

REWRITING: LITERARNI POSTOPEK IN NJEGOVA REALIZACIJA V SLOVENSKEM ROMANU

Pri številnih proznih avtorjih najdemo dele besedil, podobe, scene in teme, ki se spet in spet – ne samo znotraj enega romana, marveč v različnih besedilih istega avtorja – jemljejo v obdelavo in so ponovno pripovedovane v različnih stopnjah variacije. V paradigmi intertekstualnosti ob tej priložnosti govorimo o avtotekstualnosti ali o samocitatih. Taka serija besedil konstruira besedilne predloge in nasledne tekste kot nekakšen virtualni arhitekst. S stališča produkcijske esetetike bi lahko govorili o pojavu, ki ga utemeljuje več možnih ubeseditvenih strategij: a) ponavljanje zaradi posebnega poudarka ali da bi podčrtali intenzivnost besedilnega odlomka ali b) samocitiranje ali c) strategija izboljšave, da bi se do tedaj najprej nezadovoljivo izraženo lahko v obnovljeni konkretizaciji teksta (*rewriting*) še ustrežneje izrazilo. Postopek bo predstavljen ob primerih iz Cankarjevih in Šeligovih pripovedi.

rewriting, besediloslovje, medbesedilnost, samocitiranje, arhitekst, produkcija, recepcija, travestija, Ivan Cankar, R. Šeligo

In many prose writers, one can find parts of texts, images, scenes, and themes that are repeatedly – not only within the same novel, but in various texts by the same author – reworked, i.e., they are re-narrated at various degrees of variation. In the paradigm of intertextuality in this case one speaks of autotextuality or self-quotation. This kind of series of texts constructs textual models and successor texts like some sort of virtual arche-text. From the point of view of production aesthetics this is a phenomenon that is based on several possible compositional strategies: (a) repetition for the sake of a special emphasis or to underline the intensity of the textual fragment; or (b) self-quotation; (c) the strategy of improvement, i.e., to express more adequately by rewriting what has been previously expressed inadequately. The method will be presented on the examples of Cankar's and Šeligo's narratives.

rewriting, textology, intertextuality, self-quotation, archetext, production, reader-response, travesty, Ivan Cankar, R. Šeligo

Izraz *rewriting* se uporablja v različnih panogah. V leksikonsko kodificiranem opisu pomeni: »ponovno zapisati, zlasti v drugačni ali izboljšani obliki, predru-gačiti«. Glede na disciplino je izraz uporabljen v matematiki, informatiki in lingvistiki, bodisi izključevalno oziroma kot nadomestilo ali kot dodatek in proizva-janje novih variant. V prvem primeru proizvede *rewriting* revizijo dotlejšnjega stanja, ki je nadomeščeno z nekim novim stanjem in je v principu nepovratno. Na

tak način je izraz uporabljen npr. v sintagmi »rewriting European history«, s čimer je mišljena nova znanstvena refleksija, nekakšna menjava znanstvene paradigme.

Drugačen pomen ima termin v publikacijskem procesu, kjer pomeni korekturo rokopisa pri pripravi verzije brez napak. Pri tem ostaja odprto, ali naj verzije, oblikovane pred natisom, ohranijo svojo veljavnost ali pa jih nadomesti natis. Seveda ni izključeno tudi poznejše nastajanje nadaljnjih kanoničnih variant.

V literarni vedi velja reklo »Writing is rewriting«. Natisnjeno besedilo je vedno neke vrste kodificirani 'posnetek' v vrsti mnogih osnutkov in eventualno pozneje revidiranih natisnjenih variant. Isto velja za vsako menjavo medija ali obliko prezentacije, ko je npr. roman predloga za dramatizacijo oziroma za ekranizacijo. Tudi ponavljanje oz. obnovitev besedilnih pasusov uporablja postopke *rewritinga*. Tu praviloma nimamo nobenega izbriša stare variante, nasprotno, vsaka varianta je sestavni del vsakokratnega konteksta dela in je samo kot taka tudi dojeta. Lahko rečemo, da vedno vnaprej vemo nekaj o tem, kar beremo, še preden začnemo brati – to je trivialna ugotovitev. A vprašanje je, kaj vemo vnaprej, kako predelamo, modificiramo, obogatimo in spremenimo to znanje pod vtisom in vplivom branja.

S tem je zelo hitro jasna tudi posebna spoznavna vrednost take tekstne produkcije: dobimo nove vpoglede v pomensko strukturo dela nekega avtorja, ki ga izolirana analiza posameznega dela ne more prinesiti. Šele analiza, ki presega posamezno delo, nam lahko odpre avtorjev osebni stil; pogosto so namreč za razumevanje avtorja pomembni ponovno in variirano predstavljeni tematski sklopi. Sinhroniji posameznega dela se pridruži diahronija avtorjevega opusa.

Postopek bo predstavljen ob primerih iz povesti in romanov Ivana Cankarja in Rudija Šeliga. Ivana Cankarja predstavljam v štirinajstih citatih (C1–14) iz različnih del njegove proze med 1901 in 1917. Raziskava s tako majhnim številom besedil ni samoumevna niti običajna za literarnega zgodovinarja, saj se takoj zбожи očitkov, da je navedke iztrgal iz njihovih prvotnih zvez in sobesedil. Pri lingvistih pa je takšen postopek, delo z navedki, ki presegajo sekvenčno strukturo besedila, običajno ravnanje.

Navedke sem namenoma iztrgal iz sobesedila, ker imajo skupno isto temo, tj. »procesijo«. Procesija je pojav in pojem iz prazničnega življenja Slovencev, ki ga ni treba posebej pojasnjevati – v moji domovini, v severni, protestantski Nemčiji pa bi bilo to nujno, tam imajo ljudje zelo nejasno in empirično neutemeljeno predstavo o tem, kaj pomeni beseda »procesija«. Popolnoma sem prepričan, da so bili Ivan Cankar in njegovi takratni bralci v večji meri nosilci izkušenj na tem področju, kot smo mi v našem sekulariziranem okolju.

Besedila sem moral deloma krajšati (to je označeno s tropičjem), deloma je ista tema omenjena tudi kje drugje v istem delu, ni pa v aktualnem kontekstu citirana. Seveda je tako predstavljen le manjši del vseh »slik« ali »prizorov« Cankarjevih procesij. Na kratko želim predstaviti tipični Cankarjev postopek, ko vedno znova tematizira nekatere dogodke iz realnega sveta v prozi, v povesti, noveli ali črtici. Naših štirinajst navedkov pomeni torej 14 podbesedil večjih literarnih enot, ki so variacije tematskega predmeta »procesija«.

Kaj hočem povedati s temi odlomki besedil in kakšen vidik tekstološkega raziskovanja me zanima pri tej prezentaciji? Zanimata me postopka besedilne produkcije in recepcije, in to ne le znotraj, temveč tudi zunaj ali nad posameznim literarnim delom. To je še vedno razmeroma malo raziskano področje, saj se lingvistika teksta zanima predvsem za odnose znotraj enega besedila in ne za odnose znotraj višjih hierarhičnih struktur. Ali je to nekakšno minsko polje ali znanstvena novina, o tem se da razpravljati. V tej zvezi je pomembno, ali lahko določimo nad nivojem posamezne literarne umetnine še eno ali mogoče tudi več ravni besedil. S tem mislim na večje in obenem višje entitete, sestojече iz posameznih besedil, kot so na primer cikel ali pisateljevo zbrano delo. Verjetno je prav Cankar s svojim ogromnim proznim delom idealno polje za takšne raziskave.

Preden preidem na obravnavo besedilnih primerov, bi rad poudaril dve pomembnejši načeli, ki sta lahko napotek za poznejšo argumentacijo. Najprej gre za vprašanja medbesedilnosti, pri čemer me zanima zelo specifičen problem: V kakšni medsebojni zvezi so taka besedila, ki imajo skupno isto, rekurentno tematiko? Kakšen je njihov medbesedilni status? Na drugi strani gre za vprašanje interakcije med avtorjem in bralcem. Kaj bralec razume in kako dojema avtorjeve besede? Katera (pred)znanja že ima, ko v našem primeru bere zgodbo o procesiji, in kako ta bralec uskladi nove informacije s starimi znanji, ko izhaja iz aktualnega teksta?

Prehajam k posameznim besedilom. Nobeno od 14 besedil ni opis navadne procesije na način, ki bi ga pričakoval povprečni bralec. Prvi in zadnji tekst prikazujeta procesijo kot cerkveno manifestacijo, vendar sta oba lomljena v siju Cankarjeve fabulativnosti.

(C1) Za gospodom in cerkovnikom se vleče dolga vrsta žensk, starih, pohabljenih, preslabih za delo na polju, in kmetov, kajzarjev, ki nimajo ne polja in ničesar ne in hodijo lahko s procesijami. Sam izvžek, sama revščina ... in on hodi pred njimi in drži visoko križ, ki je Kristus na njem pribit. Po lazih se razlegajo pojoči glasovi in samotne ptice frfotajo nakvišku, beže pred temi mrtvaškimi glasovi. (*Križev pot*, 1901; ZD 8, 170.)

V sredini besedila (C1) in hkrati tudi celotne pripovedi *Križev pot* vidimo prošnjo procesijo za dež, vendar je Cankar oblikoval ta dogodek kot absurden; sodelujoči v procesiji namreč niso kmetje, ki so ob suši praviloma najbolj prizadeti, nalašč so tu ljudje brez imetja in brez lastne zemlje. Pripovedovalec *Križevega pota* je desetletni deček, ki mu je kot ministrantu naloženo nositi veliki križ in ki malo pred koncem procesije klecne, upehan od lakote, žeje in hude vročine. Umiranje tega otroka, nosilca križa in s tem tudi simboličnega Kristusovega namestnika, kontrastira ritualiziranemu bogočastju procesije. V nekem smislu Cankarjev prikaz resakralizira procesijo v njen prvotni smisel.

Druga procesija je v ožjem, današnjem pomenu besede:

(C2) Ko so oznanjali zvonovi od farne cerkve svetega Pavla in od obojih podružnic, da se je procesija napotila iz cerkve, so se vstopili sodnikovci kraj ceste ter so tam

stali tako nemarno, cigansko in prešerno, da se je izgledaval celo kozavi in škilasti cerkovnik, ki ni bil najsvetejši med svetniki. Dekanu so tekle po licih debele solze; ministrantje, ki so nosili bandera, so gledali v tla, ker jih je bilo sram. Ciganski špalir je zijal in molčal, procesija pa se je resno držala, samo litanije so bile malo bolj glasne in jezne nego po navadi in pevke so prepevale z višjim glasom. (*Vojska na Prisojnici*, 1910; ZD 21, 142.)

Tematsko jedro pripovedi *Vojska na Prisojnici* je prepir med sodnikom in županom o tem, v katerem vrstnem redu naj hodita v procesiji. Ker se župnik odloči dati prednost županu, se vas Prisojnica razdeli na dva tabora, prvi gre v procesiji, v drugem pa so sodnikovi privrženci, ki se izzivalno postavijo vzdolž ceste.

(C3) »Tat! Tat!« Naravnost skozi park se je napotila procesija. Kričali so vsevprek, ni bilo razumeti besede. [...] Sredi gruče dvoje krepkih, čokatih ljudi, obadva gologlava, goloroka, roke žilave, očrnele do komolcev. Med njima se je opotekal majhen, suhoten človek, tudi brez klobuka. Lasje so mu padali na čelo, ušesa so štrlela daleč stran. [...] Na desni, na levi in zadaj so spremljali procesijo ljudje, ki bi jim človek ne vedel posla in poklica. Slabo oblečeni, klobuk postrani, roke v hlačnih žepih, obrazi pa veseli in objestni. Zasmeljali so se na glas. (*Na Golgato*, 1904; ZD 11, 188 sl.)

(C4) Pred tatom in njegovima biričema, krog njih in za njimi se je gnetla gosta procesija. Zelo pisana je bila, brez reda in sramú. Ženske, spodobno oblečene, so se tiščale umazanih moških in so govorile s njimi. Gosposka črna suknja se je drgnila ob zidarski jopič, z apnom oškropljen. Bilo je resnično, kakor da jih družijo vse ena sama pobožnost. (*Grešnik Lenart*, 1914/1915; ZD 22, 97.)

(C5) Prišla mi je nasproti gruča ljudi, ki je kričala vsevprek ter se prerivala, gnetla in suvala. Zmerom večja in gostejša je bila gruča, kričanje in vpitje zmerom zaglušnejše. Obrazi ljudi, moških in žensk, so bili zaripli, temni, neizrečeno surovi in živinski. Dolgo nisem razločil, čemu in odkod ta divja gonja na očitni cesti in ob belem dnevu. Nazadnje sem ugledal sredi gruče mladega fanta, skoraj že otroka. Bos, golorok in gologlav je bil, drobno telesce je bilo sključeno do pasu, pod pazduho je tiščal hleb kruha. Obraza nisem natanko razločil, zakaj ves je bil s krvjo polit. Težke pesti so padale kakor kladiva na glavo, na tilnik, na stisnjena ozka pleča. Otrok se je opotekal, toda padel ni; rekel ni besede, tudi jokal ni, ali pa ga slišal nisem iz krika in kletev in pridušanja. »Tat ... tat ... tat! Seme tatinsko! [...]« Stal sem kraj ceste, zbesnela procesija pa je šla dalje, izginila, utihnila je v prahu in kletvah ... (*Dana*, 1911; ZD 20, 90.)

Besedila (C2) do (C5) z besedo »procesija« poimenujejo scenerijo, ki nikakor ni sakralnega značaja: prišli so tatu in del razkačene množice pasivno zija, drug del pa je pripravljen na linčanje. Ni mogoče prezreti, da se s pomočjo drugih posebnih besedilnih znamenj razkrije sakralni značaj teh treh procesij v nekem višjem smislu. Kot Kristus, kot župnik ali nosilec križa v drugih besedilih stoji tukaj tat v samem središču procesije. To dejstvo v tekstu signalizira (C3) že sam naslov črtice – *Na Golgato*.

Tekst (C4) je ponovitev prve zgodbe o tatu in obenem njena travestija. Pred nami so namreč 'pravi' udeleženci v 'sprevrnjeni' procesiji. Ne samo da tatu spremljata

dva birača, temveč je množična sodrga, pripravljena na sleherno hudobijo, na čuden način pobožna, »kakor da jih družijo ena sama pobožnost«. Malo pozneje beremo: »Vmes so molili molitev, kakoršne še niso čula nebesa«. Ta 'molitev' je vrisk lumpenproletarcev po takojšnji kazni, implicirano 'križaj ga!' iz biblije, ki jo s tem razkrijemo kot enega najbolj pomembnih referenčnih tekstov ali predtekstov pri Cankarju. Tudi tat ni nikoli navaden tat, orisan je kot majhen suhoten človek (C3), kot otrok in starec obenem ali kot bos človek oziroma kot mlad fant ali otrok (C5). Povezavo med temi tremi samo navidezno nespojenimi zgodbami najdemo s pomočjo obrobnihih nadrobnosti: tako je tatinski plen par škornjev (C3), hleb kruha (C5) ali oboje (C4). Gledalci se prepirajo o tem, kaj je tat ukradel po pravici: par škornjev ali hleb kruha.

(C6) Spoznal sem tudi to dolgo procesijo, naprej hrepenečo, na mesto začarano. Spredaj je hodil človek v duhovskem ornatu, v rokah velik križ; on edini ni premikal nog; ali je bil spoznal brezuspešnost tega početja, ali pa se je počutil dobro v svojem ozkem kolobarju. Ni nosil križa on sam – vsa dolga procesija, vsi za njim so bili obloženi; visoko so se vzdigale koščene roke, visoko so držale težki križ, in noge so stopale neprestano, vse že trudne, ranjene. Spoznal sem jih, ki sem jih ljubil nekoč, ki so mi tujci ob tej uri ... V daljavo nikdar dosegljivo buljijo blazne oči, že ves večer, o, že vso večnost, in niti koraka dalje ... Kdo bi jih rešil, kdo bi jim zaklical? In če bi se osvestile oči, če bi omahnile roke, izpustile križ? ... O, dalje! Boljša blaznost nego grozota spoznanja! (*Mimo življenja*, 1904; ZD 11, 106 sl.)

(C7) In videl sem dolge procesije ljudstev, predpustne procesije, kjer ni bilo s pisanimi capami našemljenih, pijanih teles, temveč so bili Kurentovi romarji brez cunj in trakov, brez krink in zvončkov, vsi goli našemljeni edinole z iz prs visečimi, vsej cesti v izgledovanje odprtimi srci, v katerih so bili pljunki namesto krvi. In videl sem narode, silne, sijajne, človeštvu duh in pest, v izobilju, modrosti, slavi in mogočnosti Bogu kljubujoče; videl sem jih ... O, kaj nimate več solz? (*Ogledalo*, 1917; ZD 23,17.)

(C8) Tudi se nisem čudil, ko so prihajale dolge procesije od vseh strani; Procesije, kakor jih človeško oko še ni videlo. Ni še videlo toliko krvi, bolečine in trpljenja. Tiho so prihajale procesije, iz ust ni bilo glasu, tudi koraka ni bilo čuti – tisoč za tisočjo molčečih senc, ki so vse imele živa telesa, imele oči, ki so gledale, srca, ki so utripala. (*Kralj Matjaž*, 1916/1917; ZD 23,77.)

(C9) Sanjalo se mu je, da je umrl. Do nagega slečeno truplo je ležalo na dolgi mizi, krog nje pa so stali bradati možje v dolgih sivih haljah. Temno so se držali, sklonjeni so bili nad truplo, rezali so in molčali. Ko je bilo truplo odprto, so lezle iz njega vse bolezni v gnusnih podobah: črvi, gadje, močeradi; brez števila jih je bilo, ostudna, vijoča in plazeča se brezkončna procesija. (*Moja njiva. Starec*, 1911; ZD 21, 53.)

Besedila (C6) do (C9) pomenijo lomljenje oziroma preoblikovanje teme procesije v sanje ali sanjske pripetljaje.

(C10) Komaj smo stopili na cesto, je šla naša procesija skozi vas ob živem, glasnem špalirju. Videl sem, kako se družili k nam čudni ljudje, ki jih nisem poznal in jih prej

nikoli nisem opazil. Bosi, razcapani, umazani; obrazi temni in surovi, oči v tla uprte. Molčé so se pridružili, molčé so šli s procesijo in nihčè ni vedel, odkod so bili, kedaj so prišli, iz katere veže so hušknili. (*Smrt in pogreb Jakoba Nesreče*, 1906; ZD 14, 195.)

Besedilo (C10) pod imenom procesija pokaže pogrebni sprevod. Njegovi udeleženci ne ustrezajo običajnemu pričakovanju bralca, ko začne nekaj brati bodisi o pogrebu ali o procesiji. Tudi ta scenerija je travestirana. Udeleženci so zdaj potepuhi, pijanci, skratka sama sodrga in lumpenproletariat. Meščani ostrmijo in čakajo prestrašeni med vežnimi vrati, celo župnik ni del procesije in tudi na pokopališče nima dostopa; insignije njegovega bogočastja so nadomeščene s posvetnimi kretnjami: brez duhovnika ni več potrebe po blagoslovljeni vodi in kropilniku, zato mečejo potepuhi polne pesti prsti na krsto v grobu; in Jakob Nesreča (*nomen est omen*), ki leži v krsti, je eden izmed njih. Na strani pred citatom preberemo kar naenkrat krajevno ime, h kateremu nosijo krsto: »mi se napotimo na Golgato«. Ne glede na dejstvo, da je Golgata tudi etimološko, v pomenu »kostišča«, prava smer in cilj pohoda, je Jakob Nesreča tudi nosilec križa. Pokrov njegove velike črne krste nosi bel križ.

(C11) Tujec jih je pogledal, nagnil je glavo in šli so za njim; lahek je bil njih korak, kakor nikoli poprej; oči so gorele – v zmagoslavju že, nič več v kopnenju.

Šli so in dolga je bila procesija. Vila se je s hriba v hrib, iz doline v dolino. Pod senco te črne procesije, pod senco rdeče halje in svetlih vihrajočih las so čudežno umirala polja, veneli so travniki; doline so se vzdigale, padali so hribi. Bogastvo, iz prokletstva vzkliko, se je vračalo v prokletstvo. [...] Šel je pred njimi, visok in lep, v dolgi rdeči halji, in vsi so šli za njim, vsi ponižani in razžaljeni, vsi zaslužjeni in obremenjeni.

Šli so v svetel dan, ko se je zgrnila globoko za njimi nad Sodomo strašna noč; sodbe noč in obsodbe.

Šli so za njim v zmagoslavje in radost; tisti ponižani in teptani so šli za njim, ki jim je rekel:

Božje kraljestvo je v vas! (*Za križem*, 1909; ZD 17, 118 sl.)

Citat (C11) razkrije grandiozno sliko vračajočega se Kristusa v rdeči halji, ki se postavi na čelo proletarskih množic.¹ Ta podoba, že znan topos zgodnjega socializma iz 19. stoletja, je najbolj zaostrena, religiozno in tudi socialno radikalizirana opozicija vsakdanji rabi pojma procesije. Tujec, torej Kristus, zbira vse, ki trpijo v mukah in revščini: otroka, ki se mora mučiti s tovorom, izseljence v Ameriko, pobožnjake in tercijalke, ki mu sledijo in vržejo stran rožne vence, in tovarniške delavke. Pred križem na Golgati stoji ta Kristus in se združi z njimi:

¹ Prim. Alfred RAMMELMEYER, Ivan Cankars »Wiederkehrender Christus«, *Studia Slovenica Monacensia in honorem Antonii Slodnjak septuagenarii*, München: Trofenik, 1969, 94–103.

Vsi vi ponižani in užaljeni, vsi vi zaslužjeni in obremenjeni – zdaj, ko je naš dan, pojte hosana in aleluja! Iz bičanja in iz križanja, iz sramote in trpljenja je vzrasel naš dan, do nebes se je povzdignil naš križ.

Združitev (*communio*) je v nekem smislu tudi zlitje Kristusove osebe v človeškem kolektivu, kakor to implicira zadnji stavek: »Božje kraljestvo je v vas!«²

(C12) Vsak teden jih plane v njujorškem pristanu trideset tisoč na barke, trideset tisoč beguncev; in mesec ima štiri tedne, in leto ima dvainpetdeset tednov! Kedar bo konec te strašne procesije, ki roma preko morja?

Tam so gnojili zemljo s potom od svojega čela, tam so gonili silne stroje z močjo svoje krvi – brez moči in brez krvi beže zdaj, izdani, premagani. Kakor pred kugo hodi strah pred to procesijo, nosi njen težki križ, ki sega do neba ... (*Pozdravljeni*, 1907/1909; ZD 17, 257 sl.)

(C13) »Koliko vas je zdaj, bratje moji v Kristusu in trpljenju, ki hodite z menoj? Procesija gre, dolga procesija, da je ne pregleda človek. Od vzhoda se vije do zahoda, črna procesija nesrečnih in ponižanih ... glave klonijo, temena so s pepelom posuta, vrv visi okoli vratu ...« (*Jakobovo hudodelstvo*, 1908/1909; ZD 17, 273.)

(C14) Spočetka so se zbirali v dolge procesije, izprehajali so se po cestah, kjer so stale bogate hiše, in so kričali po delu in kruhu. (*Kovač Damjan*, 1908/1909; ZD 17, 293.)

Navedki (C12) do (C14) prinašajo pri Cankarju tradicionalno gledanje procesije v socialni paradigmi, torej s sekularizacijo sakralne zadeve in obenem resakralizacijo socialnih procesov.

O medbesedilnosti takih ponavljalnih besedil lahko ugotovimo, da aktivirajo različne možnosti smisla, odvisno od drugih tekstov, s katerimi so konfrontirani. Z drugimi besedami: vsak primer je v prepletu medbesedilnih ali tudi znotrajbesedilnih odnosov. Znotrajbesedilni pojavi v ožjem smislu, ki se nanašajo samo na isti posamezni tekst, ne potrebujejo referenc navzven oziroma glede na literarno tradicijo in so tako rekoč standardno stanje: vsi naši primeri so v prvi vrsti znotrajbesedilno fundirani kot pod-besedila v vsakokratnih literarnih delih in v tem kontekstu konstituirajo koherenten smisel literarnega dela. Medbesedilno relevantni so, če opozorijo na druga dela. Medbesedilnost se kaže v besedilu kot vpliv druge besede oziroma kot odgovor na tujo in tradirano besedo. Ta je presečišče, na katerem besedilo pokaže na druga besedila, da bi postalo del literarne tradicije. Najbolj eksplicitna forma medbesedilnosti je literarni navedek.

Če se vrnemo k prejšnji razširitvi znakovne hierarhije posameznega teksta, potem moramo razločiti dva različna tipa medbesedilnih odnosov. To sta

²Podobno obliko kolektivnega gledanja na Kristusa najdemo pri Krleži v ciklu novel *Hrvatski Bog Mars*. Prim. Peter SCHERBER, »Hrvatski Bog Mars« und der Status seiner intertextuellen Beziehungen, gezeigt an der Novelle »Smrt Franje Kadavera«, *Künstlerische Dialektik und Identitätssuche. Literaturwissenschaftliche Studien zu Miroslav Krleža*, ur. R. Lauer, Wiesbaden: Harrassowitz, 1990, 113–121.

1. konvencionalno občevanje pisatelja s svetom tujih tekstov; npr. drama *Emanuel Quint* Gerharda Hauptmanna je verjetni pretekst zгледа o vračajočem se Kristusu (Cankar tu vstopi v diskurz z literarno tradicijo);

2. medbesedilni odnosi med posameznimi deli cikla ali korpusa zbranih del enega avtorja (tu stopi avtor v dialog s samim sabo, to je s svojimi prejšnjimi deli).

Bralcu je na razpolago še nov pomenski splet odnosov. Ni nujno, da bi jih imeli za medbesedilnost. Lahko bi temu rekli tudi znotrajbesedilnost višje stopnje, če gledamo na skupino avtorjevih del kot en sam tekst. Med vsemi našimi primeri imamo torej rekurentne in ekvivalentne odnose, ki zasidrajo posamezno literarno delo v celotnem pisateljevem opusu. S tem so tudi kazalci (»indices«) na samega avtorja. Dovolijo dostop do avtorske osebnosti, saj ni odvečna domneva, da so teme, ki jih pisatelj vedno znova poskusi oblikovati, glede na njegovo osebnost posebno relevantne. S tem se naslonimo na pojem osebnosti kot »najvišji člen v pomenski hierarhiji«, kot je to formuliral Mukařovský in v zadnjem času tudi Červenka.

Cankarju so literarnokritični sodobniki neredko očitali pomanjkanje izvornosti, ker je vedno ponavljal iste žalostne podobe revščine in malomeščanstva. Prezrli pa so pomembno dejstvo: tematska rekurenčnost je variacija in zaželena spremenljivost in s tem vse kaj drugega kot brezidejno ponavljanje že znanih podatkov. Če bi se postavili na Cankarjevo stališče, bi lahko rekli, da je vedno znova skušal popisati podobo ali scenerijo, od katere je bil obseden in pri kateri je čutil nepopolnost in nezadostnost šele v pisani obliki, tako da je spet in spet iskal nove variante in nove smiselne odtenke. To misel je Cankar sam izrazil v črtici *Njena podoba*, v kateri pripovedovalec izreče znane besede:

V vsakem človeku je skrita beseda, ki je ne more in ne sme izreči in ki bo napisana morda šele ob smrtni uri na njegovih ustnicah.³

In v resnici je smisel takšnih podbesedil v ekvivalenci odnosov, skozi katere se medsebojno utemeljujejo in postavljajo celotno avtorjevo delo kot višjo semantično entiteto nad nivo posameznega literarnega dela. Načelno je treba ločiti navedek lastnih idej in besed kot intratekstualni (znotrajbesedilni) fenomen od medbesedilnih fenomenov navedkov in aluzij na tuja besedila.

Končno bi se rad posvetil informativnemu obsegu navedenih citatov iz Cankarja. Začnimo s temo, torej s tistim delom informacije, ki je eksplicitno podan in je pri prvem nastopu nov v kontekstu pripovedi, medtem ko je sicer znan kot splošen pojav. V našem primeru je to beseda »procesija«. Ta ključna beseda tvori odnos med svetom teksta in realnim svetom bralca; beseda prikličje koncept, shemo ali celo sekvenco dogodkov v recipientov aktivni spomin, v katerem ga uporabi za razumevanje ali za primerjavo celotne besedilne sekvence. Kot bralci v tem trenutku primerjamo besedilo našega navedka s konceptom, ki ga hranimo pod imenom »procesija«. Pri tem primerjamo znane notranje predstave z empiričnimi izkušnjami besedila in izvemo, kaj je novega v tekstu. Prirast novega je hkrati

³ZD 21, 238.

dragocena informacija, s katero oblikujemo našo presojo vrednosti besedne umetnine.

Izkušeni bralec se spominja drugih priklicev iste teme v prejšnjih tekstih istega ali kakega drugega pisatelja. Tako se na primer med branjem besedila (C2) spominja prejšnjega branja besedila (C1) in s tem primerja aktualni tekst z vsemi drugimi sledmi v spominu, bodisi bralnimi izkušnjami bodisi doživetji in doživljaji iz realnega sveta ali celo z mešanico obeh.

Drugi avtor, na katerem ilustriram postopek »ponavljalnega pisanja« (*rewriting*), je Rudi Šeligo. Šeligo velja, vsaj v svojih proznih delih, za 'težkega', hermetičnega avtorja, ki mu celo literarno izkušeni bralec lahko sledi le z velikim naporom in recepcijsko odprtostjo ter s poznavanjem ozadja. Da bi prišel vsaj do nekoliko ustrezne recepcije, je potrebno pač dvoje: intenzivno večkratno branje (*re-reading*) in poznavanje čim več Šeligovih besedil.

Razumevanje enega njegovih proznih besedil je vsekakor v pomoč pri lažjem razumevanju drugih avtorjevih besedil. Prav tematske, preko posameznega dela segajoče ponavljalne strukture lahko pri ugibanju sporočila Šeligove proze pomagajo dalje. Ponavljalne strukture, ki presegajo posamezno delo, najdemo na različnih nivojih:

1. V inventarju figur: vedno znova so delujoče osebe in osebe, s katerimi se, kakor se zdi, pripovedovalec identificira, otroci, mladina, mlada dekleta, nepriviligirani, ki omogočajo pogled na svet 'od spodaj'. Tudi imena oseb so pogosto večkrat uporabljena in so sem in tja čista vrstna imena, na primer: »Pesnik«, »Didžej«, »Starka« itd. Te reči tukaj le omenjam in jih ne obravnavam poglobljeno.

2. Nadalje obstajajo prostorska definiranja okolja, tako rekoč mikrokonteksti, ki so deloma avtobiografsko motivirani, deloma pa so tudi zakodirani napotki za razumevanje pomena. Sem spada enostavna, skoraj bi rekel banalna podoba mostička z ograjo iz brezovega lesa, ki vodi čez potok, ki je tematiziran v treh pripovedih. Pogosto so tudi podani zelo minuciozni opisi realnih krajev, npr. mesta Kranja, ki so veliko več kot samo opisi neke scenerije v ozadju. Še številnejši so prostorski konteksti, ki predstavljajo različne oblike gozda: goščava, jase in prav posebej pogosto in intenzivno popisovani smrekovi gozdovi, s številnimi navpično stoječimi debli in preprogo smrekovega igličja na tleh. Prav ta 'smrečnata tematika' ima očitno ključni značaj za razumevanja šeligovskih besedil.

3. Nепrekinjena Šeligova tema, ki prav tako raste iz nekega globokega spoznanja in izkušnje, je glasba. Poleg pripovedi, v katerih se zdi glasbena tematika le obrobna (*Piščal Divjih bab*, *Vigilija ali konec vajenske dobe*) ali kjer glasbenozgodovinska povezanost ni pospremljena z globljo refleksijo glasbe kot v pripovedi *Gallusova hči*, želim поблиže pogledati predvsem dve besedili: *Uslišani spomin* in *Rešnja podoba*.

Uslišani spomin je avtobiografsko motivirana zgodba nekega glasbenika in je pripovedovana skozi perspektivo mladega Timoteja: natančno vzeto je ta pripoved

razvojni roman *en miniature*. Leitmotiv pri tem je bolj ali manj utopična predstava poslednjega, edinega tona (zvena, zvoka), ki ga lahko doseže le violina, in še na tej le največji virtuoz. Hrepenenje po tem najvišjem tonu gradi vedno znova vračajoči se motiv, h kateremu se bom obrnil v izbranih primerih besedil.

Prva je bila ledenica, druga neznani, bleščeče snažni, sinje visoki zvok, ki je trajal in trajal, ne da bi vmes zanihal ali spremenil svojo moč vabljenja, pa čeprav še niti ni bil prav slišan.⁴

je bil tenki, snežno beli, sinje prosojni zvok tam nekje v daljavi, nedoločno kje, a najbolj verjetno visoko zgoraj in hkrati tu, na dosegu vlažne roke, da bi se ga mogel okleniti in poleteti z njim tja gor, kjer izginjajo ptiči in oblaki. (*Uslišani spomin*, 11.)

Moralo je odpasti iskanje onega zvena, moral je v pozabo *edini*, en sam in vsezajemajoči zvok, z njim pa se je poslovila seveda tudi daljnosežna zamaknjenost, ki ga je spremljala. (*Uslišani spomin*, 32.)

Rešnja podoba je ključno besedilo, ker se tu povezujejo prej le izolirano obstoječi slikovni svetovi gozda, predvsem spet smrekovega gozda, in glasbeni motiv. Zdi se, da že kontaminacija teh dveh pomenskih polj bolj odpira interpretativni dostop k pripovedi. Začne se z opisom nekega zidovja, v katerem imajo zaprto žensko, gre potem brez prekinitve k opisu različnih ravnih in močvirnatih pokrajin, nazadnje h gozdovom, ki jih lahko opišemo kot povsem fantastične in ki se nenadoma povežejo z glasbenim motivom, kot to pokaže naslednji navedek:

Tu, kjer se mere in razsežnosti sveta izničujejo, smeri neba raztapljajo in sence mejnih kamnov mnogokotnika – gabra, omorike, bukve in široke severne poti – padajo navznoter k temu čudnemu deblu, ki raste, kot da mu je dana neomejena moč, a se že kmalu, že v zemeljskih višavah razlomi, da vrh visi v gaber in bukev, tu zdaj iz mogočno polživih razklanih žil lesa raste navzdol splet strun malih godal, dokler tudi vidno ne zažari navzdol v sveta tla kristalni zven violine, ki napeljuje zgodbo, črto melodije.⁵

To prevzame v nadaljevanju v podobi zelo človeških, antropomorfno predstavljenih glasbenih inštrumentov vodstvo po nadaljnjem poteku pripovedi, ki se v furioznem verbalnem koncu da prepoznati kot opis ali podoba, mogoče tudi kot poustvaritev *Šestih kompozicij za orkester* Antona Weberna. Najkasneje od zdaj dalje je nujno, da ta prehod od fantastičnega opisa gozda v oris nekega glasbenega doživetja fiksiramo in ga imamo v pripravljenosti kot možni vzorec za interpretacijo in obdelavo Šeligovih besedil. Temeljna dilema pri tem je, kako glasbo izraziti v jeziku in literarnem besedilu kolikor le mogoče ustrezno, vsekakor pa je poskus priti korak bliže neki možni ekvivalenci. Lahko špekuliramo o tem, ali bo avtor v prihodnje ta poskus nadaljeval. Inštrumentarij, ki ga ponuja postopek *rewriting*, ima za to pripravljen. Ampak pot od te nakazane evidence tematsko spojenih besedil do zadostne razlage smiselnega sveta šeligovske proze je še dolga in kamnita.

⁴ Rudi ŠELIGO, *Uslišani spomin*, Ljubljana: Nova revija, 1997, 10.

⁵ Rudi ŠELIGO, *Rešnja podoba, Molčanja. Črtice in legende*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986, 66.