežetek temeljnega prepleta vseh pesnikovih poglavitnih tem: bivanjske, ljubezenske, nacionalne in pesniške! In prav ta bralska sposobnost je tista, ki v izglasnih besedah Tauferjeve skladenjsko večumne, v prozaiziranem naglasnem verzju izpisane montaže¹⁵ spozna in prepozna prvine tej kontrastne poetike ali konvencije, ujame znani glas Prešerna, odmev njegovih laških

¹⁴ Objavljen v zbirki *Podatki*. Maribor: Obzorja, 1972.

¹⁵ Montirani so raznorodni okruški iz empiričnih besedovanj različnih jezikovnih zvrsti: politično aktivističnih rekel, bolj ali manj profanih frazeologemov, otroške izštevank, sprevernice v cinični namig na aktualne novice iz vietnamske vojne, parodične odnosnice na svetniško legendo, iz vremenarskega poročila.

enajstercev, njegove urejene strukture — sled rimanja, ki povezuje pesniško umetelnost, ljubezensko nagovarjanje in izpovedovanje ter neprijazno usodo domovine. Besedilo bi lahko brali tudi samo po sebi, ne da bi v njegovih rimah — tudi zaradi slogovnega neujemanja z okoljem — prepoznali citat Prešernovih; toda s tem odkritjem, z evociranjem spomina na že prebrano, se prostor pesmi odpre še v eno smer, ne le v aktualni besedovalni prostor — v dialog s tradicijo.

Bralski doživljaj pesmi, ki ga omogoči šele enciklopedično, ne zgolj slovarsko branje izglasnih besed, se s to medbesedilno razsežnostjo dopolni, obogati smisel teksta, saj — med tem smo, radovedni, lahko Prešerna ponovno vzeli v roke, kolikor ga ne znamo na pamet — začnemo iskati novo vrsto ekvivalenc med obema besediloma, ju vzporejamo, da bi odkrivali nadaljnje podobnosti in razlike. Prešernove nekoliko sentimentalne "mokrocvetoče rožce poezije" Taufer v oblikovno enakovredni, paralelistični sintagmi, npr. polemično zaostri in ozemlji v "tihe treske poezije"; namesto da te svoje kali ženejo iz srca, Taufer v odlitku enakih, medbesedilno paraleliziranih, skladenskih razmerij sugerira pomensko antitetično, bolj srhljivo sliko 'zasede in kosti'. Tauferjev sonet tako s citati rimanih besed odpira in širi prostor našega asociiranja, spodbuja k iskanju medbesedilnih paralelizmov (ekvivalenc v različnem in različnosti v ekvivalencah), čeprav bi ga (za silo) razumeli tudi brez teh medbesedilnih sredstev. Še bolj razumljiv je sam po sebi odlomek iz Šalamunove *Dume* 1964¹⁶ (7), jeznege, izzivajoče kontrakturnega, mladostniško nestrpnega in antiavtoritativnega ginsbergovskega "tuljenja",¹⁷ polnega anaforičnih paralelizmov in ironizacijskih apostrof. Razvidno je, da mu grejo pošteno na živce metafizika, krščanska in socialistična moralka, slovenska folklor, domačijstvo, družbeni in pravni sistem ter njemu vdani in prilagojeni udje (celo intelektualci), odkrita ter prikrita ideološka represija, institucije in aparati indoktrinacije — šola, posebej pa institucija nacionalne literature, ki časti razne povprečneže (ki jih metonimično poseebja ime nesrečnega, že v literarni zgodovini kot formalističnega epigona ožigosanega Cimpermana).

Toda že z naslovom svoje provokativno avantgardistično besedilo (skoraj manifest) jasno zaznamuje kot obnovitev Župančičeve *Dume*, te najrazvpitejše, pesniško bohotne, vitalistično zanosne hvalnice domovine in slovenstva. S tem in s parafraziranim citatom že pri Župančiču variiranega verza ("Hodil po zemlji sem naši in pil nje prelesti/bolesti") pa dobi Šalamunova deklamacija novo, polemično in parodično razsežnost. Šalamun ne demontira slovenskih in/ali socialistično samoupravnih vrednostnih sistemov samo neposredno, ampak tudi posredno, prek sprevrčanja dikcije vzorčne simbolizacije oz. ubeseditve nekaterih izmed njih, se pravi prek zniževanja visokega, himničnega ali elegičnega tona predloge, *Dume*. Ta je v Šalamunovi zavesti verjetno funkcionirala tudi kot eno izmed besedil, ki jih je nacionalni sistem kulture kanoniziral kot svoje ogledalo, svojo podobo, simbolno zgostitev.

Tu del predloge ne zastopa le širših njenih pomenskih sklopov (kot v večini doslejšnjih primerov), ampak je tudi predloga sama — kot tisto, kar je v novem besedilu označeno s ponovitvijo, prenosom (citatom) njenih prvin — simbol označevalec še širše pomenske 'celote', katere 'del' je: tipologije slovenske literature, kulture in nacionalne zavesti. Sinekdoha (figura, v kateri del zastopa celoto — npr. jadro ladjo), značilna že za postopek aluzije in druge doslej obravnavane medbesedilne navezave, se v tem primeru torej podvoji, seže iz besedila kot simbolnega označevalca v kulturo.¹⁸

¹⁶ Objavljena v *Naših razgledih*, 9. maja 1964.

¹⁷ Prim. Allen Ginsberg: *Tuljenje* (izšlo v zbirki 1956), prev. Mart Ogen. V: *Antologija ameriške poezije 20. stoletja*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986, str. 311-318.

¹⁸ Parodično razmerje do *Dume* je pri Šalamunu pravzaprav tisto iz številnih 'ad hoc' parodij, ki nastajajo v šolskih klopek zaradi odpora objektov učnega procesa (učencev) do vsega, kar se jim avtoritativno ponuja ali kar velja kot avtoriteta (več takih parodij znanih slovenskih pesnikov iz šolskih beril bi se lahko uvrstilo v antologijo *Fuk je Kranjcem v kratak čas*).

Jesihova pesem *sle imaš, živiš pod vodo*¹⁹ (8) je na prvi pogled nekoliko zagonetna, večumna že na ravni osnovnih pomenov (interpretacije motivov, 'zgodbe', predstavljenega sveta), deluje — kot mnoge druge v isti zbirki — skoraj kot angleška 'nonsense' poezija. Toda kritiški kult o ludistični igri jezika, goli znotrajtekstualnosti brez razvidnejših tematskih obrisov, je pretiran. Pesem kljub poudarjeni poetski funkciji, jezikovni samociljnosti, igrivo kombinatorni "naravnosti k sporočilu kot takemu, osredotočenju na sporočilo zaradi njega samega"²⁰, ki naredi njen jezik skoraj neprozoren, vendarle lahko sugerira vtis o motiviki: o nekakšni večerni melanholiji in utrujenosti lirskega subjekta, zročega nekam čez Barje proti Krimu, ki v svoji (ljubezenski) stiski zaradi prezahtevne *mlade* apostrofira, ne brez ironije, vsemogočno, vsepričujočo noč.

V to nizanje besed, iz katerega smo ne brez napora proizvedli kolikor toliko otipljiva motiv in temo, pa je maskirana cela vrsta struktur in besedja, ki ju spet razgrajujejo, saj kažejo na tujost oz. izposojenost — na njihovo pripadnost konvencijam (npr. vprašalni del slovanske antiteze v 3. kitici), stilemom, pesniškim slovarjem prejšnjega in našega stoletja. Pesem, ki naj bi bila izpovedni samogovor oziroma apostrofa noči, se izkaže za križišče različnih pesniških glasov, lirski subjekt pa za ironični konstrukt iz posnetih jezikov, prenesenih besed in podob.

Trudna tema, žalni prsti tako npr. odzvanjajo dekadenco poetsko melanholijo, udomačeno še pri Grumu, ojačuje pa jo še bolj staromodna, sentimentalistična *solza prava*. V te posnetke zlahtnega pesniškega žalovanja se kontrastno zarišejo Kocbekovi *lipicanci*, ambivalentni simbol slovenstva; na nagovorno obliko (oče pripoveduje sinu), s katero Kocbekovi *Lipicanci* simbolizirajo ustno izročilo iz roda v rod, pa namiguje starševsko razmerje v zadnji Jesihovi strofi. Kljub modernističnemu zapisu (brez velikih začetnic) in navidezni neizumrlivosti ter trivističnosti že v prvi kitici prepoznamo citatni posnetek "romarske" štirivrstičnice, sestavljene iz izmenjujočih se trohejskih osmercev in sedmercev ter uveljavljene že v razsvetljenski poetiki. Ta verzno kitični vzorec, ki se kljub raz- in doglaševalnim ter drugim spremembam še štirikrat ponovi, lahko v avantgardistično pesem vpotegne tudi evokacijo nekaterih znanih uresničitev iz slovenske slovstvene zakladnice²¹ — najbolj vsekakor Vodnikov *Vršac*, ki tudi sicer pri Jesihu pušča nekaj sledov. Poliptoton (tj. ponovitev besede v drugačni sklonski obliki) *lice mimo lica plava* je paralelistični odmev iste geminacijske figure te predloge ("sklad na skladu se vzdiguje"), Jesihov depresivni pogled na oddaljeni Krim pa evocira vzneseno Vodnikovo razgledovanje po hribih, medtem ko se verz *tresi pravi svoj potres* zdi preoblikovanje Vodnikove kitice, v kateri "stresa votli glas bregove".

Zgledi so bili, upam, prepričljivi dokazi, da je medbesedilno branje pesmi (pa tudi drugih literarnih besedil) pomembno, ker jih bodisi

- I. (zgledi 1-5) ne moremo dobro razumeti, ne da bi v interpretacijo pritegnili enciklopedično vednost o strukturah in prvinah, ki so prenosil, posnetki ali opisi²² obstoječih besedilnih predlog ali konvencij, bodisi
- II. (6-8) ker jih z oživljanjem našega bralskega spomina, ki ga pesmi same prizivajo in usmerjajo, postavljamo v večje število soodnosov, s čimer dopolnjujemo in bogatimo naš bralski doživljaj, vzpostavljamo gibljivejši smisel besedila.

V prvem primeru gre za medbesedilne presupozicije, torej za vednost, ki jo pesmi predpostavljajo in tudi zahtevajo od bralca; v drugem pa imamo opravka z medbesedilnimi

¹⁹ Izšla v zbirki *Uran v urinu, gospodari!* Maribor: Obzorja, 1972, str. 26.

²⁰ R. Jakobson, n. d., str. 158.

²¹ 3. kitica spominja s prvim stihom na prvo dvostišje Prešernove *Pod okraj* ("Luna sije./ kladivo bije"), v celoti pa z metrično ritmičnim vzorcem in vprašalnim delom slovanske primere na Župančičevo *Brezo in hrast* ("Breza, breza tenkolaska./ kdo lase ti razčesava./ da stoje ti tak lepo?/ Ali mati, ali sestra./ ali vila iz goščav?").

²² O teh treh načinih preoblikovanja predloge v medbesedilje novega besedila prim. Marko Juvan: *Imaginarij Krsta v slovenski literaturi: medbesedilnost recepcije*. Ljubljana: Literatura, 1990, str. 60-70.

implikacijami, za možnost, ki jo ponuja besedilo bralcu, da mu nekaj doda in ga s tem dopolni s pomočjo vednosti o drugih besedilih in konvencijah.²³

Z metodami medbesedilne analize si zgojly uzavešamo takšne bralske procese, premišljamo, kako je besedilo narejeno, da nas na različne načine zablja v asociacije na njegov kontekst, na tisto, kar je že bilo napisano ali se piše zdaj, in tisto, kako se v določenih vrstah, krogih ali družbenih slojih piše. Sledimo skratka temu, kako se besedilo samo vpisuje v takšen kontekst oz. kako skuša svoja razmerja z drugimi besedili samo vzpostaviti in prikazati.

Summary

UDC 82.07:801.73:886.3-1

Marko Juvan

INTRODUCTION INTO AN INTERTEXTUAL READING (OF POEMS)

By giving examples from Prešeren and certain avant-garde poets (Taufel, Šalamun, Jesih), the article proves that an intertextual reading of poems (as well as other literary texts) is important, because (1) they cannot be properly understood without including in the interpretation the encyclopaedic knowledge of the structures and elements such as are transmissions, imitations or descriptions of the extant textual pre-texts or conventions, or (2) because of the fact that we can put them in an even greater number of interrelations by using our memory as readers, which poems themselves evoke and regulate, whereby we complete and enrich our reading experience and establish a more flexible meaning of the text. In the first instance we are dealing with intertextual presuppositions, the knowledge, therefore, that the poems presuppose and also demand from the reader; in the second we are witnessing intertextual implications, a possibility the text offers the reader, who can add new meanings to it by complementing it with the help of the knowledge of other texts and conventions.

²³Prim. Owen J. Miller: Intertextual identity. V: *Identity of the literary text*. Ur. M. J. Valdes, O. J. Miller. Toronto, 1985, str. 30-35.