HOMER - ILIADA

1. Antična književnost in kultura (periodizacija)

Izraz prihaja iz lat. besede antiquus /star/ (odtod tudi oznaka "kultura starih" za ant. kulturo). Deli se na grško in rimsko književnost.

Periodizacija grške književnosti:

a) arhaična doba (8.-5. st. pr. n. št.) - razvoj epa v Mali Aziji (8./7. st. - Homer, kiklični epi, Heziod/Boiotija) in lirike (7. st. - jonski otoki, nato Atene, Sicilija); kulturni razvoj: najprej palačna civilizacija (palače na gričih, v Atenah na Akropoli, kjer so bila kasneje postavljena svetišča, okrog palač hiše obrtnikov, v palači zakladnica /kretsko-mikenska kultura/; ena od glavnih gospodarskih panog je vojna /plenjenje palač, prim. Troja, Knosos na Kreti/, družba s strogo hierarhijo in idealom moči /prim. ep o Gilgamešu - arhaično mišljenje/, ti. lyssa (nezmernost) kot vrlina (tj. polit. močan človek je tudi lep, pameten, dober itd., prim. Iliada), pisava razvita verjetno že v 9. st. pr. n. št.); nato vzpostavitev polisa (v Atenah npr. Solon), ki temelji na homonoii (enakozakonju) in načelu "to mezon" (sredina, ki je izid boja nasprotij, tj. je vzpostavitev ravnotežja /agon/), lyssa pa postane hybris (pretiravanje), odpravi se jo z očiščevanjem (katharsis - relig. očiščevanjem in paideio - vzgojo, ki temelji na samopremagovanju, discipliniranju zmožnosti, osnovno načelo tega pa postane kaloagathija /kalos =lep, agathos = dober /oz. tisti, ki je nosilec vrlin).

b) atiško obdobje (5.-4.st. pr. n. št., ker je bil njegov vrhunec na polotoku Atiki, predvs. Atene); klasično obdobje razvoja gr. knjiž. (Periklova doba - polis je osrednja vrednota), temeljni vrsti sta dramatika

/traged.+komed./ in proza (govorništvo /Isokrates, Lisias/, zgodovinopisje /Tukidides/, filozofski dialog /Platon/)

c) helenizem (330 pr. n. št. /Aleksandrov pohod/ -

30 pr. n.št. /Rimlj. osvojijo Egipt/, vendar se gr. helenist. lit. še naprej razvija vse do 5. st. po n. št.); označuje ga mešanje gr. in oriental. vplivov, razpad polisa, zato ideal od družbe in narave neodvisnega posameznika (avturg - npr. kiniki - Diogenes, epikurejci - Epikur, skeptiki) ali pa prosvetljenega tirana (npr. sam Aleksander Veliki, ki je bil Aristotelov učenec); kult. centri na Siciliji, otoku Kos in v Aleksandriji (najv. ant. knjižnica - Kalimahos, Teokrit (sicer iz Sicilije) - učeni pesniki /poetae doctus/ in filologi; zvrsti: bukolično pesništvo (Teokrit - Idile), ljubez. elegije, epiliji (kratki epi); helenist. roman (bukolični: Longos - Dafnis in Hloe, ljubez.-pustol.: Heliodor- Etiopske zgodbe,), novoatiška komedija.

Rimska književnost:

a) arhaična doba (240 - 80 pr. n. št.) prvi epi (Gneus Naevius - Punska vojna; Ennius Quintus - Anali), vrh rimske komedije (Plavt - Dvojčka, Amfitrion), Scipionov krog: Terencij - Tašča; Lucilij - satire) - razen atellane in mima posnemanje (prevajanje) gr. vzorov (Menander - novoatiška komedija)

b) zlati vek (Avgustova doba 81 pr. n. št.-14 po n. št.): prenova rimske književnosti, ki zdaj zajema iz italskih mitov in običajev, v službi krepitve pomena države in morale (pietas - spoštljivo obhajanje starih praznikov); vrh epike (Vergil), lirike (Horac, Ovid, Katul, Properc, Tibul), govorniške proze (Cicero)

c) srebrni vek (14 - 117): tragedija (Seneka - Medeja,

 Fedra, Ojdip), roman (Petronij - Satirikon), zgodovinopisje (Plinij ml.), filoz. proza - stoicizem: Seneka - Pisma Luciliju, Razprava o blaženem življenju), satira (Marcial, Juvenal), epika (Lukan - Pharsalia, zadnji veliki rim. ep, o nujnem propadu Rim. imperija in državlj. vojni)

d) obdobje poznega cesarstva (117-476) - upad rim. ant. književ. in nastajanje kršč. knjiž.

2. Za junaški ep (gr. epos, 'beseda, pripoved') je značilno, da zajema snov iz mitologije (deloma na zgod. podlagi - Troja), junak je postavljen v pomembno mitično (mitos - gr. 'zgodba', ki se je ne sme razlagati, razumevati jo moramo dobesedno!) dogajanje, reprezentira skupnost, tj. ni predstavljen kot posameznik (roman!), ampak kot predstavnik skupnosti (npr. kralj ipd.), odlikuje se po junaški morali (kdor je močan = lep in dober /lyssa). Po Mihailu Mihailoviču Bahtinu je za ep značilno, da govori o absolutni epski preteklosti, ki je po svojih vrednotah (delovanju junakov ipd.) popolna in z epsko distanco ločena od smiselno odprte sfere sedanjosti pripovedovalca in občinstva (tj., če dogaj. v sedanjosti lahko ocenjujemo iz lastnih izkušenj, jo kritično vrednotimo ipd. /vse to so lastnosti romana!, ki opisuje sfero "odprte sedanjosti"/, absolutne ep. preteklosti ne moremo ocenjevati na podlagi lastnih izkušenj, jo kritizirati ipd., vrednostno pa je neskončno višja od današnjosti); posledica tega je, da pripovedovalec o njej ne govori na podlagi izkustva, ampak skozenj govorijo boginje (Heziod - muze!), tj. gre za absolutno resnico, o kateri se ne more dvomiti /prim. proemij ali nagovor boginji: "Pesem boginja zapoj o jezi Pelida Ahila" /tj. pela jo bo boginja Ne pa pripovedovalec! - ti. poeta vates /pesnik videc/ gl. Heziod!!/; druga posledica tega je ti. parataktičnost /vse stvari, o katerih ep govori, so enako pomembne in vzvišene, od osrednjega junaka, do njeg. ščita, dreves ipd. - zaradi tega ep v sebi združuje celoto sveta (čeprav na videz govori o omejenem dogajanju, npr. o 10. letu trojanske vojne)

3. Mit o trojanski vojni - na poroko tesalskega kralja Peleja in nimfe Tetide (Ahilova starša) so povabili vse bogove razen boginje spora Eride (gl. Heziod), zato ta med goste vrže jabolko z napisom Najlepši (jabolko spora), zanj pa se potegujejo Hera, Atena in Afrodita; boginje v spremstvu Hermesa pridejo k trojanskemu krajeviču Parisu, ki pase živino; razsodil naj bi, katera boginja zasluži jabolko (Hera mu ponuja oblast, Atena modrost, Afrodita pa najlepšo žensko); odloči se za Afrodito. Kasneje Paris na obisku v Grčiji osvoji ženo špartanskega kralja Menelaja Heleno in z njo zbeži v Trojo (ugrabitev). Zato Atrejeva sinova, argoški kralj Agamemnon in Menelaj, zbereta vojsko, ki se najprej ustavi v Avlidi (Artemidino svetišče); ker Agamemnon oskruni svetišče (po nesreči ubije sveto žival košuto), Artemida terja njegovo hčer Ifigenijo; Agamemnon jo žrtvuje boginji, vendar jo ta odpelje v svoje svetišče na Tavridi (danes Krim), kjer bo njegova čuvarka (gl. Oresteja). Ahajska vojska se odpravi proti Troji, kjer se začne 10-letna vojna. V njej so na strani Ahajcev Hera, Atena, Hefajst, Pozejdon in Hermes, na strani Trojancev pa Afrodita, Apolon, Artemida, Ares in Skamandros (rečni bog). Sam ep govori o 9. letu vojne, in sicer o Ahilovi jezi (lyssi!!), ker mu Agamemnon vzame sužnjo Brizeido. Mati Tetida Zevsa zaprosi, naj za kazen pomaga Trojancem.

4. Homerska primera: ena izmed značilnosti homerske epike (poleg ukrasnih pridevkov, npr. volooka Hera, božanski Ahiles, Priam, krotilec konj, tresošlemi Hektor, ki izražajo vedno zgolj pozitivne lastnosti, npr. zlobni Terzites, veliki govornik), gre za dolgo primero ("Kakor če v gori se pes, prepodivši jelenče z ležišča, besno poganja za njim po klancih, doleh in tokavah, da, če se tudi potuhne in skrije mu v gostem grmovju, vendar sledu ne izgubi in teče, dokler ga ne najde: prav tako Hektor ne uide očem dirjača Ahila."); v njej je - po načelu paratakse - drugotno (primera lova) v ospredju, tisto, kar je najpomembnejše (boj Hektor - Ahil) pa v ozadju; zaradi pomanjkanja vrednostne perspektive (gl. zg.) je svet prikazan kot vsepovezana celota (kar izražajo kontrasti: boj/primera iz mirnodob. življ. in nasprotno).

SOFOKLES - ANTIGONA

1. Grško antično gledališče: gradili so jih na pobočjih, kjer je bil postavljen theatron (prostor za gledalce), spodaj je orkestra (plesišče, kjer stojijo zbor in igralci), sredi nje je Dionizov oltar (thymele), za njim lesena zgradba (skene), katere del, obrnjen h gledalcem (proskenion) je bil okrašen; igralci so nosili maske, na nogah so imeli visoka obuvala (koturne - predvs. liki kraljev), ženske vloge so igrali moški. Gledališča so bila velika: Dionizovo gledališče na Akropoli v Atenah je sprejelo 17 000 gled., danes v prvotni podobi še najbolje ohranjeno gled. v Epidavru 22 000, gled. v Megalopolisu pa kar 44 000! To priča o *kultnem pomenu tragedije*, ki so jo gledali vsi polnopravni člani polisa. IZVOR: kult trakijskega ali maloazijskega boga Dioniza (ali Bakhosa), sina Zevsa in Semele, ki jo je Hera iz ljubosumja preganjala; ker je Zevs Semelo po nesreči (na Herino pobudo) umoril z bliskom, je svojega sina donosil sam v stegnu, tako da se je rodil "dvakrat"; po drugih dveh legendah so D. enačili z Iakhosom (božanstvom, ki naj bi v oblaku, ki se je dvignil iz Elevzine, s kriki spodbude (gr. 'iache') dvigal moralo Grkom v bitki pri Salamini; zato so ga častili v elevzinskih misterijih s kriki 'iache', ki so ponazarjali navdušenje-ekstazo in obenem grozo) oz. Zagreusom, sinom Zevsa in vladarke podzemlja Persefone, ki so ga raztrgali Titani (po Herinem naročilu), Zevs pa je požrl njegovo živo srce in ga potem vsadil v plod svoje ljubezni s Semelo, Dioniza. Dioniz torej po eni strani predstavlja mučenca, ki umre grozne smrti in se potem ponovno rodi (prim. muke junakov targedije), po drugi strani pa kot Bakhos (gr. sinonim za vino) in Iakhos ekstatičnost, izgubo individualnosti; zanimivo je tudi to, da je v Delfih bilo svetišče v zimski dobi posvečeno Dionizu, v drugih let. časih pa Apolonu, tj. Dioniz in Apolon sta nekakšna "dvojnika" (prim. apolinično/dionizično). V njeg. čast so prirejali tragiške sprevode (tragos - kozel, ena od živali, poleg bika, ki je simboliz. Dioniza, od rastlin je to bila trta), v katerih so častilci (bakhanti in menade ('tiste, ki so "mahnjene"') bili oblečeni v žival. kože, v košarah pa so nosili simbol plodnosti falos. Kult boga Dioniza, praznik velikih dionizij (april/maj), je v Atenah uvedel tiran Pizistrat (5. st. pr. n. št.), takrat so peli korske ditirambe (dithyrambos naj bi po neki razlagi pomenil 'tistega, ki se je dvakrat rodil'), ki so jih izvajali tragiški kori (zbor, oblečen v žival. kože, ki mu odpeva predpevec, korifej). Že v tem je zasnutek drame, saj gre v ditirambih za dialoge med korifejem in zborom, pesmi pa opevajo muke in pon. rojstvo boga (v Elevzini pa so v ti. elevzinskih misterijih častili ponovno oživetje Kore, Demetrine hčere, ki je bila zaprta v Hadu /tj. ponoven prihod pomladi/). Vse to tudi vsebinsko že spominja na tragedije, ki torej imajo religiozno-obreden izvor, to lastnost pa obdržijo tudi kasneje, v času velikih gr. tragedov. Tragedija je torej nekakšno polisno bogoslužje, prirejali so jih ob vel. dionizijah in lenajskih praznikih (maj/junij), od čistega Dion. kulta pa se razlikujejo po tem, da uprizarjajo 'zgodbo' (mythos), ki ni v direktni zvezi z Dionizom. V času trag. iger so prirejali agone (boje) med pisci, od katerih je vsak predstavil trilogijo (3. tragedije, zadnja je imela funkcijo sprave!!) + po eno komedijo.

Veliki trije tragedi so Ajshil (prvi poleg 1. igralca /protagonista/ uvede 2. igralca + kor), Sofokles (uvede 3. igralca, 2. igralec je po idejah nasproten protagonistu /ti. antagonist/ +kor) in Evripides (zaton tragedije). Prvi traged (bajeslovni) naj bi bil Tespis.

2. Tragedija, tragično, enotnost dejanja - prvo teorijo tragedije (in liter. umetn. nasploh) predstavi Aristoteles v svoji Poetiki ( Peri poietike techne - O pesniški umetnosti): "tragedija je umetnina, ki prikazuje resnobno, celovito in zaokroženo dejanje (mythos), ima primeren obseg, se kot izraz. sredstva poslužuje olepšane besede, kot načina pa dramatske dejavnosti (tj. "prikazovanja" - mimesis), ne pa pripovedi ("diegesis"); je umetnina, ki z zbujanjem sočutja (pathos) in strahov doseže očiščenje (katharsis) teh občutij." Po A. je smoter tragedije dejanje (mythos), njegovi najpomembnejši deli so peripetija (ki povzr. preobrat iz sreče v nesrečo) in anagnorezis (prepoznanje), značaji so drugotnega pomena; dejanje mora biti enovito (sklenjena celota, tj. ne sme se usmerjati okoli junaka, ampak predstaviti en osrednji motiv /npr. motiv pokopa umrlih, očetomora ipd.), da bi bilo pregledno, ne sme biti ne prekratko ne predolgo, dogajati se ne sme na več prizoriščih. Dejanje mora temeljiti na načelu verjetnosti in nujnosti (da bi bilo prepričljivo). Značaji v traged. (da bi dosegla pretres gled.) morajo biti boljši od nas ali nam enaki (nič niso krivi za to, kar se jim zgodi, saj sicer ne bi vzbujali sočutja in groze). Tragedija kot mimezis (in umetn. nasploh) vzbuja ugodje tudi ob prepoznanju, tj. ne ponazarja stvari iz življ. (ki so se zgodile), ampak tisto, kar bi se lahko zgodilo (tj. umetn. /trag./ kaže splošno (to katholou) in ne posamično (kot npr. zgodovina); to pomeni dvoje: a) traged. nam kot vsaka umetn. omogoča spoznanje (prepoznanje pravega bistva stvari, ki jih v vsakd. življ. praksi, ko smo zaposleni s funkcionalizmom, ne vidimo) in b) to spoznanje ni enako spozn. v znanosti, saj ne govori o stvareh, ki so (se zgodile), ampak o kvazirealnem (tj. stvareh, ki jih je treba dojeti kot resnične, obenem pa kot fiktivne oz. se moramo z njimi identificirati in imeti do njih distanco), prav slednje pa omogoča katharsis: najprej moramo občutja "resnično" doživeti /ko gledamo dramo, ne smemo reči, da je to zgolj "iluzija", ampak se vanjo "vživimo"/, obenem pa vedeti, da so zgolj "fiktivna" /neumestno je npr. napasti igralca, ki se pripravlja, da bo na odru nekoga pretepel/; to najbolje izraža kar zaključni monolog zbora v Sofoklovem Ojdipu:

" da te nikoli nisem spoznal! Tako pa zdaj tožba neutolažna mi iz grla zveni. In vendar je res: po tebi sem zopet zadihal, v mirno spanje zatisnil oko." (ker se je ta RESNICA zgodila v drami in ne v realnosti, ne njemu, idealnemu gledalcu!). TRAGIČNO: gl. spodaj pri Antigoni.

3. Tebanski mit: teb. kralj Laj ugrabi mladega Hrizipa, sina sosed. kralja, zato njegov rod doleti prekletstvo do 3. kolena (tako mu je prerokovano, da ga bo ubil sin - Delfi); zato sinu (Vseb. Kralja Ojdipa!) prebode in zaveže kolena (Ojdip -oteklonogi) ter ga da izpostaviti zverem. Pastir, ki dobi to naročilo, otroka preda past. korint. kralja, ki dečka posvoji. Zaradi zlih slutenj se Ojdip napoti v Delfe, kjer mu prerokujejo poroko z materjo in očetomor; zbeži iz Korinta, na poti pa ga napade Lajevo spremstvo; vse ubije, tudi očeta Laja; v Tebah nato premaga Sfingo, se poroči z materjo, ko v mestu zavlada kuga, pošlje poslance v Delfe, kjer povedo, da bo kuge konec, ko bo odkrit Lajev morilec; začne se iskanje morilca, kjer vedež Terezijas po prigovarjanju le pove, da je moril. sam Ojdip, ta misli, da je vedež spletkar, končno se razkrije resnica, Jokasta se obesi, Ojdip pa oslepi, prež. ga iz polisa, v spremstvu hčere Antigone (3. rod od Laja!) blodi (vseb. Ojdipa na Kolonu!) po deželi, dokler v starosti ne pride na Kolon (aten. predmestje, Sofoklov rojstni kraj), kjer je sveti gaj Evmenid /nekd. bog. maščev. Erinije, sedaj bog. milosti in blagosti/, po prerokbah naj bi prav tu umrl; medtem pride k njemu vest, da se sinova Eteokles in Polinejk borita za oblast v Tebah /v njih bo po prerokbi zavladal tisti, na katerega strani bo Ojdip!/, Ojdip pa oba, potem ko ga divje nadlegujeta in mu pretita, prekolne ("umrla bosta v bratomoru"), pred sinovoma ga začiti atenski kralj Tezej, Ojdip pa na koncu odpotuje v Had (nekakšno "vnebovzetje", saj "izgine" - tako se s spravo med bog. in člov. konča O. usoda). Potem Polinejk zbere vojsko sedmih mest (vseb. Sedmorica proti Tebam!)

in napade Tebe, v boju umreta oba brata, oblast prevzame njun stric Kreon (vseb. Antigone!), ki ne da pokopati izdajalca polisa, zakoplje pa ga kljub prep. Antigona, zato jo da živo zapreti v grobnico, v katero gre prostovoljno še njeg. sin Hajmon (naredi samomor!), nakar samomor naredi še Kreonova žena.

4. Vsebinska interpretacija Antigone: obstaja sicer več interpretacij, npr. Heglova - po njem gre za spor med rodovno in polisno moralo /Antigona zastopa rodovno moralo ("Za umrlim možem drug dobi se mož, ... a da bi zrasel brat mi še kdaj bi nov, ni moč."), Kreon pa polisno moralo, da "bogovi sovražijo tistega, ki jim hoče skruniti svetišča" (polis je pri Grkih več kot država, saj Grki (do helenizma!) ne ločijo med sfero javnega (države) in privatnega (zasebno življ.), človek je človek šele v polisu, polis je mesto, v katerem se človek razloči od bogov in živali in je le človek! Po Heglu imata tako po svoje prav oba, Antigona, še bolj pa Kreon. Vendar Heglovo interpretacijo nekateri kritizirajo, saj Antigona pokop svojega brata pravzaprav argumentira drugače, z besedami "rojena sem zato, da ljubim" (tj. ne gre le za pokop brata, ampak spoštovanje vsega, kar je, nasploh, katerega je dolžan človek - /o tem govori tudi znamenita pesem zbora "Nič ni bolj silnega (groznega-deinon) na svetu, kot je človek", ker človek na videz vlada nad elementi (trpinči Zemljo, kroti morje, udomačuje govedo ipd., izumil je govor, družbo itd.), vendar to NI VLADANJE NAD elemnti, marveč morje kot morje pride do izraza šele, ko nekdo plove po njem, Zemlja pride do izraza (npr. njena rodovitnost) šele, ko jo nekdo preorje in poseje vanjo seme, tj. človek s tem svojim položajem NI GOSPODAR elementov, marveč ti z njegovo pomočjo šele pokažejo svojo moč in funkcijo, ki jo imajo; s tem je človek na nek način ODGOVOREN ZA ELEMENTE SVETA, OD NJEGA JE ODVISNO, ALI BO NPR. ZEMLJO ZGOLJ IZKORIŠČAL KOT SREDSTVO, ALI PA JO BO TAKO 2OBDELOVAL2, DA BO STOPILO NA DAN NJENO PRAVO BISTVO (namreč paradoks - če jo bo zgolj neusm. izkoriščal, se bo prst izčrpala, uničila, ne bo več obrodila, živali bodo pomrle itd!); Sofokles to v tem odlomku (zbor) nakaže z izrekom, da je človek "smrtno bitje" in da "smrti ne najde uroka", tj. človek NIKAKOR NI POPOLNI GOSP. NAD SVETOM, če to postane, dela HYBRIS, ki vodi v nesrečo. Prav ta hybris dela Kreon, saj na videz sicer zastopa zakon polisa, a tako, da ga razširi prek meja polisa, na živo in mrtvo (drugi mu zato začnejo očitati samovoljo (Haimon mu npr. pravi: "Kar last je enega, ni občestvo", Kreon pa mu pravi: "Kdor moč ima v rokah, mar nima tudi države?"), zato mu Terezias kasneje pravi, da želi "v drugo ubiti mrtvega" (tj. mrtvega drži v svetu živih, obenem pa živega /Antigono/ zapre v svet mrtvih /grobnico/ = sledi kazen); polis mora torej po Sofoklu upoštevati tudi "nenapisane zakone", po katerih človek (če se jih drži!) šele je človek, ne pa zver ali bog (kar "postane" npr. Kreon), polis torej NI SAMO POLITIČNA (v današnjem pomenu besede) skupnost, ampak mesto, kjer človek šele JE človek, kjer torej kot človek DOPUŠČA, DA STVARI SO TO, KAR SO, OZ. KJER STVAREM S SVOJIM DELOVANJEM DOPUŠČA BITI TO, KAR SO (ZEMLJA KOT TISTO, KAR PRINAŠA SEME, DOMAČA ŽIVAL KOT TISTO, KAR NAM POMAGA PRI OBDELOV. ZEMLJE, MRTVEC KOT TISTO, KAR JE TREBA ZAKOPATI IN DATI SVETU MRTVIM ITD.). Enako interpretira (kritizira) sodob. državo in odnos ljudi do stvari v svetu tudi Dominik Smole v svoji Antigoni!

PETRARCA - renesansa, humanizem, PETRARKIZEM

1. Petrarca je eden prvih predst. renes. humanizma, ki v nasprotju s študijem spisov o božjem (sv. pisma!) poudarja študij litterae humane (spisov o človeškem, tj. spisov ant. avtorjev, ki obravn. bistvo človeka, kulture, države, skratka spisov, ki lahko pripomorejo k boljšemu življ.; imenujejo jih tudi "napori za človečnost" (lat. Studia humanitatis!); "proizvod" "naporov za človečnost" oz. temeljit. preučev. člov. narave, spisov o človeku ter njeg. jeziku je "uomo universale" (vsestransko izobr. + moralni človek!). Po zgledu antike so v Italiji tako ustan. akademije (npr. Accademia platonica v Firencah! - Marsilio Ficino, Pico della Mirandola), med humanisti pa niso bili le "učenjaki" (tudi Petrarca), ampak tudi vladarji, npr. Lorenzo Veliki, vladar Firenc. **Kako upravičiti središčno vlogo človeka, ki ga poudarjata humanizem in renesansa?** S položajem človeka v božjem stvarstvu: v njem ima človek središčno vlogo (srv. sholastika), njegova naloga pa je biti gospodar sveta + bitje, katerega naloga je spoznav. vse stvari. Človek kot središče sveta je skupek vegetativne (rastlinske, mineralne ipd.), animalične (živalske) in angelske (duša) narave, tj. je v bistvu "svet v malem" ali mikrokozmos /spet poud. osred. vloge čl.!), prav zato, ker ima v sebi vse, pa je lahko ali žival ali angel /odvisno od njeg. prizadevanja!/, seveda pa je njeg. naloga vzpon k višjim oblikam bivanja /angelskemu!/. Če je čl. mikrokozmos, je zrcalo makrokozmosa /tj. svet v celoti in čl. se zrcalita drug v drugem: če hočeš spozn. člov., spoznavaj naravo in nasprotno!/; spremeni se tudi odnos med telesom in dušo: telo je IZRAZ notranjega (duše!), telesna lepota je torej nekaj, kar je treba slaviti, saj odraža notranjo lepoto /odtod trditve, da so oči zrcalo duše ipd., tudi v petrarkizmu!/, pa tudi tostranska sreča naj bo cilj pčlov., saj je odraz večne sreče /tj. kdor ni srečen tu, bo težko sreč. v onostr./. Namen življ. je spoznav. sebe in dvig kvalitete čl. bivanja, zato je treba izkoristiti dan /carpe diem/, živeti polno (študij knjig, zabava, ples, lov, umetnost ipd.), odraz sreč. čov. pa je tudi usklajena država (odtod spet zanim. za politiko).

2. **Kako se ti elementi odražajo pri Petrarci**: sam je svoje pesmi, ki so izšle v Canzonieru, imel le za "fragmente", skozi katere naj bi bolje spozn. sebe /napisani so v ital., čeprav je sam bolj cenil latinščino/: osrednja tema pesmi (predvs. sonetov, ki se razvije že v poz. sr. veku (13. st. juž.Italija, nato dolce still nuovo) je ljubezen, ki jo Petrarca pojmuje v skladu z rim. elegiki (ljubez. je osred. čustvo, ki postane metafiz. podlaga vsega (npr. tudi spoznav. sveta: v pesmi se mu "mesec, leto, kraj", kjer je srečal "dvoje lepih oči", kažejo prav skozi "ljubezen" oz. v zvezi z njo). Ljubezen pa je cenjena zato, ker ni niti neobvez. družabna igra /rokoko!/, niti nekaj živalskega, ampak znamenje "erosa", to pa je že od Platona naprej tisto, kar človeka dviguje iz stanja "živalskosti" v bolj "plemenita" stanja. Eros namreč ni samo erotika v današ. pomenu, temveč vsaka "obsedenost" s popolnim - eros po pesnjenju, po sorodnem bitju, po spoznanju, zato ni čudno, da Petrarca združuje vse 3 pomene erosa v svojem pesništvu! (Kot kasn. Preš.: eros ljubez. se razkriva šele v pesn., ki je hkrati tudi spozn.). Laura, ki jo Petrarca opeva (nekat. menijo, da gre le za alegorijo SLAVE (laurea), ki ima v renes. pozitiven prizvok: slava naših del nas naredi nemsrtne! (enako že Horac!), sev. v tem smislu, da s slavnimi deli prispevamo k boljšanju kvalitete življ. skupnosti (ti. CARITAS!), ta Laura se razlikuje od Dantejeve Beatrice, saj je Beatrice zgolj alegorija - tj. nakazuje pomene, ki jih Dante v TEM SVETU NI ZMOŽEN DOJETI, RAZLOŽI MU JIH ŠELE BEATRICE!, Laura pa se nanaša na SPOZNAVANJE TEGA SVETA /ZATO NATANČNA OMEMBA KRAJA, LETA, KJER JO JE VIDEL, ČEPRAV IMENA IZREC. NE NAVAJA /AVIGNONSKA CERKEV!/, saj prav preko spoznav. sveta okoli nas in sebe dosegamo pravo spoznanje in resnico, tj. ta svet ni le "senca", je le drugačna, vendar PRAVA podoba večne sreče!. Elementi humaniz. v Petrarc. sonetu: navajanje biograf. elementov (kraj, čas srečanja ipd.) v smislu: samo moje življ. in dejanja govorijo o meni! /ne pa npr.moje pred ljudmi "zaprto" tuhtanje!), nato omenj. "oči" /odraz duše + metafora svetlobe= žarek z oči ženske, ki pooseblja LEPOTO, me PREBUDI in SILI k VIŠJI, bolj popolni STOPNJI BIVANJA!, saj v njej SPOZNAM npr. LEPOTO. Zakaj so blaženi Amor in puščice /čeprav rane bolijo?/: prav zato, ker me šele bolečina hrepenenja po POPOLNEM prebudi iz ŽIVALSKE OTOPELOSTI (v kateri skrbim le za hrano ipd.); prek Laure kot LEPOTE se mi šele razkriva pravo bistvo stvari /vse je njeno drago ime, izraženo v nešteteih poimenovanjih, tj. ljubez. kot hrepenenje je osnovno čustvo, ki šele prebudi moje zanimanje za svet (um ipd.).3. PETRARKIZEM - pesn. gibanje v Italiji, Franc., Šp., Port., deloma tudi Angliji, ki se je vzorovalo po omenjenih načelih Petrarce: NE SAMO FORMALNIH (npr. sonet), ampak predvsem vsebinskih (pesništvo NI ZABAVNO RIMAŠTVO, temveč TRDO delo, povezano je s slo PO SPOZNANJU NASPLOH, PRINAŠA RESNICO o DVIGU ČLOVEKA (in posledično cele jezikovne idr. kulture!) V BOLJ POPOLNA STANJA! Druga temeljna tema petrarkizma /najdemo jo sev. tudi pri Petrarci - je minevanje ter s tem vrednost čl. življ.(carpe diem!)/ Avtorji: v Italiji npr. že omenjeni vladar Lorenzo Medici, pesnici GAspara Stampa in Vittoria Collona, Michelangelo Buonarotti, v Franciji npr. skupina Plejade (Pierre Ronsard idr.), ki pomeni kult. dvig franc. pesništva in jezika.

BOCCACCIO - NOVELA O SOKOLU

(novela, zgr. Dekamerona)

1. Boccaccio je tudi humanist (Petr. prijatelj, nekaj časa poklic. razlag. Dantejeve Bož. komedije (on ji da vzdevek "božanska"!), le da se je usmeril v pisanje proze, je eden od utemeljiteljev novoveš. proze: Dekameron ("deseterodnevje") je zbirka 100 novel, ki jih združuje okvirna zgodba: 10 mlad. ljudi /dekleta in fantje/ se pred kugo v Firencah zateče na podež. posestvo, kjer živijo po renes. idealih uomo universale (otium, tj. "brezdelje" v smislu ukvarjanja s svobodnimi veščinami (takimi, ki jih ne delaš zaradi "nizkih" namenov, npr. ne zato, da bi si zaslužil denar, ampak iz presežka svoje ustvarjalne in življ. energije: npr. ukvarj. z umetnostjo /ples, glasba, pripovedov. zgodb/, lovom ipd.)), zvečer pa si izberejo "kralja" ali "kraljico", ki izbere temo, na katero mora vsak od navzočih povedati zgodbo. Teme zgodb pravzaprav ponazarjajo dvoje: a) plemenitost in vsestransko razvitost uoma universale (tudi bell' uoma), tj. novele, v katerih nastopajo predstav. višjih slojev /npr. tudi v Noveli o sokolu!/ ter b) življenjsko silo zdravega, preprostega človeka, ki se ravna /čeprav tega ne ve/ po načelih renesanč. humanizma, tj. ne po različ. predsodkih

(praznoverju ipd.), temveč tako, kot mu narekujejo življ. sile. Primer prve teme je npr. Novela o sokolu. NOVELA: krajše ali srednje dolgo pripov. delo z enim samim osred. dogodkom in malo osebami; motivi so iz vsakd. življenja (zato novela='novica'), vendar taki, da pomenijo preobrat v življ. junaka, ob katerem se prikaže tudi njeg odnos do življ. nasploh. Notr. slog je epičen, ritem pa dramatičen, tj. stopnjevanje do vrha in nato razplet. Po nem pisatelju iz 19. st. Paulu Heyseju je za novelo še boljše, da ima več vrhov /seveda pa enega osrednjega!/ ter ti. vodilni motiv (Leitmotiv), ob katerem se dogajanje razvija; tipična novela je po Heyseju prav Novela o sokolu (ti. sokolja teorija). Vodilni motiv novele je res sokol, ob katerem se izkaže plemenitost plemiča Federigha, ki bi za ljubljeno plemenito gospo storil vse, damo da bi jo osrečil; sledi 1. preobrat: čeprav gospa sokola potrebuje, da bi ga nesla bolnemu sinku, ji ga Federigho speče /ne ve za njen namen!/, obenem pa je to tudi že 2. preobrat: gospa kljub nesreči /sinko umre/ spozna Federighovo plemenitost, se poročita.

RAZVOJ NOVELE: sam Boccaccio je snov zanje zajemal mdr. tudi iz ti. fabliauxov, kratkih šaljivih zgodb, v katerih nastopajo stalne osebe (kmet/kmetica, vitez, duhovnik), njihov razplet je nenavaden; RAZLIKA: vse dotedanje kratke zvrsti so razvijale samo fabulo, pri Boccacciu pa je fabula drugotnega pomena, služi samo prikazu renesančnih vrednot in prikazu "izbranega govorjenja" /ti. "bell' parlare" prim. govor gospe in Federigha v

omenjeni noveli!/, tj. samo "zgodbo", ki bi jo lahko zajeli v dveh stavkih, razširi s hipotakso (ta tu ne pomeni le prevladovanja podrednih zvez, ki vzročno pojasnjujejo dogajanje!, temveč nasploh vse tiste dele novele, ki ne služijo le prikazu dogajanja, temveč prikazu plemenitih lastnosti nastopajočih oseb ipd.).

SHAKESPEARE - HAMLET

1.Renesančno gledališče: v Italiji obnova ant. dramatike (komedije - Machiavelli - Mandragola in tragedije, del. po vzoru ant. poetike, ti. "regularna" (po pravilih napisana) literatura), v Španiji poseb. oblika dramatike, ki se razvije iz srednjev. ver. iger (autos sacramentales), v Angliji pa ti. elizabetinska drama in gledališče: gledal. igre so najprej uprizar. v gostilnah /zaprto notr. dvorišče, okrog poslopja z balkoni v več nadstropjih; na eni strani je oder: a) zunanji oder /predst. dvorišče "hiše", b) notr. oder: balkon in notr. hiše, c) nad tem je še gornji oder za orkester ter prizore, ki se odvijajo npr. na obzidju; vse vloge igrajo moški, že kostumi in scena; kasneje po tem vzoru izdelajo prava gled. poslopja (prvo Globe Theatre, last bratov Burbage, tu igra tudi Shakespeare), ki temeljijo na istem principu, le da je nekd. "dvorišče" zdaj pokrito. Iz tega tipa gled. se razvije baroč oder ter sod. mešč. gled.: lože (prej balkon, ki gleda na dvor.), parter ("dvorišče") ter oder. Družb. status igralcev do renesanse je bil grozen (imeli so jih za "hudičeve" sodelavce), šele v času Shakesp. pokroviteljstvo nad skupinami sprejmejo posam. plemenitaši (nad Shakesp. skupino npr. grof Southampton; ti gled. financirajo in igralce tudi drug. ščitijo).

2. Sintetično-analitična drama, tri enotnosti: v klasič. poetiki /ki izhaja iz Horaca!/ ter v času klasic. in še romantike je imela idealna tragedija analitično zgradbo v smislu: "vse je že tu, ničesar ni treba več dodati, dogaj. se mora le še razplesti" (citat, prosto po Schillerju), sintetična drama (v kateri se dogajanje razvija pred nami) pa je veljala za nepopolno. Shakespearov Hamlet pomeni združitev obeh: a) analitična zato, ker razkriva resnico pret. dogajanja /očetova smrt,vloga očeta in strica pri tem/ in b) sintetična: napredovanje norv. kralja Fortinbrasa in propad Danske, odnos hamlet- Ofelija, hamlet- polonij, Hamlet- njeg. prijatelja Gildenstern in Rozenkranc. Že zaradi te združitve različ zgradb. Shakesp. niso preveč cenili. Problem treh enotnosti: prizorišča se menjujejo (na obzidju, v notr. gradu, na pokopališču), čas dogajanja je precej dolg (Hamlet gre npr. vmes v Anglijo, laert pride iz tujine ipd.), tudi dogajanje samo se cepi na več poddogajanj (ob osrednjem: problem očetove smrti, še traged. Ofelije, propad dan. kraljestva), zato pa Shakesp. obdrži eno enotnost: dramske osebe (ki se razvija, npr. Hamlet), pa tudi vse niti dogajanja se stekajo v enoten zaključek. Zar. vseh teh prvin je bil Shakesp. za klasicizem najvreden avtor, ponovno ga odkrijejo šele v predrom. (Schiller, predvsem pa Lessing, češ da je Hamlet življenjska drama, saj celovito prikazuje življ.: ima elemente tragičnega in komičnega /npr. H. odnos do Polonija, govor na pokopališču/, v nasprotju z "neživljenjskimi" klasic. dramami.

V tem smislu je Shakesp. predhodnik mešč. gledal.

3. Tragičnost, vseb. interpretac. monologa: tragičnost pri Hamletu bi lahko primerjali s tragičnostjo Oresta (Orest dobi nalogo delfskega preročišča, tj. bogov!, naj maščuje očeta), ogromna razlika pa je seveda v tem, da

Hamlet v svoje poslanstvo NI PREPRIČAN, tj. medtem ko Orest vanj NE dvomi (govor. bogov), sicer H. nalogo tudi oznani nadnaravno bitje, vendar H. ni gotov, ali to morda ni privid. H. odraža stanje duha novoveškega človeka (subjekta, ki edino gotovost lahko najde v sebi; prim. Descartesove Meditacije: "kaj če stvari okoli mene sploh ni, kaj če se z mano igra veliki čarovnik in mi neresnično kaže kot resnično?" Edina gotovost za Descartesa je: vedno ko mislim, sem, tudi ko mislim, da nisem, sem namreč tisti, ki mislim /evidentna resnica, ki se je sicer ne da dokazati! od zunaj, tj. gotovost dobivam le v sebi + edina gotovost je misel oz. jasna in razločna predstava, ki mi jo misli dajejo, čutna gotovost pa je varljiva/). H. se, enako kot d. Kihot, tudi znajde v položaju kot Descartes: "Joj, svet je vržen iz tira

in gorje meni, ki sem zato poslan, da ga uravnam!", njeg. tragičnost je torej v brezizhodnem položaju, v katerem NI GOTOVOSTI, kaj je pravilno in kaj ne (tj. misel oz. dvom!); to je lepo prikazano tudi v monologu: "Biti ali ne biti, to je zdaj... /je li bolj plemenito, da trpiš vse nasprotne usode (tj. da si pasiven!!) ali z orožjem greš nad morje zla" (da si aktiven! - Orest je zgolj aktiven! akcijo namreč omogoča šele gotovost, kaj je prav /res/ in kaj ne), zakaj "misel nas dela vse plašljivce in prirojena barva odločnosti vzbolehne pod razmišljanja bledico"; H. torej NE MORE kar tako delovati, ker MISLI (tj. misel oz. dvom! spodkopava odločnost za akcijo!), zato bi H. dilemo (tragičnost - ki je trag. vseh nas!!) lahko povzeli takole: "Biti /tj. delovati!!/ ali ne biti /tj. misliti in NE delovati!!/. Iz precepa ga reši šele preskus /ta ustreza že deloma baročni! metafori "sveta kot gledališča" (Theatrum mundi!), tj. v svetu naše poti niso jasno razvidne, prav jih vidimo šele iz distance, tj. v gledališču, PRAV ZATO je JE MIŠNICA, KI RAZKRIJE RESNICO, GLED. IGRA, V KATERI SE KLAVDIJ IDR. "PREPOZNAJO"!!/.

PRIMOŽ TRUBAR: PROTI ZIDAVI CERKVA oz. En regišter … ena postila

(reformacija, tipične protestantske ideje v besedilu)

1. Reformacija je cerkveno gibanje, katerega začetnik je bil Martin Luther (1483-1564) /poslovenjeno: Luter/. Luther se je (kot v sred. veku npr. Frančišek Asiški) uprl močni in vplivni cerkveni organizaciji (ta izhaja še iz patrizma /Avguštin/, ki govori o nadmoči cerkvene države (Civitas Dei) nad posvetno; namesto tega je bil ideal srednjev. reformatorjev (npr. Asiškega) revna Cerkev prvotnega krščanstva (tudi beraški redovi). Luther pa je šel v svoji kritiki še dlje, saj se je ponovno lotil stare dileme, kako združiti božjo vsemogočnost in človekovo svobodno voljo, oz. vprašanja, ali je za zveličanje dovolj napor lastne volje + opravičilo dobrih del, ki jih narediš (potrjuje pa jih Cerkev kot organizac., ki ti tudi daje odvezo), ali pa je bolj pomembna božja milost. Po Luthru do zvelič. pridemo samo s 3. stvarmi: a) božjo milostjo (sola gratia), b) vero (sola fide) in c) upoštevanjem božje besede v Svetem pismu (sola scriptura), ki je edina prava avtoriteta. To pa je bilo v nasprotju z dotakratnim cerkvenim naukom, po katerem je bilo pri razlagi Sv. pisma treba upoštevati ti. auctorje (patriste - npr. Avguština idr. cerkvene avtoritete) oz. njihovo (uradno priznano!) razlago, Cerkev je za izkazana dobra dela dajala tudi ti. odpustke (te si v Luthrovem času lahko celo kupil!), torej je bila cerkvena hierarhija NUJNO POTREBNA ZA ZVELIČANJE POSAMEZNIKA! Po Luthru pa dobra dela še nič ne pomenijo, če ni vere v srcu (tj. če ne gre za notranjo pobožnost, ki jo vsak izkusi SAM!, osebna izkušnja torej, ki je odsev takratnega humanizma!), s to vero in branjem Sv. pisma se lahko vsak SAM PRIBLIŽA Bogu (za to pa je nujno, da vsak SAM, tj. SKOZI OSEB. IZKUŠNJO!, BERE SV. PISMO, kar je vodilo k prevajanju tega teksta, najprej v nemščino (Luther ga je prevedel 1534 - Staro zavezo dir. iz hebrejščine, Novo zavezo pa iz gr. /v kateri je bila prvot. napisana!/), nato še v druge jezike. Pomen prevoda Biblije je v tem, da je z njim npr. slovenščina prvič dobila izraze (terminologijo) za pojme, ki predstavljajo eno izmed osnov evrop. kulture (ne le verske, ampak tudi sploš. kulturne!); to je predvs. pomembno za manjše narode, kot smo Slovenci, saj so npr. Nemci idr. že imeli tradic. srednjev. knjiž. jezika in besedišča. Prav tako pomembna pa je sprememba mišlj., ki je astopila z reformacijo, saj je klica kasnejše meščanske zavesti (delitev človk. življenja na notranje doživljanje /notr. vera!/ in zunanje življenje /država, družba/; tj. delitev na sferi privatno/javno, pri kalvinizmu pa še poudarjanje pomena dela (čez dan delo, zvečer molitev; delo je Bogu všečno dejanje!), kar je osnova kasnej. kapitalizma.

SLOVENSKI PROTESTANTIZEM: Gl. predstavniki: Primož Trubar (1508-1586), Sebastijan Krelj (1538-1567), izdajatelj šol. priredbe Biblije (Otročja biblija, 1566)ter razlage evangelijev, ki so jih brali ob ned. in praznikih (Postila slovenska - 1567), Jurij Dalmatin(1547-1589), prevajalec Biblije (del. po Luthrovem prev. - 1584!); ta prevod se je uporab. tudi v kat. Cerkvi še 200 let, do Japljevega prevoda v 18. st.!), Adam Bohorič (1520-1598), ni bil duhovnik, najpom. delo Zimske urice (v lat.: Arctice horule... - 1584, iz. v Wittembergu), prva slov. slovnica, pomem. tudi zar. črkopisa (bohoričica), važen tudi uvod v nemščini, kjer Slovence obravnava kot del Slovanskega naroda, Slovane pa postavlja ob bok Nemcem idr. evrop. narodom.

TRUBAR: šolanje na Reki, Salzburgu, Dunaju, v Trstu, kjer se je prek humanist. usmerj. škofa Bonoma seznanil s protestantiz.; kasneje župnik v Loki (Zidani Most) in Laškem ter stolni pridigar v Lj.; 1548 zbeži na Nemško, 1561 se vrne v Ljubljano, a mora 1565 zaradi dela Cerkovna ordninga dokončno zbežati v Nemčijo /Derendingen, kjer umre/, še prej v Nem. ustanovi biblijski zavod /Urach/, kjer so tiskali sloven. in hrvaš. luteran. knjige. Najpomembn. DELA: Cathecismus, Abecednik (1550 - prvi sloven. knjigi!), 1557 - Ta prvi del tiga noviga testamenta /2. in 3. del izideta 1560 in 1577/, tj. prevod N. zaveze; v prvem delu je objavljeno tudi besedilo En regišter... per tim je tudi ena kratka postila /postila= razlaga bibl. tekstov oz. manj. bibl. odlomkov s komentarji oz. zbirka tekstov o cerkv. vprašanjih, namenjena vernikom/, katerega del je tudi odlomek Proti zidavi cerkva, 1565 - Cerkovna ordninga, cerkv. red (nekakšna "ustava" sloven. protest. cerkve, ki ji je dodal tudi teol. temelje).

PROTI ZIDAVI CERKVA: 1. Slog: malo retoričnih figur /npr. polisindeton: kopičenje veznika "inu" ("inu iz lesa inu z desak sture eno kapelico"), ti. dvojne formule (kopičenje sinonimnih izrazov, ki pa imajo pomenske odtenke!, priljublj. retorično sredstvo srednjev. pridigarstva!): "pridigal inu govuril", "zidanu inu ofrovanu" /zgradba in donacija/, "svetili inu pravili" (so se delali svete in govorili), paralelizmi oz. ponavljanja istih izrazov (npr. kot uvod v prvo in drugo zgodbo besed. zveza "se je svetila inu pravila" oz. "so se svetili inu pravili". Zanimivo tudi to, da sta dokaj natančno popisana dogajalni prostor in čas ("Pred 28 ljeti", v "Loki per Radočaju"), kar iz literarnega vidika pomeni zametek fabulistike na Slovenskem (s konkretizacijo pr. in časa je zgodba poslušalcu bolj verjetna, temelji pa na avtorjevi osebni izkušnji /protestantizem, oz. zametek novoveškega subjektivizma!/, poleg tega pa je zanimiv tudi izbor besed, ki so izredno slikovite, celo grobe /tipično za polemična besedila tistega časa in že sred, veka, npr. "vsem ludem vedeča kurba", "babske hudičeve manire" ipd./.

2. Protest. prvine, razvidne v besedilu, so predvsem že omenjeno poud. osebne avt. izkušnje (ne pa poročanje o izkušnji KAKE AVTORITETE!!, ki ji je treba brezpogojno verjeti), poudarj. vrednosti vsakokr. emp. izkušnje (npr. preskušanje ženske v prvi zgodbi: kake barve sta bila svetnika, ki sta se ji prikazala - najprej reče črne, nato pa pred mnenjem avtoritete svojo trditev spremeni!, torej ne gre za pristno notr. doživetje vere!), lepo je vidna tudi delitev na dva svetova (svet vere naj bo svet pristne notr. pobožnosti, ne pa zunanjih izrazov (npr. graditve cerkva), ločevati je treba VERO od PRAZNOVERJA, na koncu pa še VERO in zakone zun. sveta (PRIDOBITNIŠTVO, npr. v drugi zgodbi). Trubar dokaže, da so vizije svetnikov v glavnem prividi, v drugi zgodbi pa spodbuda za graditev cerkve temelji na osebni koristi (dokaz je že neugleden poklic "vidcev", še bolj pa božja kazen, ki jih zadene!), na koncu pa nauk iz svojih zgodb še posploši /kritika pridobit. obnaš. nekat. cerkv. hierarh. +plemičev/. Nasproti temu bi verjetno postavil notr. pobožnost, v vsakd. življenju pa delavnost in podjetnost.

JANEZ SVETOKRIŠKI - NA NOVIGA LEJTA DAN

(barok, pridiga, eksempel, verizem+ aleg. moraliziranje)

1. Janez Svetokriški (1647-1714), pravo ime Tobija Lionelli, Svetokriški po Sv. Križu pri Vipavi, kjer je bil rojen; kapucinski pridigar, deloval po raznih sloven. mestih (Trst, Ljubljana, Gorica). Snov za svoje govorne nastope je nabiral v ital. in latin. priročnikih za pridigarje, 233 svojih pridig je pripravil za tisk; izhajale so pod naslovom Sacrum promptuarium (Sveti priročnik) 1691-1707.

2. Barok ("barocco"= nepravilni biser, najprej v draguljarstvu ozn. za neravilno, nenavadno obliko, v 19. st. ime za umetnostnozgod. obdobje 17. in 18. st. /ta oznaka je imela v času fr. klasicizma manjvredn. prizvok!/, kasneje tudi ozn. za literarnozgod. obd.). Značilnosti: a) vsebinske - /gl. delno že pri Shakesp.!/ namesto harmonije mikrok./makrok. oz. zunanjost/notr., značilne za renesanso, kjer se človek zrcali v svetu in nasprotno, je za barok značilen začetek konca enotnosti

človeka in sveta, simboli oz. alegorije zun. sveta niso več natančno razvidni, zato je nerazvidno oz. nejasno tudi čl. mesto v svetu; svet je treba pravilno "brati" skozi alegorije /npr. vse stvari so zgolj aleg. svojega skrit. bistva= minevanja, prava aleg. odnosa čl./svet je gledal. oder= teatrum mundi, med zun. in notr. /skritim bistvom stvari in čl./ ni! identitete, to je treba šele odkriti s pravilnim "branjem" zunanjosti stvari itd.); b) formalne /se pokrivajo z vsebinskimi!/ - predvsem ti. concetti /duhovite, zapletene prispodobe/, katerih namen je pokazati, da stvari ni mogoče dojeti, kakor se nam kažejo, ampak šele preko povezovanja teh stvari z njim na videz tujimi pojmi in besed. pomeni, ki pa pokažejo njih. skrito bistvo (npr.že sentence pri Shakespearu, ki na videz nimajo zveze s samim dram. dogajanjem!), ponavljanje in variiranje istih motivov (ti. konceptualizem, gl. še spodaj!).

3. Tudi pridiga Na noviga lejta dan ima take formalne značilnosti: a) emblem /enotnost slike oz. čutno nazorne podobe in napisa pod njo/ (osnovni motiv, ki variira+ponazarja gl. temo= zakonsko ljubezen in medseb. spoštovanje zakoncev), je prispodoba robca, na katerem je izvezena slika /cesarice Livije=primer ideal. soproge in Sokrata=ideal. soproga/, pod njo pa napis "Tudi ti bodi tak", ki pojasnjuje funkc. same podobe), nato aluzija (navajanje zgod. oz. "kvazizgod." anekdote, npr. o Sokratu in njeg. ženi, o Avgustu in Liviji, tj. sklicevanje na tradicijo!) ter sentenca (v tem primeru navajanje citatov o zakonskem življenju iz pisem sv. Pavla, tj. spet sklicev. na avtoriteto!). V nasprotju s Trubarjem torej Svetokriški prepričljivosti svojih pridig ne gradi na temelju oseb. izkušnje, temveč na avtoriteti tradicije. PRIDIGA (praedicare - oznanjati): polliterarna zvrst; v srednjem veku v obliki HOMILIJE ('humilis' - pobožen; preprosta pridiga, ki se tesno naslanja na kak odlomek iz sv. Pisma ter ga aplicira na življenje), kasneje pridižnega vzorca, ki je sicer tudi ponazarjal verske resnice, vendar je v njem polno "zgodb" /zato gre tudi za prve zasnove liter. del), npr. eksemplov /ponazoritev ver. resnice s primeri iz vsakd. življ. - npr. zgodba o kosu in drozgih ali o medu in piščetih), perglihah /primerjavah, npr. "mož in žena sta kakor ..."/ ter historiah /zgodbah, poznanih iz tradicije, npr. o Sokratu in Ksantipi itd./; nasploh več tipov pridig: a) jezuitska - kazuistika /casus: zvajanje konkretnega primera na slošne zakonitosti, racionalna/, b) frančiškanska (+kapucinska) - temelji na zunanjih efektih /prispodobah, dramatičnosti ipd., kar naj vpliva na čustvovanje občinstva/. ALEGORIČNO MORALIZIRANJE: prav to je temeljna razlika med pridigo in npr. liter. prozo: v pridigi zgodba služi kot ponazoritev določ. verske resnice in še nima samost. literar. (samo estetskega) pomena, tj. posamez. zgodbe so razširj. alegorije, pridigar njihov verski pomen tudi naravnost razkrije ("le ta dva faconetelna vam zakonskim šenkam inu ako žena bo kakor Livija, mož kakor Soktrates, itd."). Slog Svetokriškega je verističen (VERIZEM /'veritas'= resnica/- v liter. teor. (J. Kos) tisti tip književ. del, ki v sebi obsegajo vsakdanjo, neposredno življenjsko izkušnjo, lastno preprostejšim slojem; v taki literat. najdemo živ in neposreden opis vsakd. življenja in vsakdanjih usod/tj. velika stopnja mimetičnosti), nasprotno hermetizem, ki predstavlja izkušnjo življ., ki je oddaljena od naše vsakd. izkušnje, obenem pa jo nadgrajuje z zapletenim premišljevanjem in artizmom).

**Lepa Vida**

(razvoj motiva v ljudski pesmi - inačice)

1. Pesem Lepa Vida je zapisal Prešeren po motivih ljudske pesmi o ženi, ki je zapustila svojega otroka in moža (je bila ugrabljena) in zdaj v tujini joče za njima. **Ljudska pesem** NI nastajala iz literarnih, estetskih namenov, imela je povsem druga, na začetku kultno funkcijo oz. funkcijo pripovedovanja ob glasbi oz. petju pred zbranim občinstvom (ni bila zapisana, veliko je ponavljanj!, nujna je glasbena spremljava! oz. petje pesmi!), znotraj vsakdanjega sveta preprostega človeka.

Taka pesem je bila na Slovenskem verjetno zelo živa, a se je ohranila le okrnjeno, zaradi velikega pritiska v času protireformacije, ko so se med ljudstvom začele širiti nabožne pesmi (ki niso izvorno slovenske/slovanske!). Pesmi izvorno niso bile pete v 3/4 taktu, taktu polke in valčka, ampak v 5/4 taktu, ohranjenem v nekaterih izvornih epskih pesmih in še danes živem npr. v Reziji.

**Historiat ljud. pesmi in zbiranja**: začne se v času razsvetljenstva (Zoisov krog, Vodnik, Kopitar) in nadaljuje v času romantike, vse pod vplivom Herderjeve teze o "organskem pesništvu". Zbiralci ljud. pesmi pa so ustvarili tudi veliko škode, ker so jo namreč POPRAVLJALI v tem smislu, da bi jo estetsko dodelali (taka je tudi Prešernova Lepa Vida - romantična elegičnost npr., dialogi, ki so izraz osebnega čustvovanja (romantika!!), NE PA TIPIZIRANI (kot v pravi ljud. pesmi - ponavljanja istih bes. zvez, isti način govora vseh likov!)). Najpomembnejše zbirke in zbiralci: 1. Slovenske pesmi kranjskiga naroda (1839-1844), avtorjev Vodnika-Smoleta-Korytka (poljskega emigranta!), 2. Stansko Vraz, Narodne pesmi ilirske (1839) - Vrazova zbirka je najbolj **veren** zapis ljud. slovstva, tj. najmanj je popravljal + zapisal je TUDI MELODiJE! 3. Karel Štrekelj, Narodne pesmi (1898), največja zbirka, 800 pesmi+zapisi melodij,tudi najbolj verna zbirka, veliko osdelavcev, pokril celo slovensko ozemlje, 4. v 20. st. najpomembnejša zbiralca France Marolt in Milko Matičetov (zadnji predvsem Rezija!).

2. Variante oz. inačice: Pesem o Lepi Vidi ima več inačic, Ivan Grafenauer našeteje 19 inačic te pesmi na Slovenskem: vsem je skupno to, da nekristjan, zamorec, mlado ženo-mater zvabi na ladjo in odpelje v tujino. Inačice pa se razlikujejo po koncih: 1. Tragični konec (balada!): Vida skoči v morje in utone, 2. elegični konec: Vida v Španiji doji kraljičinega otroka, sonce in luna ji prinašata novice z doma, stalno joče za možem, otrokom (Prešernova inačica se ravna po tej!), 3. srečen konec - Vida se čudežno reši Mavra in se iz Španije s pomočjo Sonca vrne domov!

Najbolj znana varianta s tragičnim koncem je iz okolice **Ihana**, **elegijska** inačica (po kateri se - verjetno zaradi romant. navdiha!) ravna Prešeren, pa je **iz Dolenjske**, vendar se v originalu konča že z verzi - "o lepo doji mojega kraljiča".

3. Preberi pesem in razmisli o Prešernovi obdelavi tega motiva - kaj je "romantično" v njem?

9. KLASICIZEM, KOMEDIJA, MOLIERE

Klasicizem je bilo obdobje v 17. in delno še 18. stoletju, v katerem so avtorji, v nasprotju z renesanso, pisali in ustvarjali direktno po vzoru antičnih avtorjev. To je takrat veljalo skorajda kot nekakšen zakon. Poleg načela treh enotnosti (kraja, časa in dogajanja) so se trdno držali še načela nemešanja žanrov (tragedija naj nima komičnih primesi ipd.) ter načela primernosti, po katerem se književnost deli na 3 rodove: a) visoki rod (ep, tragedija – tu kot glavne osebe nastopajo le najvišji predstavniki družbe, npr. kralji, ki imajo tudi primerne osebnostne lastnosti – čutijo lahko le skrb za družbo in veliko strast – govoriti morajo izbrano) b) srednji rod (komedija – tu nastopajo meščani, deloma nižje plemstvo, jezik je še vedno izbran) c) nizki rod (burka – lahko z nižjim, pogovornim besedilom, burlesknimi, situacijskokomičnimi prizori ipd.). Osebe v klasicističnih delih, npr. tragedijah in epih, so morale biti vzvišene in popolne (po družbenem položaju so bile lahko samo kralji), razmišljale so lahko le o ljubezni in politiki, govoriti so morale izbrani jezik (prepovedano je bilo npr. to, da bi kralj v tragediji omenil, da je lačen ali da mora iti spat). Seveda je to v nasprotju s Shakespearom, katerega Hamlet včasih govori prav prostaško, se nizkotno šali iz drugih oseb, je neodločen ipd. Zato Shakespeara niso kaj prida cenili.

Tudi v *komedijah*, igrah, v katerih je v ospredju smešenje posameznih likov, ki niso *popolni, ampak imajo moralne napake*, *te igre pa se v nasprotju s tragedijami končajo srečno*, so bile pozitivne osebe moralno popolne, neomadeževane. Praviloma je torej za komedijo znčilno: srečen konec, nesrečen začetek ; liki so »slabši« od nas (gledalcev), ker odstopajo: a) po tem, da ne vedo vsega, kar gledalec, in se zato v situaciji neprimerno vedejo (npr. nekdo dvori ženi, mož je pod mizo – situacijska komika); b) se delajo, da so nekaj, kar niso – ali v smislu značaja (npr. hlinjenje pobožnosti, bolezni ipd.) ali pa pripadnosti sloju (če se človek nižjega sloja vede npr. kot plemič) – značajska komik; c) imajo izražene posebnosti oz. napake v govorici (jecljanje, ponavljanje istih misli, nezmožnost dojemanja replike ) – besedna komika. Značilno z klasicistični ideal človeka je torej »naravni« človek, tj. ne človek, ki je naraven v današnjem smislu, ampak, ki se obnaša v skladu s tem, kar je (po družb. pripadnosti, znčaju ipd.), odstopi od tega pa so smešni.

Eden največjih piscev komedij nasploh je tudi klasicist *Moliere*.

Tudi Moliere je bil po poklicu igralec, nastopal pa je s svojo gledališko skupino, ki je bila pod pokroviteljstvom samega kralja *Ludvika XIV*., t.i. »Sončnega kralja«, prvega francoskega absolutista. Pozitivni liki v njegovih komedijah so bili plemeniti meščani, ki živijo po načelih naravnega življenja, vendar so tudi omikani. Mrzil pa je sleherno pretvarjanje. Ena izmed komedij o človeku, ki se pretvarja, je tudi *Tartuffe* ali »o svetohlincu«.

*Vsebina*: Orgon, meščan, v svojo hišo, ki je »normalna« meščanska hiša, pripelje »svetnika«, Tartuffa. Ta postane njegov duhovni vodja, ko pa mu hoče za ženo dati hčer, se v hiši začne upor. »Normalni« člani Orgonove družine namreč slutijo, da je Tartuffe prevarant. A Orgon mu zanalašč prepiše še vse premoženje. Tartuffe se v resnici, ko to nihče ne vidi, zelo »zanima« za Orgonovo ženo. Ta mu pripravi past – med zmenkom s Tartuffom se pod mizo skrije njen mož Orgon. Ko Orgon vidi, kakšen je Tartuffe, ga seveda hoče nagnati, a ta skoraj izžene njega in družino, saj je hiša sedaj njegova. Šele ko posreduje sam kralj, Tartuffa zaprejo.

Zaradi napada na svetohlinstvo so Moliera začeli napadati, prišel je v nemilost, iz katere ga je šele precej pozno rešil sam kralj Ludvik.

LINHART - MATIČEK SE ŽENI

1. Priredba Beaumarchaisove komedije Figarova svatba, ki je ROKOKOJSKA komedija z razsvetlj. idejo /rokoko: podaljšek baroka, zanj značilno ponavljanje klasicist. obrazcev /stalne forme/ + motivi ljubezni /ljubezen je pojmovana kot zabavna družab. igra, ne pa kot čustvo, ki člov. dviguje nad živali - npr. Petrarca-Prešeren!/, vina, minevanja + značilna igra videza/resničnosti (npr. v rokokojskih komedijah se pojavljajo zamenjave, ženska se preobleče v moškega in obratno), kar je še odmev baroka (gl. Hamlet!!). Beaumarchais uporabi to formo, da bi izrazil ŽE razsvetlj. ideje /nasprotje plemstvo (privilegij po naravi!) - meščanstvo (privilegij dosežeš s sposobnostjo, deloma moralnostjo!) oz. spor grof Almaviva - Figaro (Almaviva mu hoče prevzeti dekle, a ga Figaro preslepi): Linhart sam skoraj dobesedno "prevede" nekatere dele, nekatere pa izpusti oz. jih prilagodi našim razmeram: a) znižanje stanov. lestvice (Naletel je baron, Matiček kmet oz. še slabše - vzgojen pri Ciganih!): Matiček postane baronov oseb. sluga, a le zato, da bi se ta lahko približal Nežki, njeg. nevesti, za katero mu je obljubljeno, da se bo lahko z njo poročil; Matiček izve za baronove nakane, pri razpletu zadeve pa mu pomaga dejstvo, da je v baronovo ženo zaljubljen študent Tonček, tj. baron postane ljubosumen; zadevo zaplete Smrekarica, ki ji je Matiček obljubil poroko, ker mu je posodila denar; stvar se razplete tako, da baron sicer doseže zmenek z Nežko, vendar ga v gaju pričaka žena, preoblečena v Nežko, Nežko, preoblečeno v baronico, pa osvaja Matiček: oba, Matiček in baron, opazita da sta njuni izvoljenki pravzaprav lepi (tj. baronica, preobl. v kmetico, se baronu nenadoma zdi veliko lepša kot sama Nežka, Matiček pa isto doživi ob pogledu na Nežko = šele (lažen) VIDEZ nam odkrije RESNICO, ki je nismo POZNALI!); ker se izkaže, da je Smrekarica, Matičkova mati, pride na koncu le do poroke (Matiček-Nežka, Smrekarica-baronov oskrbnik, baron se spet "zaljubi" v ženo); v igri je polno presenetljivih zapletov, več vzporednih dogajanj, ki pa se na koncu srečno zapletejo, komika je situacijska (zamenjave, npr. tudi Tonček, preoblečen v žensko ipd.), besedna (nenavadne besed. igre, smešen govor držav uradnikov - Nemcev), značajske - npr. od ljubezni "ponoreli" baron.

2. Ideologija je nekoliko spremenjena: baron je sicer v razsvetlj. maniri prikazan kot tisti, ki godi svojim "čutom",tj. ne glede na moralo!, vendar je v odnosu do žensk enak marsikdaj tudi Matiček /rokokojska prvina!/,

po drugi strani pa Matiček NI ZASTOPNIK razsvetlj. morale o enakosti, saj bi bila njeg. želja (prim. znani monolog o tem, kaj bi bil baron brez naslova - lahko bi bil njeg. hlapec!!), da bi družb. lestvico ohranil nespremenjeno, samo da bi se zamenjali položaji (ne pa enakost vseh!9; druga značilnost bi bila ta, da se Matiček pravzaprav ne upira družb. sistemu (v naspr. s Figarom, kjer je /v prizoru sojenja!/ osmešen franc. pravosodni sistem, medtem, ko pri Linhartu sam sistem ni kritiziran, ampak samo njeg. izvajalci (reforme sod. sistema - jožefinske!, ko fevdalec ni imel več izključne pravice soditi podložniku!), neokretni birokrati. Iz tega stališča je Linhart precej bolj konzervativen kot Beaumarchais.

# 5. FRANCE PREŠEREN – SLOVENSKA ROMANTIKA

Slovenska romantika se začne šele s Francetom Prešernom in njegovim krogom, in sicer od leta 1830 naprej, ko začne izhajati revija *Kranjska čbelica* (enkrat na leto). Šele takrat se pravzaprav tudi začne razvoj prave, visoke slovenske literature.

1. Razmere v slovenski književnosti pred Prešernom in v njegovem času:
2. Do protestantizma smo Slovenci imeli samo **pismenstvo** (posamezna besedila v slovenščini).
3. S protestantizmom dobimo **književnost** – prva knjiga 1550, 1584 prvi prevod celotnega Svetega pisma. Vendar to še ni umetniška književnost ali **literatura,** saj je osnovni namen te književnosti z zgodbami podajati določene resnice (v našem primeru predvsem verske).
4. S slovenskim razsvetljenstvom se pojavijo skromni začetki literature, in sicer s članoma kroga, ki ga je vodil in denarno podpiral Žiga Zois, Valentinom Vodnikom (ta izda prvo slovensko pesniško zbirko – **Pesme za pokušino)** in Linhartom. Vendar pri Vodniku ne gre za **visoko pesništvo**, ki bi bilo **izraz osebnega čustvovanja**, ampak za **poučno** **poezijo**, namenjeno poučevanju na »prijeten« način in spodbujanju naroda kot takega, ne toliko posameznika. Tudi ljubezenska lirika pred Prešernom je bolj izraz ljubezni kot vesele, družabne igre (npr. **Linhartova** pesem iz njegove zbirke **Cvetje s Kranjske**, napisane v nemščini: naslov pesmi je **Nagrobni napis za Ano**: »Mrzla, mrtva tu leži/ Bogu hvala – zdej je mir./ Njeno sestro nej le Bog živi,/ ker ne mara za špetir.«/ Ta pesem ljubezni ne pojmuje kot navezanost na ljubljeno bitje, ljubezen je naravna sla, njen cilj pa se spreminja (tj. ni treba, da gre za eno in isto osebo), kar je tipično pojmovanje ljubezni v **rokokoju.**
5. Z nastopom **Prešerna** in njegovega svetovalca **Matije Čopa** pa se začne novo pojmovanje ljubezni in tudi pesništva. Pesništvo ali **lirika** naj bo **izraz osebnega čustva** **posameznika** do njegove ljubezni**. Ljubezen** kot temo Prešeren in Čop tako rekoč enačita z liriko, tj.: lirska pesem je vedno ljubezenska, razmerje med liriko in ljubeznijo pa je naslednje: **šele ljubezensko čustvo prebudi hrepenenje in s tem potrebo po pisanju pesmi in šele v pesmi je ljubezen osvobojena vse navlake vsakdanjega sveta in je res lahko čista ljubezen: ljubezen torej pogojuje pesništvo, a prava ljubezen je mogoča le v pesmi** (to lepo kaže Prešernovo življenje: njegova ljubezen do **Julije Primic** je bila bolj ali manj **pesniška,** saj je, denimo, otroke imel z neko drugo žensko, **Ano Jelovšek,** s katero pa ni nič kaj lepo ravnal.

e) Obenem pa **šele tako visoko pesništvo omogoča, da se jezik kakega naroda povzpne do svojega vrhunca in postane kultiviran jezik**: njegov ustvarjalec namreč posnema **visoko pesništvo iz evropske preteklosti (npr. Danteja, Petrarko itd.), ki je vedno bilo ljubezensko,** s tem pa **slovenski jezik dvigne na razvojno stopnjo jezikov drugih kulturno razvitih evropskih narodov** – tj. če *malo pretiravamo: v slovenščini se odtlej ne pogovarjamo več le o vsakdanjih stvareh, o ljubezni pa na način »Ej, Micka, jest te mam pa rad«, temveč o tej temi govorimo tudi na kultiviran način, ob njej pa v naš jezik vnašamo besedišče, ki služi kultiviranemu govorjenju (npr. pisanju esejev, premišljevanj, tudi znanstvenih razprav, pa tudi, recimo, zasebnih pisem* – **Čop je, na primer, ugotavljal, da se v slovenščini do njegovega časa ni dalo napisati zasebnega pisma, saj ni bilo ustreznih izrazov za čustvena stanja, izrazov za različne misli ipd. ).**

f) Čop in Prešeren sta ob tem naletela na hud odpor, predvsem nekdanjega člana Zoisovega kroga **Jerneja Kopitarja**, ki je imel o slovenščini povsem drugačno predstavo: slovenski **pesnik naj se nasloni na jezik kmeta, ki je čist, posnema naj ljudsko slovstvo** (kar je, denimo, deloma počel Vodnik) in **šele po določenem času se bo počasi razvil visok jezik**. Prešeren se je tako moral včasih res **posluževati germanizmov** (tj. nemških popačenk), saj ni našel slovenskih besed, da bi izrazil določeno misel, še večkrat pa je **slovenske besede iz vsakdanjega jezika (o kmetovanju in vremenu) uporabil v preneseno, metaforično in jim tako odprl nov pomenski odtenek.** Prav tu tiči vzrok, zakaj se je naša literatura začela z liriko, ne pa s prozo: **za pisanje proze potrebuješ bogato besedišče (besedni zaklad) za opis različnih duševnih stanj, pa tudi zapletenih pojavov v svetu, za liriko pa pravzaprav manj besed, saj »navadne« besede lahko uporabiš v novem, prenesenem pomenu.**

1. Prešernov pesniški razvoj, najpomembnejša dela**:**
2. najprej še **predromantično obdobje,** ko piše po vzoru starejših slovenskih avtorjev**: balade in rokokojske pesmi** (a že tu, npr. s prevodom **Lenore** dokaže, da se to pesem da prevesti v slovenščino, čeprav je **Zois,** ki je to pred njim poskušal, obupal**)**
3. **romantično obdobje po letu 1830 –** v tem času nastanejo njegova največja dela**: Slovo od mladosti (1830 –** prva romantična pesem**), Sonetje nesreče, Sonetni venec, Krst pri Savici (**prvi poskus slovenskega epa**)**

**pozno obdobje**, ko že počasi zamirajo njegove ustvarjalne moči**.**

# France Prešeren: Slovo od mladosti

To je prva Prešernova romantična pesem, po obliki je **stanca** (kitica z osmimi verzi, rima je abababcc), po vsebini pa **elegija** (žalostinka) za izgubljeno mladostjo. V njej se pojavlja za romantiko značilen **razkol med realnostjo in ideali**, vendar na način, ki je značilen prav za Prešerna: mladost je bila temna in mračna (od tod na videz **paradoksen** /paradoks – združitev dveh protislovnih trditev/ izraz »temna zarja«, a v njej je bilo vsaj upanje, da bo v odrasli dobi drugače; ko pa nastopi odraslost, se podre še to pričakovanje, pesnik uzre vso laž sveta (zgolj hlepenje po denarju, zaničevanje modrosti, pravičnosti ipd.), zato – spet **paradoksno** – spet hrepeni po »temni zarji« mladosti, v kateri se je odpiral vsaj up na boljše čase.

# Prešeren: Sonetni venec

Objavil ga je leta 1834. **Sonetni venec**, napisan po vzoru renesančnih italijanskih pesnikov, obsega 14 sonetov. **Sonet** je pesem, sestavljena iz 4 kitic, dveh **kvartin** (kvartina=kitica s 4 verzi) in dveh **tercin** (tercina=kitica s tremi verzi), torej skupaj 14 verzov. Po vsebini se po navadi deli na dva dela: v kvartinah podoba iz sveta ali narave, ki jo pesnik v tercinah nato razlaga. V sonetnem vencu **se prvi in zadnji verz vsakega soneta ponavljata tako, da je zadnji verz prvega prvi verz drugega soneta, zadnji verz drugega, prvi verz tretjega itd**. **Zadnji verz 14. soneta pa je spet enak prvemu verzu 1. soneta**. Zato ga tudi sestavlja 14 sonetov. Gre torej za **krožno strukturo –** od tod ime **venec /**tudi ta je spleten nazaj vase**/.** Verzi, ki se ponavljajo, nato tvorijo še 15. sonet, t. i. **magistrale**. **Začetne črke verzov** magistrala dajo ime Primicovi Julji (t.i. **akrostih**).

Prav tako kot se v Vencu na pravkar imenovani način prepletajo verzi sonetov, se po **vsebini** prepletajo tri teme: **tema ljubezni** s **temo pesništva** (kot smo že omenili: ljubezensko hrepenenje šele omogoča pesništvo, šele pesem pa je prava oblika (Prešeren pravi: »posoda«) za ljubezen, ki je v svoji čistosti lahko izržena le v poeziji. Obe temi pa se prepletata še s **temo naroda** oz. **skupnosti Slovencev:** Slovenci, ki nimajo ne svoje države ne gospodarstva, bodo postali **narod (skupnost, ki se same sebe zaveda kot nečesa enotnega)** šele skozi **pesništvo**, ki bo **odprlo potencialne izrazne možnosti slovenskega jezika, s tem omogočilo samozavedanje Slovencev in rast njihove lastne kulture, brez katere naroda ni**, pravi Prešeren v Vencu (to izrazi s prispodobo v **»viharjev jeznih domačije«** – domačija, kjer vladajo jezni in mrzli viharji seveda ni nobena domačija, to je Slovenija pred nastopom pesništva – **bodo postale vesele, polne sloge šele, ko bo prišel pevec, ki bo imel moč, kakršno je imel grški bajeslovni pevec Orfej, katerega pesem je ganila ne samo divja ljudstva in v njih prebudila spečo človeškost, temveč celo divje zveri in skale**).

Prešeren – Krst pri Savici

Ta »povest v verzih«, prvi poskus slovenske epske pesnitve, je izšla leta 1836 v samostojni knjižni izdaji. Sestavljena je iz treh delov:

1. Najprej **uvodni sonet Matiju Čopu**, ki ga je pesnik posvetil ravno tedaj nesrečno preminulemu prijatelju, obenem pa je že **nekakšna razlaga same pesnitve:** pesnik pravi, da je prijateljeva smrt znamenje minljivosti vsega živega, pa tudi vseh upov; na to pa se vsak lahko odzove na dva načina: ali odtlej **le še zgolj životari brez slehernega upa in veselja in tako pasivno čaka na smrt,** kot to stori **Črtomir** v pesnitvi (to **velja** – kot pravi pesnik – **tudi za njega (Prešerna) samega**), **srečni pa so lahko le tisti, ki – tako kot Bogomila – verujejo v posmrtno življenje**.

2. **Uvod**: napisan je v slogu klasičnih, antičnih, epov, npr. Iliade ali Vergilove Eneide. Snov si je Prešeren sposodil iz Linhartove Zgodovine Kranjske in sosednjih dežel, govori pa o odločilnem boju med **ostanki poganskih Slovencev**, ki jih vodi **Črtomir**, zaprejo pa se v Ajdovski gradec nad Bohinjem, in že **pokristjanjenimi Slovenci**, ki jih vodi knez **Valjhun**. Ker Črtomirovim bojevnikom zmanjkuje hrane, jih Črtomir nagovori – ali jim je ljubši poskus preboja iz trdnjave v **svobodo (morda pa tudi v smrt)** ali pa **suženjstvo**. Potem ko se odločijo za prvo, se vname strašen boj, v katerem vsi padejo, živ ostane le Črtomir.

3. **Krst**: to je daljši in veliko bolj *liričen* del (Prešeren tako kot v Slovesu v mladosti zanj uporabi kitico **stanca**.) V prvi kitici Črtomir sam stoji pred Bohinjskim jezerom: če je bil v Uvodu **podoben odločnim herojem junaškega epa,** se sedaj v njem pojavi **romantični razkol** med **stvarnostjo in idealom** (tudi med njegovo **mirno zunanjo podobo in notranjim viharjem v njegovi** notranjosti): ideal je bila svoboda, zdaj pa njegova ljubezen do Bogomile, ki mu je še edina ostala, stvarnost pa mrtvi tovariši in poraz.

Ker je Bogomila še edini ideal, ki mu preostane, jo pokliče k Bohinjskemu jezeru. Pred vojno med kristjani in pogani je bila Bogomila svečenica boginje ljubezni na blejskem otoku; tam se je Črtomir tudi zaljubil vanjo.

Ko Bogomila pride, mu najprej pove, da je postala kristjanka, in sicer zaradi tega, da bi Boga prosila za njegovo življenje. Črtomir – prej goreč nasprotnik krščanstva, ki ga je enačil z izgubo svobode – zdaj mirno pravi, da je takoj pripravljen sprejeti krščanstvo, če se potem le omoži z njim. Nato mu Bogomila odvrne, da je svojo čistost zaobljubila Bogu, zato se z njim ne more več poročiti na tem svetu, združila se bosta lahko šele na drugem. Črtomiru tako splahni še zadnji up v tosvetno srečo. Tedaj pa se zgodi nekaj nenavadnega: nad slap Savico, kjer se srečata, posije sonce in Bogomila se mu v tej svetlobi prikaže v nadnaravni lepoti. Pod vtisom tega prizora se da krstiti duhovniku, ki pride z Bogomilo, nato pa gre sam pokristjanjevat pogane.

**Sporočilo**: je **dvoumno** – ali **Črtomirjevo spreobrnjenje v krščanstvo pomeni to, da se je – ko so se vsi njegovi ideali izkazali za iluzijo – pasivno vdal v usodo; ali pa je ob pogledu na nadnaravno lepoto Bogomile v omenjenem prizoru doživel razodetje nadzemske lepote, o kateri govori krščanstvo?** Uvodni sonet morda prej govori o prvem kot pa o drugem, čeprav tudi njegovo sporočilo ni povsem jasno.

# REALISTIČNA DRAMATIKA Ibsen, Strahovi

Predstavnik te dramatike je norveški pisec Henrik **Ibsen.** Je začetnik meščanske, realistične drame, saj *v njegovih dramah nastopajo povprečni, vsakdanji liki, ne pa izredni značaji* kot npr. pri Shakespearu. Ibsen načenja predvsem *problem sodobne meščanske družine in večkrat zlaganih odnosov v njej.* Taka je, npr. drama **Nora ali hiša lutk**, v kateri je glavna junakinja (protagonistka) ženska po imenu Nora, ki nenadoma spozna, da je njen odnos z možem zlagan, ne temelji na resnični medsebojni ljubezni, ampak na »navadi« skupnega življenja, ki temelji na prelaganju odgovornosti za lastno življenje na partnerja. Odloči se, da bo zapustila moža in otroke ter se sama odgovorno spopadla z življenjem; šele ko bo to naredila, bo sposobna pristnega stika z njimi.

Tudi v drami **Strahovi** je protagonistka ženska, vdova Alvingova, ki v zakonu ni bila srečna, saj je bil njen mož razbrzdanec, s katerim je ostala skupaj le zaradi sina Osvalda. Tega je zgodaj poslala od doma, da se ne bi nalezel očetovega vpliva. Na zunaj je Alvingova skrbela, da so vsi imeli vtis, da je njen mož pošten človek, ki skrbi za družino in tudi širšo skupnost. Po njegovi smrti z denarjem, ki ga je podedovala po možu, zgradi zavetišče za sirote, na otvoritev pa pride tudi Osvald. Vendar zavetišče v noči pred otvoritvijo pogori, Osvald pa materi razkrije, da je (očitno po očetu) podedoval neozdravljivo spolno bolezen, ki se bo končala z blaznostjo in nato počasno smrtjo. Na koncu drame Osvald zblazni, še prej pa mater prosi, naj ga ubije, da ne bi več trpel. Konec drame je odprt – Alvingova stoji ob sinu, bralec pa ne ve, kaj bo storila potem. Vsekakor se na koncu mora soočiti z resnico, ki jo je hotela celo življenje prikrivati – o resnični naravi svojega moža in spodletelosti zakona, katerega plod – sin, mora trpeti posledice. Sporočilo: *Tudi sama Alvingova spozna, da je bolje bivati pristno, a nesrečno, kot pa živeti v laži in samoprevari. S tem je Ibsen načel enega izmed hudih problemov sodobnega sveta, zato so tudi njegova dela večkrat sprejemali z neodobravanjem.*

Po vzoru Ibsena je svoje drame pisal tudi naš Ivan Cankar.LEVSTIK - POPOTOVANJE OD

LITIJE DO ČATEŽA

1.Forma tega dela je sicer potopis, a vsebina je literarni program, kar je bilo značilno za razsvetljenske potopise - popotovanje je pretveza za razmislek o nekem splošnem problemu.

Bistvene točke tega programa: a) "Slovenec naj vidi Slovenca v knjigi kot svoj obraz v zrcalu." To najprej pomeni, da naj literatura bralcu omogoča identifikacijo (opisuje tiste vsakdanje danosti, ki so ljudem znane, napisana naj bo v jeziku, ki ga bo bralec razumel - od tod zahteva po vrnitvi k jeziku kmeta), obenem pa še več: tako kot svoj obraz UZREM ŠELE V OGLEDALU, bo slovenec SEBE KOT SLOVENCA ugledal šele v literaturi: literatura naj bo točka, v kateri bo Slovenec prišel do zavesti o sebi kot Slovencu, tj. se zavedel sebe, pomembnosti dejstva, da je prav Slovenec, ne pa npr. Nemec, kar pomeni, da te svoje narodne pogojenosti ne bo sprejemal kot naravno dejstvo, temveč kot nekaj, kar mora sam oblikovati in določati naprej - se torej spremeniti v subjekt oz. na nacionalnem nivoju - Slovenci bomo prek literature prešli iz faze naroda proti fazi nacije (naroda, ki se samega sebe zaveda kot naroda in kot tak tudi samega sebe določa)! To pa pomeni že tudi omejitev literature - literatura naj bo narodotvorna, zato naj izraža le pozitivne ideje /v tem smislu/. S tem je omejena tudi podoba slovenske literature: če naj bo izraz naroda, oz. poskus samozavedanja naroda, mora izhajati IZ SLOVENSKE SITUACIJE, ne pa ZGOLJ PRENAŠATI TUJIH MODELOV NA SLOVENSKO: to pomeni - pisec mora primerno izbrati tiste literarne zvrsti /žanre/, za katere imamo Slovenci snov: tako ne tragedije, ampak burko, zgodovinsko povest, deloma tudi roman (glej odlomek v berilu)! Te omejitve negativno vplivajo na razvoj sloven. literature, saj delujejo kot nekakšna cenzura - teme in motivi, ki prevladujejo v evropski literaturi: problem krize vrednost, nihilizem, svetobolje - so za sloven. literaturo neprimerne, zato jih sloven. dela 19. stol. vsebujejo na prikrit način: npr. Kvasovo svetobolje v Desetem bratu, ki ga Levstik takoj napade, Stritarjev Zorin kot svetobolen junak, pred katerim nas že v tem romanu samem svari njegov prijatelj ("Tako lahko razmišljajo le tisti, ki imajo preveč časa in nobenih korenin, ki torej ne delajo v dobro naroda.")

2. Literarni programi: Levstikov je v bistvu romantičen - Slovencev ne gleda skozi družbene razmere, ampak kot homogeno celoto, ki ji mora literatura pomagati do ustreznega izraza.

Stritar v Kritičnih pismih predstavlja drugi pol (deloma tudi Levstik v Napakah slovenskega pisanja!): slovenska literatura mora sprejeti obče, evropske kriterije, če hoče res služiti Slovencem pri njihovem razvoju.

Šele Fran Celestin (1883) v razmišljanju Naše obzorje vzpostavi realističen program: "Naš narodni značaj so sestavile verske, politične in socialne okoliščine, ko še nismo imeli nobene literature, še sedaj vplivajo na nas, in to bolj kot slovstvo." Slovstvo torej ne vzpostavlja naroda, ampak ga vzpostavljajo družbene razmere, narod ni homogena celota, ampak je tudi sam odraz družbenih razmer: zato naj pisec opisuje posamezne sloje Slovencev v luči družbenih razmer, ki jim vladajo: npr. problem propada kmetij, dedovanja na kmetih, ne pa idiličen opis kmeta, kot ga zahteva Levstik; problemi slovenskih izobražencev na majhnih trgih ipd. Tudi literatura je torej družbeno posredovana - družbo lahko le, sicer ustvarjalno, odslikava, ne more pa je kar sama graditi.

Toda tudi Celestin ima pomisleke, ki se potem kažejo tudi pri Kersniku: slovenska literatura naj ne bo naturalizem (surovo odslikavanje stvarnosti), niti idealizem (ponujanje idealizirane podobe stvarnosti), ampak realizem, ki je vmes med idealizmom in naturalizmom ali, kot pravi Kersnik: "Umetnost naj govori resnico in samo resnico, vendar zakrito pod zlato, prozorno tenčico lepote."

B. RAZVOJ LIRIKE

1. **Simon Jenko** - prvi veliki pesnik po Prešernu. Njegovi najpomembnejši deli sta ciklusa Obujenke (ljubezenske pesmi) in Obrazi. Beseda »obraz« pomeni sliko, podobo, predvsem pa »obliko, ki izraža nekaj skritega«, kot npr. človekovo obličje izraža duševno stanje (zato mu v sodobni slovenščini pravimo obraz), podobno še v besedi »izobraziti« – dati duhu (npr. učenca) obliko.

V **Obrazih** se vidi, da se skuša Jenko odmakniti od vzorca prešernovske poezije:

1. oblikovno so njegove pesmi *namerno preproste*, uporablja verz poljske ljudske pesmi, t. i. krkovjak (štiri trohejske stopice, štirje verzi v kitici, sodi verzi se rimajo), slog je enostaven. Slovenska lirika ima torej razvoj: Vodnik (naslanja se na ljud. slovstvo), Prešeren (artizem – odmik od ljudskega v visoko pesništvo, vzorovanje pri petrarci), Jenko (na videz nazaj k ljudskosti, a na »višji ravni«)
2. vsebinsko pa *namesto dvodelnosti pes*mi, značilne za Prešerna (v prvem delu podoba iz narave, v drugem njena razlaga) ostane *le še prvi del* (podoba iz narave), bralec pa se mora sam! dokopati do sporočila pesmi; zaradi takega na videz »realističnega« opisa prizorov iz narave so ga razglašali za realista; v resnici to sploh ni, ampak bolj pozni romantik ali postromantik, ker:
3. so idejno za Jenka značilni **ironija in samoironija ter pesimizem: zunanji svet** (zakoni narave ipd.) je **neskončno močnejši od posameznika**, ta **svet se ravna po svojih zakonih**, ki **nimajo nobene zveze z občutji človeka;** **ne le da je človek v svetu odtujen**, kar je značilno tudi za Prešerna; **tudi njegov notranji svet**, v katerega se **zateče**, je zgolj **iluzija. Ta nemoč pesniškega subjekta, da bi v pesmi premagal razkol resničnost – ideali posameznika (Prešeren to zmore prav v pesništvu – v skladu z romantiko!), je značilnost t. i. postromantike.**

JURČIČ - DESETI BRAT

 (KOMPOZICIJA - ČAS IN PROSTOR, SINTETIČNA IN ANALITIČNA TEHNIKA, ROMANTIČNE IN REALISTIČNE PRVINE)

1. Vsebino je treba vedeti: Lovro Kvas, mlad študent, mora zaradi gmotnih težav začasno opustiti študij in oditi nekam proti /verjetno/ Dolenjski, na grad Slemenice za domačega učitelja. Graščak je gospod Benjamin, Slovenec in napreden gospodarstvenik; ima hčer Manico in sinčka Benčka, ki ga Lovro uči. Pristavo /manjši objekt/ Podlesek je Benjamin oddal skrivnostnemu in odljudnemu Piškavu, ki je prišel iz tujine in ima sina Marijana, strastnega lovca in veseljaka, ki većkrat zahaja na Slemenice. Na Slemenicah živi še stric Dolef, Benjaminov brat, bivši dijak, sedaj pijanček. Pod Slemenicami je vas s krčmo (Obrhek - Obrščakova krčma), kjer se zbirajo kmetje in vaški posebneži (Krjavelj in skrivnostni Martinek Spak, napol nora persona, ki je prišla iz tujine, sedaj igra vlogo "mitičnega" desetega brata, na videz ima nadnaravno moč, "ve", kje kopati, da dobiš zaklad (tako pomaga mlademu kmetu, ki ga starejši možak skuša izsiljevati in mu onemogočiti, da bi se poročil s hčerjo oskrbnika na Podlesku, Krivca). V resnici pa je Martinek Piškavov sin iz prvega zakona, njegova mati Majdalena je bila premožna in plemiškega rodu, Piškav jo je poročil, kasneje pa se je izkazalo, da le zaradi denarja - zapustil jo je z malim sinkom, njej se je zmešalo. Piškav se poroči drugič, postane uspešen znanstvenik, iz drugega zakona ima sina Marijana. Martinek gra za očetom, odkrije ga in izsiljuje, saj ima listine, ki dokazujejo, da je njegov sin (od tod denar, ki mu ga mora dajati Piškav). Lovro se zbliža z Manico, vendar je zaradi gmotnega pomanjkanja njuno ljubezen nemogoče okronati z zakonom (Benjamin nasprotuje). Martinek Kvasu obljubi, da mu bo pomagal. Lovre in Marijan se na samotnem kraju skorajda spopadeta (deloma zaradi Manice), vmeša se Martinek, po nesreči se smrtno rani, še prej hudo rani Marijana. Kvasa skorajda zaprejo, končno pa pride na dan vso ozadje (na smrtni postelji ga razkrije Martinek oz. v pismu Piškav, preden za vedno izgine - samomor?), po katerem je razkrito, da je Piškav v resnici Kvasov stric (prej se je pisal Kaves). Kvas dobi del dediščine in se po končanih študijih poroči z Manico.

2. Kompozicija - prostorsko se deli na grajsko okolje in na vaško krčmo, kjer je središče dogajanja. Grajsko okolje je prizorišče tipične sentimentalne zgodbe (sentimentalizem poudarja nezmožnost poroke dveh, ki sta "po naravi" drug drugemu namenjena, a zaradi družbenih konvencij ne moreta zaživeti skupaj - prim. Nova Heloiza Rousseauja, kjer se Saint-Preux ne more poročiti z Julijo, ker ni plemiškega rodu kot ona, ali Wertherja, kjer se ta ne more združiti z Lotte, saj je ta že oddana), pa tudi uglajenega kramljanja, značilnega za roman kot zvrst, ki opisuje dogajanje v meščanskem svetu; VAS oz. KRČMA je prizorišče, na katerem se deloma odslikava dogajanje na gradu (deloma v humorni podobi - npr. komentiranje problemov šolstva in šole s strani kmetov v nasprotju z Benjaminovim pogledom na šolstvo, tudi deloma tragično ugotavljanje o nepresegljivem prepadu med kmetom in gospodo; deloma gre za preslikavo ljubez zgodbe z gradu na raven vaškega življenja), deloma pa gre za uvajanje ljudskih pripovedovalcev (Krjavelj), kar je dediščina Levstika. Vez med obema svetovoma predstavljata Dolef in Martinek (oba se pojavljatatakona gradu kot v krčmi).

3. Časovna kompozicija - zapletena, saj je deloma sintetična - dogajanje - Kvasova zgodba - se odvija pred nami, deloma analitična - Martinekova in Piškavova zgodba se odvija v preteklosti in se sedaj pojasnjuje.

4.Romantične in realistične prvine: več je romantičnih - sama analitična zgradba (tipična za Scottove romane in gotske ali črne romane predromantike), nato lik demoničnega, skrivnostnega pomočnika (Martinek Spak /že ime asociira na spačenost, demonskost, saj Martinek ni to, za kar se dela, da je), nato lik Lovreta, ki je tipično sentimentalen (pisma prijatelju - roman v pismih), nedejaven, svetobolen (svet je zlo, življenje ena sama bolečina, ni ga moč obvladovati), deloma tudi posnemanje ljudskega pripovedovalca - ustnega govorca - Krjavelj, lik demoničnega, zlobnega Pišakava;

realistične - problem socialne razslojenosti, ki se nakazuje v ozadju - Lovro v pismu prijatelju izrazi misel, da mlad človek brez denarja, naj je še tako nadarjen, ne more uspeti, implicitna kritika socialnih razmer v komentarjih kmetov v krčmi (npr. Matevžek), deloma tudi Piškavova zgodba - zgodba o povzpetniku, ki pa ga ZARADI NEMORALE PRI VZPONU - doleti kazen.

Če primerjamo Des. brata z realističnim romanom Balzaca ali Stendhala (Rdeče in črno), vidimo, da seveda NI realističen v tem smislu, bistvena razlika je prav v tem, da Jurčič pri vzponu po družbeni lestvici terja moralnost, medtem ko je morala v romanih prvih dveh relativizirana, postane ostalina preteklosti, ki se ravna po principu menjalne vrednosti (kar je sicer tragično, a neizogibno - Balzac).

IVAN TAVČAR – prvoosebna pripoved, snov, zgradba

Bil je kmečkega rodu, a uspešen v karieri, postal je tudi **ljubljanski župan** in pomemben **liberalni** politik, njegova žena in on sta bila mecena nadarjenim slovenskim študentom na Dunaju.

Tavčar je pisal predvsem **zgodovinske romane in povesti**, v glavnem iz časa **protireformacije**, torej **propada slovenskega protestantizma**. Zakaj? Tedaj se je med liberalci uveljavila misel, da je bil **propad protestantizma na Slovenskem za Slovence usoden** – protestantizem namreč – kot smo omenili, skuša spodbuditi samostojno mišljenje vsakega posameznika, njegovo samostojno poglabljanje v vero, ne glede na avtoritete. **To naj bi pomenilo, da bi Slovenci, če bi se protestantizem ohranil, že veliko prej uveljavili kot samostojen in samozavesten narod,** protireformacija pa je iz nas naredila hlapčevske duše, ki ne razmišljajo **samostojno**, ampak so pokorne **avtoriteti** (oblastnikov itd.) – to misel je kasneje nadaljeval Cankar v svoji drami Hlapci.

O tem problemu govori tudi Tavčarjev roman **Visoška kronika**. Izraz »kronika« označuje zapis vseh (pomembnih in nepomembnih) dogodkov v kaki fari/župniji ipd. skozi več desetletij. Visoška kronika pa naj bi po Tavčarjevih načrtih zajemala življenje treh generacij Kalanovih, lastnikov (in njihovih potomcev) kmetije na Visokem v Poljanski dolini, ki jo je Tavčar kupil na stara leta, od 17. stoletja do srede 19. stoletja. A Tavčar je – že star – uspel napisati le prvi del. Roman, v katerem avtor posnema oz. skuša prikazati arhaičen (starinski) slog pisanja, značilen za 17. stoletje, je **izšel leta 1919**, zaradi značilnosti pa ga prištevamo k prozi 19. stoletja med **romantiko in realizmom**.

*Kratka vsebina*: **Polikarp Kalan** se je z **Joštom Schwarzkoblerjem** vračal iz tridesetletne vojne (med predstavniki katolicizma in protestanti) v Nemčiji, kjer so si naropali lepo premoženje. Na poti iz pohlepa ubije Jošta, z denarjem pa si kupi veliko kmetijo na **Visokem**; tam s trdo roko vodi posestvo in se ne udeležuje družabnega življenja (na skrivaj ostane luteran). Ima dva sinova, starejšega **Izidorja**, ki je tudi pripovedovalec, in mlajšega **Jurija**. Polikarpa nenehno muči slaba vest zaradi umora, na smrtni postelji pa poravnavo tega zločin naloži na ramena sinu Izidorju. Ta mora iti na Nemško in od tam pripeljati Joštovo hčer **Agato** ter za njo skrbeti. Izidor to stori, pridno vodi kmetijo, se nekoliko zaljubi v Agato, a se zato, ker nad njim še vedno vlada očetova volja, naj skrbi predvsem za kmetijo, od ljubezni do Agate odvrača. Neki hlapec nemškega rodu lepo Agato iz užaljenosti, ker ga zavrne, pri oblasteh obtoži čarovništva. V Loki **naredijo proces**, ki ga vodi freisinški  **škof Janez Frančišek**, v bistvu **že razsvetljenec**, ki seveda ne verjame več v vraže, proces pa pripravi le zato, da bi ljudstvo enkrat za vselej naučil, da čarovnic ni ter da je vera vanje nespametna in celo pregrešna (praznoverje**). Izidor, ki zvesto sledi izročilom** (tako očetovim kot splošno ljudskim) kljub ljubezni sam ni čisto prepričan, da Agata morda res ni čarovnica. Na dan procesa, ko naredijo »preskus čarovništva« (Agato »namakajo« v Sori – če se bo rešila, pomeni, da ni čarovnica, če ne, pa nasprotno /**seveda jo namerava škof tako in tako potegniti iz vode in nato še ozmerjati ljudi, ki prirejajo take procese**/. Ko Agato že začno namakati, v **vodo skoči Jurij, ki mu ni mar za to, ali je čarovnica ali ne, in jo reši, saj jo tudi on na skrivaj ljubi**. Agata in Jurij se poročita, škof prepove podobne procese, Izidor pa gre spet po stopinjah očeta in se odpravi v vojsko, razočaran nad sabo, saj je spoznal, da je bil celo življenje slep privrženec vraž in da ni nikoli mislil z lastno glavo, zaradi česar je zapravil svoje življenje. Na stara leta pohabljen pride domov in začne pisati kroniko.

**Sporočilo**: Tavčar **po eni strani obsoja slepo vdanost v usodo, torej pasivno izpolnjevanje vsega, tudi neumnosti, ki je po njegovem značilna za Slovence.** Prav ta slepa vdanost v usodo človeku zapečati lastno usodo. Človek **si mora usodo krojiti sam in dejavno posegati v življenje, kar je deloma še razsvetljenska. vsekakor pa tudi liberalistična mise**l. Tavčar pa je bil eden glavnih predstavnikov liberalizma v tistem času.

Po drugi strani pa ga je zanimala človekova odvisnost od nagonov ter čustev, ki so tudi del človeka in ki jih ta z razumom samim ne more obvladovati. Tako je *po njegovem usoden predvsem nagon ljubezni* – če je človek *življenjsko močan*, mu ljubezen prinese srečo, če pa šibak, ga pogubi. Primer prvega je Jurij – Jurija zaradi njegove ljubezni do Agate prav nič ne zanima, ali je čarovnica ali ne – stori DEJANJE in s tem izrazi SVOJO ŽIVLJENJSKO MOČ, medtem ko je Izidor – prav tako ujet v ljubezen – šibak, zato ga ta uniči. Ta pogled na življenje – da je življenje preskus iracionalne življenjske moči – je značilen za 2. polovico 19. stoletja.

Pripovedni postopek pri Tavčarju je zanimiv: gre za prvoosebno pripoved Izidorja Kalana, vendar »vnazaj« – tj. Izidor z distance pripoveduje o svojem življenju, zato je pripoved. avktorialen, nenehno komentira dogodke, napoveduje nadaljnji razvoj ipd. Roman je sicer naslovljen kot »kronika«, a le posnema slog kronikalnega pripovedovalca, skuša se tudi jezikovno približati govorici, kakršno naj bi govorili v 17. stol. (arhaizmi ipd.).

1. KNJIŽEVNOST SLOVENSKE MODERNE

Kot smo že rekli, je »moderna« oznaka za srednjeevropsko novo romantiko, zanjo je značilno, da se poleg sestavin nove romantike v njej pojavljajo še sestavine t. i. naturalizma (opisovanje ljudi z dna družbe ipd.). Pri nas med glavne avtorje moderne štejemo *Cankarja, Župančiča, Ketteja in Murna*. Moderna naj bi se začela l. *1899*, ko Cankar izda zbirko pesmi *Erotika* (z dekadenčnimi motivi, ki so zgrozili tedanje bralstvo), Župančič pa zbirko *Čaša opojnosti*, končala pa l. *1918*, ko je umrl Cankar. V moderni se razvijejo vse zvrsti: lirika (Kette, Murn, Župančič), pripovedništvo (Cankar) in dramatika (Cankar).

Moderna se od slovenske literature v 19. stol., ki izhaja iz realizma in romantike, loči po uvajanju novih, drznejših tem, ki so jih starejši pisci šteli za nespodobne (čutna erotika, obravnava družbenega obrobja), ne več vztrajanju pri realizmu, ampak pri slikanju človekovih trenutnih zaznav (»impresionizem«), drugačnem pojmovanju odnosa narod – umetnik: predvsem Cankar je kritiziral stare literate, da so se postavili za nekake narodno-politične voditelje in si tako zagotovili lepo življenje, sam pa je – podobno kot novi romantiki na Zahodu – poudarjal nujno svobodnost umetnosti in umetnika, njegovo kritičnost do zlagane meščanske morale ipd.,: šele tak umetnik res dojame bistvene probleme sloven. naroda, ki se mora »osvoboditi« samega sebe, svoje betežnosti, nemoči ipd., ne le vladavine tujcev, kot so poudarjali v 19. stol.

*Lirika moderne*: zanjo veljajo podobne značilnosti kot za evropsko sočasno liriko, le da manj radikalno in izrazito: velik inovator je bil predvsem Župančič, ki je zahteval osvoboditev pesmi izpod jarma predpisane metrične sheme (tj. predpisanega števila poudarkov in zlogov v verzu – npr. v sonetu ipd.) v korist »živega ritma«, tj. ritem pesmi naj sledi vsebini in naj se v skladu z njo spreminja od pesmi do pesmi ali pa celo v eni pesmi. Tudi podobe se »sprostijo«, npr. raba sinestezij. Glede tem je nova včasih bolj drzna obravnava ljubezni, pa tudi nova, »impresionistična« lirika narave, v kateri pesnik niza svoje čutne, hipne vtise.

*Dragotin Kette* je bil bolj tradicionalen pesnik, kar se vidi tudi v njegovi pesmi *Na trgu*: podobno kot pri Prešernu je ta pesem vsebinsko dvodelna (tako kot se kaplje vodnjaka stegujejo do zvezd, pa padejo spet v kotanjo, se tudi misli lirskega subjekta vzpenjajo k Angeli, a spet padejo na realna tla), po zunanji obliki pa je bolj moderna – ritem (različno število zlogov v vrsticah) posnema zdaj hiter, zdaj počasnejši ritem vodnih kapelj, ki se dvigajo iz vodnjaka (torej to, kar je zahteval Župančič), enako pa velja tudi za rime – npr.menjava ženska /dvozložna/ in moška rima /enozložna/: »Noč trudna/ molči/nezamudna beži/ čez mestni trg luna sanjava«. Če pesem pogledamo od strani, lahko to vidimo celo z očesom (različne dolžine verzov). Kette uvede tudi verzni prestop in glasovno oz. zvočno slikanje (kopičenje svetlih /e-jevskih samoglasnikov in i-jev/ in temnih samoglasnikov /o, u/, kopičenje sičnikov, šumnikov ter r-ov – »šume, prše«, »vir, nemir«, »brez konca v broneno kotanjo«. Obravnava ljubezni je še »prešernovska«, tj. draga je idealizirana, v drugih pesmih pa tudi Kette že uvaja motiv čutne ljubezni oz. boj med čutno in idealno ljubeznijo, npr. v ciklu Na molu San Carlo, kjer se spominu na »idealno« dekle, Angelo Smolovo iz Novega mesta, pridruži/oz. se z njo bori še čutna izkušnja z radoživim dekletom. Deloma so pri njem zaznavni tudi elementi simbolizma (npr. v ciklu sonetov Moj Bog, kjer je Bog imenovan »neimenljivi«, tj. je neznan, nedosegljiv običajnemu jezikovnemu imenovanju. Na žalost je umrl premlad, da bi se do konca razvil.

Enako velja tudi za *Josipa Murna,* ki pa ga danes kljub temu štejejo med najboljše slovenske pesnike sploh, predvsem pa med začetnike moderne slovenske poezije, saj se popolnoma odreče tradicionalnim oblikam. Njegov lirski subjekt tudi ni več oseben (tj. ni ga mogoče enačiti z izkušnjami, zaznavami konkretne osebe), ampak zelo nedoločen, kar spominja na lirski subjekt v modernizmu (npr. v pesmi Nebo, nebo, pa tudi Sneg): pri tem sta nedoločena tudi smer gibanja lir. subjekta in njegovo hotenje (pri Prešernu, tudi Ketteju v pesmi Na trgu imamo še jasno izraženo hotenje, npr. doseči drago osebo, ki pa se ne more uresničiti, pri Murnu pa je gibanje lirskega subjekta nedoločeno, npr. prispodoba zasnežene poljane brez sledi v pesmi Sneg, tj. nekako »prazno«, »nihilistično«, brez jasnih vrednostnih usmeritev, kot v moderni liriki. Njegove pesmi se po motiviki delijo na razpoloženjsko-bivanjske, npr. Sneg, Nebo, nebo, Vlahi, kjer je zaznaven nekak vrednostni nihilizem, ki pa lirskemu subjektu obenem omogoči, da je »prost«, tj. osvobojen tradicionalnih vrednot (npr. govorjenja o narodu, ljubezni ipd.), in na t. i. kmečke pesmi, ki naj bi bile izraz hrepenenja po polnem, smiselnem bivanju, ki naj bi ga izražal kmečki svet. Pri tem je večina teh pesmi polna posnemanja ljudske pesmi (npr. raznih ljudskih izštevank ipd.), namenoma pretirano idiličn, kot da pesnik ne bi verjel v možno vrnitev v ta svet smiselnega življenja.

Od teh pesmi pa se razlikuje Pesem o ajdi, saj v njej Murn prvič v slovenski poeziji izrazi tisto pojmovanje pesništva, kakršnega srečamo npr. pri Rilkeju (pesništvo je še edina raba jezika, ki predmeta ne kaže v njegovi uporabnosti, logičnosti, ampak v njegovi bivanjski lepoti (ne več, kaj predmet je, za kaj je koristen, ampak le to, da jè in da je vreden že samo zaradi svojega obstoja – spomni se na »ontološko diferenco«, npr. tudi pri Dostojevskem)). Po *zunanji formi* je pesem tipično novoromantična (impresije, v katerih se družijo čutni vtisi – vidno, slušno, torej sinestezije; ritem je trohejski). Pesnik se pri tem poigrava tudi z dvojnim pomenom besede »grud« (zemlja in dojka), iz katere izpeljuje še druge pomene (npr. čudež rojevanja, darovanja – zemlj in ženska dojka djeta hrano, se nekako darujeta, da nekaj obstane – ajda, otrok). *Obenem pa izpostavi poseben pomen ajde*: ajda ni le *koristno žito, ampak predvsem čudežna zaradi svoje lepote (ne le koristnosti!!)*. Ob pogledu na ajdo se kmet »odkrije«, tj. ji izrazi spoštovanje, ko se čudi njeni lepoti, ko se ob rasti ajde zave čudeža življenja in rojevanja iz »niča« (tj. zemlje, v katero damo seme, ven pa pride tako čudežno lepa rastlina). V pesmi ej na koncu zajet še drugi proces življenja – umiranje (prispodoba »čarovnice«), ki pa je ravno tako podano kot nekaj »čudežnega«, kar, sicer s svojim hladom, prv tako »začara«.

*Oton Župančič* je v nasprotju z drugimi tremi predstavniki moderne požel veliko slave v času življenja. V nasprotju z Murnom, v čigar pesmih se kažeta življenjski pesimizem in nemoč, je Župančič poudarjal vitalizem (vitalizem=življenjska sila), optimizem. Nekatere njegove najbolj znane pesmi (npr. Duma, Z vlakom) so dokaj dolge, v njih je polno različnih tem. Župančič je prvi, ki je v sloven. pesništvo uvedel motive sodobne tehnike in skušal »domačijstvo« stare lirike soočiti s sodobnim svetom. Glavno geslo pa je: z življenjsko močjo premagaš sleherno oviro. Izraze življenjske moči, ki ga simbolizira morje, najdemo npr. v pesmi *Ob Kvarneru*. Prvinska moč morja je soočena s križem, ki simbolizira trpnost krščanstva. V zgodnji pesmi *Ti skrivnostni moj cvet* prav tako zasledimo idejo vitalizma (»O, jaz sem bogat – pomagaj mi dvigniti moje duše zaklad!«).

Duma je izrazito dolga pesem, po ritmu spominja nekoliko na starogrško liriko (posnemanje heksametra) in seveda biblični slog (npr. paralelizem členov). Pesem se deli nekako na 3 dele: v uvodu je lir. subjekt le »opazovalec«, ki sliši dva glasova (ženskega in moškega), v drugem delu podaja odnos dom (spomini na očeta, otroštvo) in domovina (izguba doma, otroštva, preteklosti), v tretjem obdeluje predvsem občutek izgubljenosti trdicionalne domovine (npr. preko motiva izseljeništva – kje je Slovenija, v Sloveniji ali pa tudi v Nemčiji, Ameriki ipd.), prav na koncu se ob podobi školjke, ki v bolečini izloči biser (»Pesem«), vrne k zvezi pesnik/pesništvo-domovina.

Pesem je seveda domovinska, vendar odnos pesništvo-domovina, ki ga je začel že Prešeren (pesnik nekako ustanavlja, utemeljuje skupnost domovine), nadgradi in razširi z novim pojmovanjem domovine: ob tipične motive podeželja (katerih nosilec je v 1. delu ženski glas), znčilne za našo tradicionalno liriko, postavlja motive sodobne tehnike (prvič v sloven. poeziji!!), npr. elektrike ipd., motive svetovljanstva (Evrope, Pariza, sodobne znanosti, umetnosti ipd., katerih nosilec je moški glas). Domovina je torej razpeta med skrajnosti: idilična zaprtost, moderna odprtost, internacionalnost, ki na neki način domovino »uničuje«, a jo mora domovina, če hoče preživeti, sprejeti vase!! To občutje se nadaljuje v 2. delu (konec intimnega doma – starši so umrli, otroštva ni več – pomeni začetek širšega »doma«, tj. domovine kot širše skupnosti, v kateri pesnik najde svoj dom) in 3. delu (tu se, kot že rečeno, razkroji sam pojem domovine kot nečesa prostorsko zamejenega – domovina se spremeni v nekakšen simbol (ne pa nekaj realnega), kar upesnjuje pesnik.

Danes je to občutje razpetosti med mednarodnim in domačijskim, tradicionalnim in modernim spet zelo aktualno, npr. ob vključevanju Slovenije v EU, zaradi globalizacije ipd., ki pa ne pomeni NUJNO konca domovine, ampak njeno preobrazbo.

Župančičev lirski subjekt se tudi oddaljuje od tradicionalnega, saj ne zjema glasu posameznika (osebe – osebni lir. subjekt), ampak več različnih glasov (ženske, moškega, slovenstva, evropejstva ipd.), je torej nadosebni lir. subjekt, nekakšen povezovalec, skupnosti, celo človeštva nasploh. To spominja na starogrškega »pesnika vidca«, na biblijske psalmiste, predvsem pa na ameriškega pesnika Walta Whitmana (živel nekoliko prej kot Župančič), ki je skušal na podoben način v svojem lir. subjektu zajeti raznorodnost glasov ljudi v ZDA (npr. črncev, belcev, delavcev, bogatašev, kmetov ...).

*Proza moderne*: *Ivan Cankar*. Cankar danes velja za enega največjih slovenskih pripovednikov. Svojo prozo (začel je sicer kot pesnik) je že zgodaj odmaknil od vzorca realistične proze:

1. v ospredje *namesto zgodbe, v kateri je dogajanje razvrščeno v zaporedju vzrok-posledica ali pa v časovnem zaporedju, postavlja zaznave glavne osebe, tudi tok njenih misli itd.* S tem se enotnost zgodbe poruši, *skupaj jo držijo motivi, ki se v njej ponavljajo na več mestih, s ponavljanjem pa izgubijo svoj »realni« pomen in dobijo vlogo simbola.*
2. Primer take rabe *simbola* imamo v njegovem romanu *Na klancu* (1902), ki sicer govori o Francki in njenem življenju. Že v prvem poglavju imamo znani motiv teka za vozom, ki je postavljen v »realno« okolje: Francka naj bi se z drugimi romarji z vozom popeljala na romanje, toda nanjo pozabijo, zato teče za vozom, se potolče, krvavi ... dokler je le ne počakajo. V naslednjih poglavjih se ta motiv vedno znova ponovi, ob slehernem Franckinem neuspešnem prizadevanju, da bi dosegla srečo (poroka s pijancem, razočaranje nad otroki itd.) – postane simbol neuspešnega prizadevanja, a tudi hrepenenja. Enako se v tem romanu zgodi s klancem: spremeni se v simbol vseh obupancev in izvržencev.
3. Značilnost kasnejše Cankarjeve proze, npr. *Hlapca Jerneja in njegove pravice* (1907), *Kurenta* (1909) in *Podob iz sanj* (1917), je tudi ta, da uvede v prozo ritem, značilen za poezijo. *To doseže z inverznim (obrnjenim) besednim redom, ponavljanjem besed in veznikov, kar vse spominja na slog v Bibliji oz. Svetem pismu.* S tem slogom Cankar tudi vsebino »osvobodi« od zavezanosti realnemu dogajanju, tako da dobi višji, simbolni pomen: Hlapec Jernej, ki zaman išče svojo pravico, je podoben Kafkovim junakom, ki zaman iščejo smisel življenja, Kurent postane simbol umetnika in umetnosti, motiv romarjev (npr. v Kurentu) postane simbol Slovencev, itd. Primer takega sloga: »Vzdramil se je Kurent, ozrl se je, ter je videl, da je svet lep in življenja vreden. Koliko bogastva je nasul Bog na to zemljo! Brez števila rodov je živelo, pa niso užili tega bogastva, vedno več ga je!« /ponavljanje besed: »bogastvo«. inverzni bes. red: »Vzdramil se je Kurent« namesto »Kurent se je vzdramil« ipd. Cankar je s svojim od običajnega jezika odmaknjenim slogom močno vplival na kasnejše pisce, pa tudi s svojim dokaj pesimističnim pogledom na svet.

1.3. *Dramatika moderne* – v tem času sploh nastanejo prve slovenske meščanske drame po *vzoru Henrika Ibsena*, njihov avtor je *Ivan Cankar*. V nasprotju z njegovo prozo so Cankarjeve drame *v bistvu dostikrat realistične, v njih biča tedanjo slovensko družbo, slovensko zdraharstvo, majhnost, ki uniči velikega človeka, ki bi hotel stvari spremeniti.* Večkrat so *satirične, tj. na smešen način napadajo družbene napake.* Prva taka drama je komedija *Za narodov blagor*, ki kaže tipično (morda še danes aktualno) politično zdraharstvo pri nas: domov pride bogati Slovenec Gornik, za katerega naklonjenost (seveda zaradi denarja!) se potegujeta dva politična nasprotnika. Gornik na koncu sklene, da je najbolje oditi nazaj v tujino. V drami *Hlapci* kaže takratno inteligenco v podobi učiteljstva, ki hitro menjava politične barve v skladu z barvo vsakokratnega oblastnika. Učitelja Jermana, ki hoče narod zares prosvetliti, da ne bo več hlapčevski, ampak da bo vzel usodo v svoje roke, ta narod sam izžene v neko zakotno gorsko vas. Jerman tako spozna, da je slovenska narava, kot pravi sam, »hlapčevska« (od tod tudi naslov dela, ki je vzbudilo ob uprizoritvi veliko zgražanje): znameniti izrek – »Narod si bo pisal sodbo sam, ne frak mu je ne bo in ne talar.« – pa pomeni: narod si na volitvah sam izbira vodjo, tj. sam je tako nesamostojen, da svojo svobodo zamenja za varnost v zavetju oblastnikov. Nekatere Cankarjeve drame pa so tudi *simbolistične*, npr. *Lepa Vida*, v drami *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* pa se norčuje iz navideznega slovenskega moralnega čistunstva.

*Federico Garcia Lorca*

Je najpomembnejši španski pesnik 20. stoletja. V *Vitezovi pesmi* lahko opazimo *razbijanje običajne skladnje*/sintakse: namesto da bi imele povedi zgradbo stavka s povedkom in osebkom, *imamo povedi, v katerih so samo samostalniške besedne zveze* – to imenujemo *nominalni slog* /«nomina«= samostalnik/ - npr. Cordoba./Daljna in sama. S tem se – še bolj kot pri Rilkeju – začne trgati povezanost posameznih podob, izstopajo posamezni drobci iz slike viteza, ki jaha proti Cordobi. Druga značilnost so t.i. *»barvne metafore«* - barve, npr. »črna« kobila, »rdeča« luna, »bela« Cordoba (Cordoba je staro mesto na jugu Španije, ki se odlikuje po izrazito beli barvi svojih stavb), »zelene« olive – *ne označujejo več stvari (tako kot npr. pridevnik »zelena« v zvezi »zelena veja«), ampak imajo metaforičen/simbolni pomen:* pomenijo bližino smrti, ki viteza čaka, še preden bo prišel do cilja. Enako velja za vzklike – vzkliki *»Joj«* so *neposreden izraz čustva, ki tudi ni več vključeno v celotno podobo pesmi, tako da direktno izražajo smrtno grozo popotnega viteza.*

Lorca se delno ravna po ljudski španski obliki Cante jondo – pesmi, ki naj z uvajanjem vzklikov in krikov v besedilo postane neposreden izraz čustva.

Joyce – Ulikses

Delo spada v moderni roman, tj. roman toka zavesti, ki ga začne Proust, nadaljujejo pa Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner idr. Joyce se pri tem naslanja na Homerjevo Odisejo – glej Berilo 3 (Gospod Leopold Bloom, Jud in oglaševalski agent, živi v Dublinu z ženo Molly: sledimo mu, kako zjutraj vstane, zajtrkuje, gre na oglaševalsko agencijo, nato se odpravi na pogreb, od tam spremi neko porodnico v bolnico, kjer sreča drugega junaka, Stephena Dedalusa, mladega študenta in pisatelja, ki boemsko živi v nekem stolpu nad dublinskim pristaniščem, že v drugem in tretjem poglavju /torej še preden se srečamo z Bloomom/ zvemo, da uči v šoli, v drugem poglavju da odpoved v šoli in se /3. pogl./ odpravi razmišljat na morsko obalo. Skupaj z Bloomom odideta k njemu /Bloomu/ domov, tam nekaj popijeta, Stephen odide, Bloom pa gre v posteljo k Molly. Zadnje poglavje predstavlja Mollyjin monolog, dolg pribl. 40 strani v eni sami povedi brez ločil. Bloom naj bi predstavljal Odiseja + judovsko kulturo, Stephen Telemaha + krščanstvo, Molly Penelopo.

V Mollyjinem monologu je opazen tok zavesti – dogodki (kar je značilno za moderni roman) se ne povezujejo po metonimičnem principu vzroka-posledice, časovnega sosledja, ampak po metaforičnem principu (asociativne podobnosti med motivi, ki omogoča časovne in karajevne, pa tudi motivno-tematske preskoke – v našem primeru /odlomek/ gre za preskok iz Dublina npr. na Kitajsko (kaj tam delajo ob isti uri), nato pa je vodilni oz. asociativni motiv cvetje, ki omogoča različne variacije: vzorec tapet v stanovanju v obliki cvetja, cvetje kot stvaritev Boga in razmišljanje o ateistih, cvet kot metafora za žensko in njeno izgubo nedolžnostiin nato Mollyjini spomini na srečanje z različnimi moškimi, ki se stopnjuje (čaka na prihod moža) v vsesplošno vdajo oz. privolitev.

Kosovel – Ekstaza smrti (ekspresionizem, metafora)

V času med 1. in 2. sv. vojno se uveljavita predvsem dve smeri: ekspresionizem in socialni realizem:

* 1. Ekspresionizem je bila smer, ki se je najprej razvila v Nemčiji. Pod vplivom grozot 1. svetovne vojne so ekspresionisti prišli do spoznanja, da je evropska kultura v razkroju, zato mora stare oblike kulture nadomestiti nova kultura nove človečnosti. Ta pa se bo lahko razvila šele, ko bo prišlo do dokončne katastrofe Evrope. Zato v svojih delih obravnavajo temo »smrti Evrope«, vstajenje novega človeka in nove družbe, v kateri bo človek človeku človek, do skrajnosti stopnjujejo prikaz pokvarjenosti in izmaličenosti meščanske družbe, izgubljenost človeka v njej (človek je samo še lutka v rokah družbenih mehanizmov), pa tudi v svetu nasploh, ipd. Ekspresionistični slog je silovit, raztrgan, poln grozljivih podob.

V pesništvu je največji slovenski ekspresionist *Srečko Kosovel*. Njegova pesem *Ekstaza smrti* vsebuje tipične ekspresionistične motive: smrt Evrope, kri, smrt evropskega človeka in morebitno slutnjo vstajenja novega človeka; ritmično je pesem raztrgana: npr. z uvajanjem pomišljajev na koncu verzov (-) namesto pike ali vejice, z uvajanjem oklepajev ipd. Podobe so silovite, grozljive (ekstaza smrti, morje žgoče krvi ipd.). Pesnik uporablja tudi barvne metafore – barve ne označujejo več dejanske barvne kvalitete kake stvari, ampak dobijo metaforični pomen – prevladuje predvsem rdeča (ki pomensko variira od oznake za zahajanje sonca (Zahod), krvi (smrt), se prepleta z motivom morja (ki se stopnjuje v morje krvi); zlata (bogastvo – tudi duhovno, Evrope); zelena (nedolžnost – verjetno mišljena Slovenija, idilično prikazovana v dotedanji literaturi – ki pa se prav tako izgubi v morju krvi). Sam naslov je »oksimoronski«: ekstaza pomeni »vzhičenost«, skrajno stopnjevanje življenja, smrt pa seveda njen protipol. Ideja: iz smrti, bolje – destrukcije – evropske civilizacije – tako da se prikažejo njeni temelji, se bo rodil novi človek.

IVAN PREGELJ: MATKOVA TINA

 (ekspresionizem v prozi, slog. analiza)

Ivan Pregelj (roj. 27. 10. 1883 v Mostu na Soči, umrl 21. 1. 1960 v Ljubljani) je največji slovenski ekspresionistični prozaist. Vrh svoje ustvarjalnosti je dosegel v 20. letih 20. st., spadal pa je v katoliško (religiozno) smer slov. ekspresionizma (obj. v reviji Dom in svet, ki jo je urejal Izidor Cankar, kasneje (svojo znano in tudi zadnje delo, novelo Thabiti kumi) tudi v reviji Sodobnost (1933). Slovenski ekspresionizem ni ustvaril veliko daljših proznih del (poleg Preglja še ekspresionist. pesnik Miran Jarc z romanom Novo mesto in deloma Bratko Kreft), sicer pa so bili v Nemčiji med najpomembnejšimi ekspr. prozaisti Alfred Döblin (npr. roman Berlin Alexanderplatz (slov. prev.), Trije skoki Wang-Luna, Wadzekov boj s parno turbino), ki je gojil ti. "kinematografski stil" (uporaba notr. monologa in montaže - hitro menjav. prizorov, vstavki časopisnih citatov in citatov iz uličnih letakov ipd., stilizac. junakovega govora) ter Franz Werfel (Mladostna krivda, Zrcalni človek) in Carl Einstein, ki sta uporabljala bolj tradic. slog, ki je temeljil na paraboličnosti in alegorezi, tj. dogaj. čas in prostor izgubljata vsakd. podobo in se spreminjata v alegorijo (komentar) junakove notranjosti (Einstein: "Liter. liki morajo izhajati iz sebe, ne smejo postati zunaj sebe stoječe stvari in ideje. Vse zunanje okoliščine dogajanja besedilo samo hromijo."), subjekt ekspresionizma je "disociiran" (razkrojen, oz. razdvojen na telesnost (čutnost)/duhovnost (npr. Zrcalni človek), ni več nosilec akcije, temveč je zgolj objekt različ. notranjih stanj, večkrat izgubi individualne značilnosti in lahko postane prispodoba "človeka nasploh", včasih namesto kot posameznik nastopi kot kolektivni subjekt), enake značilnosti pa se kažejo tudi v slogu (nominalni stavki, raba nedol. zaimkov ipd.).

Pregelj uporablja podobne prijeme, čeprav je zanj značilno, da piše zgodovinske romane, ki opisujejo obd. 16., 17.in 18. st., tj. čas, ko je pri nas še vladal barok (diplomiral je iz baročnega slovstva). V glavnem je dogajanje postavljeno na Tolminsko, povezano pa s tolminskim puntom (roman Tolminci, novela Matkova Tina (1921), Štefan Golja in njegovi), drug osrednji motiv, ki je povezan z osrednjo temo Pregljevega pripovedništva, razpetosti med duhovnostjo in čutnostjo, pa je motiv duhovništva (Plebannus Joannes, novela Thabiti kumi).

Novela Matkova Tina zajema dogajanje, ki časovno sledi tolminskemu puntu (18. st.): usmrtitev Ivana (Janeza) Gradnika in ostalih voditeljev, vendar iz perspektive hčere volčanskega krčmarja Matka, ki nosi Gradnikovega otroka.

Tina pride v Gorico, vidi Janezovo glavo in se je hoče dotakniti (prim. motiv Wildove Salome, tj. **dekadenčni motiv**, ki ga Pregelj prevzame, situacija je sicer različna od tiste pri Wildu: ko Saloma "ima" Johanaanovo glavo, se zave, da estetski (zgolj ugodje ob lepi formi) odnos ne zadostuje, ker predmeti in ljudje niso zgolj "razpoložljivi" est. objekti (ima mrtvo truplo, ne pa živega človeka); Tina pa hoče Janezovo glavo prijeti zato, da bi energija z očeta prešla v otroka, ki ga nosi v sebi (smrt - življenje); zato pa je enaka reakcija okolice - na obe junakinji, Salomo in Tino, se gleda s studom, češ da popolnoma kršita ustalj. moralne obrazce (spoštovanje do mrtvih), v resnici pa sta v tem trenutku prav oni nosilki prave etičnosti (tovrstno kršenje ustaljenih moral. predstav srečamo tudi v drugih Pregljevih delih (npr. Thabiti kumi)).

Delo je **novela**, saj prevladuje en osrednji dogodek (Tinino srečanje s smrtjo, kar se napoveduje že na začetku (somračnik - simbol netopirja, zvonjenje zvonov, zlovešči komentarji kmetov itd.), se stopnjuje in doseže vrh na koncu (Tinina smrt in rojstvo otroka).

**Ekspresionistične prvine**: 1. Zasnova Pregljeve novele je ustrezna Einsteinovim trditvam: v ospredju je junakinja, okolje (prostor in ostale osebe) pa delujejo kot elementi, v katerih odzvanja spor v njeni notranjosti:

a) osebe - razen Tine in Matka (njeg. "refrena" "Galjotom vile v vamp") so vse osebe neindividualizirane, delujejo kot zbor v gr. tragediji (nekakšen "skupinski (kolektivni) subjekt", tipičen za ekspres. prozo:

vsak pove en stavek, vsi pa naznanjajo zlovešče dogodke)

b) dogajalni prostor je na začetku sicer predstavljen objektivno (Tolmin - Gorica - Tolmin), vendar kmalu dobi drugačno vlogo: npr. noč kakor peruti strašnega netopirja pomračnika ( tj. najprej je motiv netopirja uveden s primero), v nadaljevanju pa se "realni" element (noč) popolnoma poistoveti s pomračnikom, tj. postane predstavnik (poosebljene) sile, ki se zoperstavlja Tini; enako se zgodi s prostorom (neskončna oddaljenost cilja proti Tininemu hotenju priti do cilja/ Tinina počasnost nasproti siloviti hitrosti konjenika itd.) in časom ( Tinini porodni krči, slabost nasproti njenemu hotenju priti domov itd. - poišči druge primere sam!!). Tako je v ospredju boj ene osebe proti zun. silam (Tina: okolje, tj. okolje Tine sploh ne določa (kot npr. v realizmu ipd.)).

2. Do enakega razcepa pa pride tudi v sami junakinji (**disociirani subjekt**): Tina ni nosilec akcije, temveč "objekt" sil zunaj nje in v njej oz. "prizorišče" njihovega boja (podobno kot pri Cankarju - Na klancu).

3. Gornje lastnosti so opazne tudi v zunanjem slogu:

a) refrensko vračanje motivov (npr. Matkov klic na začetku in koncu novele, ali: "Janez, si prestal?" - "kakor jeka ji je odgovoril ostri glas mrliškega zvona, prestal, prestal..."), s čimer sestavine zunanje realnosti postanejo "spremljava" Tininega notr. boja

b) ti. iracionalni subjekt (nedol. nosilec dejanja), kar kaže, da Tina ni subjekt dogajanja, in ki se pojavlja tako pri označev. zunanjega kot notranjega dogajanja ( prim.: "z rokama se je lovila za daljnim, ki je vstajalo pred njo iz ravni", " takrat se je začeločrtati svetlo nad njo", "jo je popadlo", "bolečina se ji je razlila po celem mozgu", **"grizla je z zobmi ustnice, da bi ... tajila bolečine in krik, ki je moral iz grla"**, itd.

c) tudi ostale osebe razpadajo na "sestavne dele": "oči so bile kakor blodne, usta gibljejo, a ne govore, vsako čelo je nenaravno zgrbančeno"

d) nenavadne glagolske predložne zveze (**planila** je **iz** spanca **na** pot, **zavpila** je dolgo **v** brezkončnost, je **zaklical v** cesto), ki še poudarjajo dejstvo, da se je zunanja objekt. realnost zreducirala v čisto personifikacijo Tini nasprotnih sil

e) nasprotja (smrt/pomladni dan, zvonovi/petje ptic, smrt/rojstvo

f) posebej zanimiv je motiv privida Matere božje, ki govori kot tolminska kmetica (ugotovi zakaj in kakšen je slog. učinek nj. govorice).

Kos: za ekspr. prozo značilne kratke, fragmentarne, kompozicijsko razdrobljene oblike...

SLAVKO GRUM - DOGODEK V MESTU GOGI

(EKSPRES. V DRAMATIKI, GROTESKNE PRVINE, DRAMSKA TEHNIKA,

 VLOGA DIDASKALIJ)

1. Slavko Grum (1902 - 1946) na Dunaju študira medicino, tam se sezani s sodob. umetnostjo (teater ustanovit. sodob. avstr. gled. Maxa Reinhardta, nemški ekspresionistični film), deloma s psihoanalit. teorijo Sigmunda Freuda, ki pa jo takrat odkloni. L. 1926 prispe v Ljubljano, kjer službuje po bolnišnicah (tudi na psihiatriji) in piše (drama Upornik, še prej Pierrot in Pierrete, Trudni zastori itd.), obenem pa s predavanjem Seksualna vzgoja mladine eden izmed prvih pri nas predstavi Freudovo teorijo, 1929 dokonča dramo Dogodek v mestu Gogi, za katerega dobi 2. nagrado na natečaju za najboljšo jug. dramo, vendar ima z uprizoritvijo velike težave (premiera šele 1931, obenem z njegovim intervjujem). Razočaran se 1929 naseli v Zagorju, kjer opravlja zdravniško delo, večkrat v hudih krizah (narkotiki, alkohol), l. 1946 dokaj pozabljen umre.

2. **Vsebina:** na sceni vidimo mesto Goga oz. prerez dveh hiš z nenavadnimi prebivalci: v eni, hiši trgovca Vajde, hči Hana, ki je pravkar prispela v mesto po dolgi odsotnosti, v drugi v več nadstropjih: na balkonu sestri-starki, opravljivki Tarbula in Afra, v pritličju živi Julio Gapit, duševno bolan uradnik, skupaj z žensko lutko, nad njim starka, ki je docela negibna, kot da bi umrla, grbavec Teobald nad njo hoče postati gledališki igralec, bere drame, v podstrešni sobi živi pisar-pesnik Klikot (oris oseb nam poda v začetni didaskaliji sam avtor-dramatikov subjekt). Gledalec naenkrat vidi več scen, čeprav se dogajanje-govorno namreč - odvija le na eni izmed scen. Hano je kot deklico zlorabil prodajalec v Vajdovi trgovini Prelih, zato se izogiba doma in moških. Ko pride zopet domov, jo Prelih spet skuša zaplesti v svoje mreže, po plesu v čast njene vrnitve naj bi se dobila v njeni sobi. V sobi je Hana kot hipnotizirana, vendar z zadnjimi močmi udari preliha s svečnikom po glavi. Da bi se znebila "trupla" (misli, da je P. mrtev), pokliče pisarja Klikota, njenega oboževalca, ki ji je pred tem s pomočjo grotesknih muzikantov priredil podoknico; reče mu, da se mu bo vdala, če odnese truplo. Klikot to naredi (vse to je motivno vzeto iz neke Zolajeve novele!), vendar se ustraši priložnosti ter se zaklene v sobo. Hana pa je vendarle odrešena travme, simbolično ubije njenega povzročitelja, ki namreč ostane živ in se niti ne spominja, kaj se je zgodilo. medtem se razvija tudi zgodba ostralih akterjev: Afra sovraži spečo starko, saj ji je ta prevzela moža, ki se zaradi nesrečne ljubezni ubije, še prej pa izjavi, da Afre nikoli ni ljubil. Starki se maščuje tako, da jo s hrano ohranja pri življenju - če bi umrla, bi bilo konec njenega maščevanja oz. - ostala bi sama pred lastno "nesposobnostjo ugajati". Grbavi Teobald skupaj s svojo gospodinjo (izkaže se, da je sin starke in Afrinega moža, ker je bil kot dojenček puščen na ulici, ima deformiran hrbet) zaigra odlomek iz Ibsnovih Strahov, saj si neskončno želi postati to, kar ne more biti - igralec. V drugem dejanju naj bi v mestu izbruhnil požar, vendar se je v resnici vnel le kup lesa. Dogodka, na katerega preži cela Goga, torej **ni** bilo. Na koncu se scena ponovi - Afra pita onemoglo starko, Prelih naskakuje Hano, paranoični Gapit pa sliši halucinatorični glas iz zvočnika, ki mu "pije možgane". Nedvomno so vse osebe povezane: prva povezava je odnos do spolnosti - odnos moški-ženska (Prelih-Hana oz. Hana-Klikot) je povzet po Strindbergu: gre za boj spolov (Gospodična Julija, kjer sluga Jean prav tako "uroči" gospodarjevo hčer Julijo!), kjer je enkrat gospodar moški )Prelih), drugič pa ženska (Hana nad Klikotom, ki se ne upa soočiti z življenjem). Afra in Tarbula, opravljivki, prav tako sovražita ženske - ko se razširi novica, da naj bi ubili neko prostitutko, to komentirata: prav je, saj ženska, ki toliko uživa, mora biti kaznovana.

3. **Ekspresionizem v dramatiki** se je v dram. tehniki vzoroval pri Avgustu Strindbergu in njegovi "tehniki postaj" (ena osred. oseba potuje s prizorišča na prizorišče /ki je simbolistično stilizirano/ ter se tam srečuje z različnimi "personifikacijami" svojega jaza (drugimi jazi - alteregi) (to dramsko tehniko je Strindberg prevzel od srednjev. "pasijonskih postaj"). Po vsebini ekspresionist. dramatika teži k ponazarjanju katastrofičnega propada sveta (kapitalizma, sveta v vojni ipd.), ki bo šele omogočil katarzo in novega človeka. Teh elementov je v Gogi malo (morebiti to, da so vse druge osebe (Gapit, Teobald, Afra, morda celo Prelih) nekakšni "alteregi" osrednje osebe, Hane. Predvsem ni osrednjega zloma, saj mesto nenehno čaka na "dogodek", vendar se ta "dogodek" spridi (Hana v resnici ne ubije Preliha - gl. zadnji prizor!, v mestu pride samo do navidez. požara, vse ostane kot prej). **Katarzično funkcijo** gledališča Grum razume na svojski način: "Ljudi sem pokazal kot lutke podzavestnih sil, katerih se rešijo z izživetjem, kakor se nevrotik ozdravi z izpovedjo zdravniku. Tema drame je frigiditeta žene. Neka ženska je postala frigidna zaradi dogodka v rani mladosti. Neki moški jo je kot deklico spolno zlorabil. Posledica je bila, da se je tej ženi pozneje moški gnusil. Ko se zopet povrne v domači kraj, jo začne nadlegovati moški, ki je nad njo izvršil zločin. žen ubije tega moškega in se tako zavestno oprosti in reši." Katarza je torej izživetje travme - s tem ko Hana ubije preliha, je ozdravljena. vendar: Hana Preliha v resnici NE ubije (na koncu se prizor ponovi!), Klikot pa nekje izjavi: "Privid je edini paradiž, iz katerega ne moremo biti pregnani." Tj., podobno kot pri Ibsnu (poznem) in Strindbergu je človek a priori ujetnik sil, ki jih ne obvladuje, ti dve sili pa sta po Grumu spolnost (nagon po razmnoževanju) in lakota (nagon po samoohranitvi). Vse oblike človekove kulture (tudi umetnost) so zgolj sublimacija teh dveh gonov (kar se lepo vidi v Gogi - predvsem glede spolnosti). Odnos ženska - moški Grum pojmuje kot nepomirljiv boj (spet kot Strindberg - po knjigi Ota Weiningerja Spol in značaj - o nepomirljivi "vojni med spoloma"). Ker je človek torej ujetnik nezavednih gonov, ne sebe ne sveta ne more več obvladovati - zato dogodek v Gogi ni! dogodek ( nič se ne zgodi, vse se ponavlja!), do katarzičnega preobrata torej v bistvu ne pride. S tem se Grum tudi oddaljuje od ekspresionist. dramatike.

4. **Groteskni elementi, vloga didaskalij:** groteskne elemente verjetno tudi uvede pod vplivom "sintetičnega gledališča" Tairova (ta pravi, da mora biti gledal. predstava mešanica tragičnega, komičnega, pantomime, akrobatike itd.); v Gogi je grotesken npr. umrli naddavkar, ki se na začetku in koncu sprehaja po prizorišču in "nekaj išče", potem družba godbenikov (debeli Kvirin, fagotist, in suhi birič Kaps- igra trombo, tj. ravno obratno, kot pritiče njuni postavi, prerivata se, drug drugega posnemata /pantomima!!/ in obnašata kot komedijanta iz burleske), nato pojavi na sceni (ko začneta igrati podoknico, je v didaskalijah zapisano, da so na vseh oknih glave, nekatere tudi kar **narisane**, tj. mešanje lastnosti živega in mrtvega, to velja tudi za Gapitovo lutko, ki je "živa", medtem ko so

ljudje "mrtvi" kot lutke, npr. Hana itd.), ko Klikot piše hani ljubezensko pismo, kot posmehljiv komentar čez trg vzide **ogromen mesec** /simbol zaljubljencev/ in se ustavi kot svetilka nad njeg. oknom). Prav z grotesknimi elementi, ki razvrednotujejo dejanja likov, se Grum oddaljuje npr. od gledališča simbolistov.

**Didaskalije** so v tradicionalni dramatiki zgolj pripomoček bralcu (oz. režisrju in igralcem) za lažjo predstavitev posameznih prizorov, tu je navzoč dramatikov subjekt - dramski subjekti so posamezne osebe!), zato jih je ponavadi malo. Pri Grumu pa dobijo posebno mesto, pravzaprav so enakovreden del teksta, predstavljajo prozne komentarje dogajanja, v katerem dramatikov subjekt, tako kot pripovedovalec v prozi **vrednoti** dogajanje, ga ocenjuje, česar dramatikov subjekt v tradic. drami ne počne (primer uvodne didaskalije: "Del mesta Goge, kjer so morala svoječasno stati mestna vrata.

Stare in obrabljene hiše, posem pošev nagnjene nad cesto. Zelo malo ljudi še mora biti po hišah, izvečine so že opustili življenje. V kaki sobi gotovo visi obešenec, že ves zaprašen in otrumenel, predmeti so ga tekom časa docela sprejeli medse..." Nenavadno je to, da dramat. subjekt NI SUVEREN ("gotovo visi kak obešenec"), obnaša se torej kot pripovedovalec, deli besedila pa povsem ustrezajo nekaterim delom iz Grumovih kratkih proznih del!!

PREŽIHOV VORANC - SAMORASTNIKI

 (1939, Kotlje, - 1950, Maribor)

(Pomembna dela: Boj na požiralniku (1935), požganica (1939), Doberdob (1940), Jamnica (1945).)

(socialni realizem, naturalist. prvine, simbolika, slog)

1. Socialni realizem je literarna smer, ki se pri nas razvije v 30. letih 20. st., sorodni pojavi pa so takrat značilni tudi za druge književnosti (v Nemčiji in Skandinaviji ti. nova stvarnost in "Blut- und Bodenliteratur", kar je oznaka za neke vrste neorealizem, ki v 30. letih poudarja predvsem vrednote člov. prvinskega odnosa do zemlje, narave (deloma norveški pisec Knut Hamsun), človeka kot bitja "volje do moči" v boju z naravo (v ZDA npr. deloma Hemingway in London, samo da so junaki pri Hamsunu in Hemingwayu obenem predstavniki "izgubljene generacije" (amer. pojem), tj. ne verujejo v nobeno transcedenco, so v bistvu nihilisti, včasih že blizu eksistencializmu), v VB in predvsem v ZDA ter v Franciji (tudi v Nemčiji) pa tudi po obdobju modernega romana (Joyce, V. Woolf, Faulkner itd.) obnovljeni "realizem" z družbeno kritično tendenco (gosp. kriza v 30. letih) (npr. v ZDA Theodore Dreiser - American Tragedy, Jack London, Sinclair Lewis), v slovanskih književnostih pa novi kmečki roman (W. Reymont - Poljska, z romanom Kmetje, ki poudarja tradic. vrednote vaške skupnosti) in socialistični realizem (po letu 1934 "uradna" knjiž. smer v SZ, poudarja pomen realizma, ki odkriva "bistvo", "tipičnost" družbenozgod. trenutka (npr. Balzac) + potrebo po tem, da socialistični pisatelj daje bralcu "nove smernice" v izgradnji social. družbe (tj. ne gre zgolj za "kritiko" družbe kot pri Balzacu, družbo je treba "spreminjati"; glavni predstavniki: Gorki, Šolohov ipd.). Od socrealizma so naši socialni realisti prevzeli predvsem temo razrednega boja (lastniki produkc. sredstev - neposred. proizvajalci), vendar so jo prenesli v glavnem v kmečko okolje (zato so po Kersniku prvi, ki so še bolj skušali prikazati posredovanost slovenskega kmetstva s socialnimi in zgod. razmerami).

V **Samorastnikih** (1937 v reviji Sodobnost) se ta spor kaže kot navzkrižje med Karničarjem in Meto oz. Karničarji (bogati posestniki, lastniki zemlje) in Hudabivškimi pankrti (ti so le najemni delavci na različ. kmetijah, v mlinih ipd., zato pa imajo naturno moč, da se povsod prilagodijo, na koncu pa zaradi svoje "samorastniške" prilagodljivosti in številčnosti postanejo (vsaj ena izmed njih - Hudabivška Nana) prebivalci (najemniki) Karnic.

2. Naturalistične prvine: vpliv E. Zolaja, vendar ne toliko z njegovo tezo o treh determinantah kot z njegovim načinom opisovanja vitalizma (oboževanje plodnosti naravnih sil, prvinskih sil v človeku, materinstva (Meta!), skladnosti človekovih in naravnih ciklov ipd. (Kos)), kot je značilen za njeg. romane s kmečko tematiko, kar pa je blizu tudi ti. "filozof. življenja" 19. st. (poudarjanje "prvinskosti" človeka, njeg. nagonske (nezavedne) biti (npr. Eduard von Hartmann) nasproti racionalizmu 19. st.), od tu pa so Zolaja sprejeli kot vzor tudi sloven. marksistično usmerjeni kritiki v 20. letih (V. Martelanc), ki so napadali ti. "čisto umetnost" (larpurlartistične, simbolistične tendence pri katol. ekspresionistih, delno tudi pri Kosovelu), ki temelji samo na estetski drži, zoper njo pa poudarjali, da ima umetnost poleg est. predvsem etično poslanstvo, taka umetnost pa mora! biti socialno angažirana, naturna (brez idealiziranja človeka in odnosov v družbi) in ne sme imeti prelepe forme (napad na esteticizem v takratni slov. liriki, ipd.). Te elemente najdemo tudi pri Prežihu (npr. Meta ni mati v cankarjanskem smislu, ampak je "postala široka", je "izlegla" otroka ipd., kar poudarja "naravnost" materinstva in rojevanja, ali pa: "mati je kakor zbegana zver pridirjala" ipd. (primerjava z živalmi), ki verjetno namerno pretirava v tej smeri iz odpora proti estetic. umetn., ki se zapira vase pred social. itd. problemi. Prave determiniranosti (razen "rase") pa v bistvu v Samorastnikih ni zaslediti.

Obenem je Prežihova "naturalističnost" tudi davek drastičnega (grobega, izrazitega) načina ljudskega izražanja (vložna pripovedovalka), ki ga je Voranc zelo občudoval.

3. **Simbolika** je v tej povesti (gre za povest, saj ni enega prelomnega dogodka, časovne strnjenosti ipd.) lepo razvidna (zgodba iz svoje umeščenosti v konkret. prostor in čas preide v parabolo (kot pri Preglju), kar se vidi že po opisu zun. okolja (npr. "Karnice so se s tremi mogočnimi nogami upirale v nižavo, njihovo zaledje pa se je naslanjalo na obirske stene" - tj. poosebitev dogajalnega prostora, ki s tem dobi povsem nov pomen v nasprotju s hudabivško bajto ipd.). Dogajalni prostor je označen z delom ("po teh grapah je rila naša roka, preganjala merjasca" itd.).

Simboli: Metini otroci so **"samorastniki"** ("devetero pankrtov vas je... vi niste kakor drugi otroci... vi ste samorastniki... vaše zibelke so brazde, zare, kjer vas je žgalo sonce in močil dež, budil vas je grom...sami ste se izlevili, kot izgubljena samorastna setev... kakor se samorastnik grabi z okolico, se morate tudi vi z življenjem, kjer stojite, poženite korenike, ne dajte se teptati(...). Zdaj vas je devet, čez petdeset let vas bo lahko že sto, čez sto let petkrat toliko (...) Potem si boste združeni priborili enakovrednost (...)Leto za letom je Meta vlivala otrokom vero vase in ta vera se je v njih utrjevala, nosili so jo s seboj po podjunskem produ, po gorkih koritih, zraščala se je s tljenjem vetrov, z bučanjem globač, šumom dravskih valov..."). / Očitna je razlika "samorastnikov" s **Karničniki** ("Ožbej sin! Ti veš, da si od našega rodu določen, da vodiš karnice. Pot, po kateri morajo hoditi Karnice, pa ni lahka. (...)Naši pradedje so ta svet izkrčili, si postavili tu gori ognjišče, odtod razširil svojo svojino dol do doline in gor do vrha Obirja. Zato je bil potreben stoleten boj. Ogromni naorani robovi naših njiv pričajo o tem, kolikokrat je bilo treba iti za merjascem, koliko oplazov je bilo treba postaviti ... Če hočeš kraljevati, moraš brezobzirno svojo pot! - Karnice potrebujejo gospodinj, ki so našega duha, ki Karnice razumejo, ki čutijo vsako našo brazdo, globačo, vse sleme.. Ta rod Hudabivški pa se plazi po globačah kot črvi; nakapljal se je iz neštetih postelj, suženjski je (...)"). To simboliziranje pa je povezano tudi z naravo oz. dogajalnim prostorom (v okvirni zgodbi: "Ena teh korenik (Karnice, tj. kraj, kjer je Karničnikova domačija) se je drzno postavila Dravi v bran in zasukala njen tok proti severozahodu (...)" ali na koncu: "Kmalu sva razločila, kako so šumeli gozdovi okrog Karnic, kako je dihal Obir ... Glasovi, ki so jih čez dan sprejela vase polja, glasovi žag in tovarn, ki so se (...) nakopičili v globačah in koritih (...) Ali ni to dih stoterih, tisočerih Hudabivnikov; molitev in kletev, prisega in bojna napoved vseh, ki iščejo vsak svoje lastne Karnice? ... Da, to je bojni klic črnih kovačnic, zapuščenih globač (...)".

Karničniki in Hudabivniki ne predstavljajo samo konkretnih ljudi, temveč simbolizirajo dva razreda (opozicije: samorastniki se "znajdejo povsod"/ Karničniki so priklenjeni na svojo zemljo (prim. zgoraj), Hudabivniki so "črvi"/Karničniki "kralji" (prim. Cank. Kralja na Betajnovi), gre tudi za boj "naravnega" (Metina ljubezen) s "konvencijami" (Karničnik), v bistvu pa gre za variacijo cankarjanske tematike "močnega" človeka, ki je brez "predsodkov" (prim. Karničnikov govor zgoraj!), vendar ga pri Prežihu premagajo ("pre-močijo") "črvi" s svojo večjo "naravnostjo" (znajdejo se povsod, so kot rastlina, ki ji uspe zrasti sami sredi sovražnega okolja) in številčnostjo (npr. simbolika števila devet, nato št. izraza "stotero" itd., !).

4. **Slog**: Vorančev slog je zelo drastičen (tj. temelji na izrazitih **opozicijah**, hkrati pa osnovno nasprotje (Meta/Karničnik) prenese tudi na okolje (naravo, ki se kaže predvsem kot "s človeškim delom premagana" narava, prim. gornje citate!)), tako da osnovna tema zadobi velikanske dimenzije (predstavljena ni več samo kot boj ljudi, ampak kot boj dveh naravnih principov - hudabivškega in karničnikovskega), kar že vodi v **groteskno** pretiranost (**hiperboličnost**): ljudje se primerjajo z živalmi (njih oči so se zagrizle v Metino kožo, Meta je izlegla otroka,...), že sama imena (v tej povesti **Hudabivniki**) pa tudi označujejo njeg. nosilca (enako velja za oznako "samorastniki"), enako groteskno pa se neživo pretvori v živo ("Karnice se z nogami upirajo v nižavo", "sonce se trga od obzorja", "Obir diha z enakomernimi valovi", gl. tudi zgoraj!).

Opaziti je tudi polno **figur ponavljanja** (istih besed ali sinonimnih besed (npr. glej zg. ponavljanje bes. "Karničniki"). Pomemben **stilem** so tudi **dialektizmi** (skurna zgodba, čebezati, zezej, iberžnica), ki uvajajo slog. posebnosti ljud. pripovedovanja (prav pretiravanje, ponavljanja, drastično izražanje (npr. je izlegla, postala široka z.. itd.)), kar Voranc izvede **z vložno pripovedovalko** (Nano), medtem ko okvirna zgodba ponuja idejni komentar pripovedovanih dogodkov.

BECKETT - ČAKAJOČ NA GODOTA

(gledališče absurda, antidrama, groteska: komične in tragične sestavine)

Samuel Beckett je bil sodobni irski dramatik in romanopisec, ki je večino življenja preživel v Franciji in svoja dela tudi nalašč pisal v nematernem jeziku (francoščini) ter jih šele potem prevajal v angleščino. V 30-ih letih je bil Joyceov tajnik. Zaslovel je po vojni s svojimi dramami, najprej z Godotom, nato še ostalimi (Krappov zadnji posnetek, Konec igre), pa tudi romani (MMurphy, Molloy, Neimenljivi itd.). Vsa ta dela so prevedena tudi v slovenščino. Za svoja dela je dobil tudi Nobelovo nagrado.

1. Vsebina: dva potepuha, Vladimir (Didi) in Estragon (Gogo), na cesti, poleg nekega drevesa, ki v 2. dejanju nenadoma ozeleni, čakata na Godota. Čas in kraj dogajanja sta popolnoma nedoločena, tudi zato, ker junaka nenehno pozabljata, koliko časa sta na tem kraju, kaj sta delala prej itd. - čas je torej nedoločen v metafizičnem pomenu, časa ni KER NE MORE BITI DOGAJANJA!! Zato gre v tej igri za nenehno ponavljanje istih motivov (v 1. dejanju jesta korenček, v 2. (dan kasneje - le da tega ne vesta, pa tudi drevo je medtem ozelenelo!) repo, v obeh dejanjih se hočeta obesiti, pa se spomnita, da je drevo presuho, pa da nimata dobre vrvi, v obeh dejanjih se na odru pojavi deček (skorajda identičen), ki tudi ne ve,da je bil prejšnji dan že tam, v obeh dejanjih pa se nba odru prikažeta še dva lika - Pozzo, ki trdi, da je gospodar ozemlja, na katerem čakata, in njegov služabnik Lucky, s katerim Pozzo ravna kot z najslabšo živino. Toda spet- medtem ko je Pozzo v prvem dejanju zelo razpoložen, oblastniški, z užitkom žre kuro, pije vino in kadi, obvladuje Luckyja, je v 2. dejanju oslepljen, komajda se premika, pozablja (že v 1. dejanju pozabi, kam je dal uro, se razjoče - njegovo oblastno vedenje je torej bolj poza, krinka kot pa prava moč!). Zanimiv je Luckyjev popolnoma brezsmiselni monolog, reka besed, sestavljena iz sicer deloma smiselnih stavkov, ki pa se jih ne da povezati v besedilo - morda bi bila lahko glavna tema njegovega besedila - konec sveta.

2. **Absurdno gledališče, antidrama, tragične in komične sestavine**: absurdno gledališče je povezano z imenoma, kot sta Beckett in še prej Ionesco (Plešasta pevka). Glavni izraz tega gledališča je absurd: bivanje je nesmiselno, zato razpade tudi aristotelovska enotnost dramskega dogajanja: v tradicionalni drami se posamezne sestavine (dialogi in monologi, didaskalije) povezujejo v enovito celoto dogajanja (Aristotel ga imenuje mythos!!)), vendar je mythos mogoč le, če pride do idejnega konflikta, oz. konflikta vrednot (definicija drame!), ki ga morajo liki razrešiti. Ta razrešitev je lahko dvojna: ali gre za nerazrešljivo kolizijo (trk, spopad) vrednot (npr. Antigona) in tragičnost ali pa (ravno NA OZADJU VREDNOSTNEGA, MORALNEGA SISTEMA!) liki ravnajo tako, da se njihovo ravnanje ne ujema z NORMAMI (ki pa so implicitno navzoče - tj. gledalec jih POZNA!!, dramatikov subjekt jih PRIZNAVA!) in je zato komično, smešno.

V dramatiki sveta brez smisla pa do kolizije vrednot ne more priti, zato je TRAGIČNOST NEMOGOČA, saj VREDNOT PRAVZAPRAV NI OZ. NISO NATANČNO DOLOČENE, ker ni presegajoče, vse utemeljujoče metafoizične norme (pravičnega, resničnega, lepega, itd.). Ta norma začenja razpadati že v 19. st., a se vsaj nakazuje (glej CANKARJA kot HEREPENENJE PO NEDOLOČENEM, NEZNANEM, KI UTELEŠA NORMO - to se kaže celo v SMOLETOVI ANTIGONI - ANTIGONA, ČEPRAV SE NE!! SME IN NE!! MORE VEČ PRIKAZATI NA ODRU, JE ŠE VEDNO NOSILKA VREDNOT.), v dramatiki absurda pa je popolnoma odsotna: posledica tega je:

A. Pozicija junakov oz. likov ni NE SMEŠNA NE TRAGIČNA, AMPAK TRAGIKOMIČNA (tj. primesi tragične neizogibnosti ČAKANJA /ki mu NI MOČ UBEŽATI, NIKAMOR NE MOREŠ ODITI, ČEPRAV GOGO IN DIDI NENEHNO PRAVITA "POJDIVA ODTOD", POTEM PA REČETA: "NE MOREVA"+ komičnosti, KI PA IZVIRA IZ neskladja med govorom likov in njihovim početjem /npr. pravita: "Pojdiva odtod!" in se nikamor ne premakneta, "Obesiva se." in ničesar ne naredita; ali pa iz komike, ki temelji na "ujemanju" (ki pa se ga da razumeti v prenesenem pomenu!!) med govorom (npr. na začetku Vladimir pravi: "Sem čisto brez glave, ko pomislim na Godota." , obenem pa pogleduje v notranjost klobuka, ki je seveda VOTLA in "išče" svojo glavo).

**B. Antidrama**: izhaja prav iz tega, iz nemožnosti, da bi dramsko dogajanje steklo, seveda pa to nE pomeni, da ni ZANIMIVO: odnos med didaskalijami (oznakami gibov junakov, mimiko itd.) in govorom ni usklajen, didaskalije (podobno kot pri Grumu, vendar v drugačnem POMEnu postanejo enakovreden del "besedila", Beckett na koncu celo piše drame, v katerih junaki ne spregovorijo niti ENE besede!! Vendar ne gre za **komentar** (Grumove didaskalije so KOMENTAR dogajanja), pri Beckettu pa **integralni del** samega dogajanja!!!

**Vloga jezika v novih razmerah**: v tradicionalni drami je tako govor oseb kot njih. gibanje namenjen razrešitvi **konkretnega** konflikta, obenem pa je ta **konkreten konflikt** povezan z občeveljavnimi problemi človekovega bivanja (npr. Hamletove sentence, razmišljanja o svetu in življenju nasploh, ki PA SO POVEZANE S SITUACIJO, V KATERI JE HAMLET, TA SITUACIJA JIH SPROŽA!!). V Godotu PA NI konkretnega konflikta vrednot, zato jezik ostaja ABSTRAKTEN, SAM SEBI NAMEN, ZATO PREHAJA V JEZIKOVNO IGRO. JEZIK TOREJ NI VEČ PONAZORITEV MISLI JUNAKOV, AMPAK **EDINO DOGAJANJE, GIBANJE V DRAMI**. Primer je Luckyjev monolog: Estragon Pozzu reče: "Naj Lucky začne misliti, da ga bomo gledali!!" Mišljenje, razmišljanje, ki je sporočano skozi govor, je tu čisto POVNANJENO!! mišljenje ni več nosilec POMENA, ampak se ga zdaj GLEDA, OPAZUJE, povsem OD ZUNAJ, kot kak akrobatski nastop.

Druga lastnost jezika je, da je docela abstrakten: ker ni več povezan z dogajanjem (NE MORE BITI; NI VEČ PRESEŽNIH MORALNIH VREDNOT!), postaja abstraktna jezikovna igra (enako kot pri IONESCU - GLEJ!!, prazni zlogi itd. v Plešasti pevki), ki pa je v Godotu EDINO dogajanje (npr. "estragon pravi da je žalosten, Vladimir pa mu pravi, naj reče, da je vesel. Estragon reče "vesel sem", nato ponovi to Vladimir, za tem pa se oba kraohotata od veselja.

C. Primerjava z Ionescom: pri Ionescu gre bolj za TEHNIČNO razgradnjo klasične drame /dva para, služabnica/, pri Beckettu pa imajo na videz nesmiselne konverzacije vendarle neki metafizičen pomen (Estragon in Vladimir se pogovarjata o Kristusu in levem razbojniku, bojita se Godota (God= Bog), ki, kot pove deček-sel, pase ovce (Kristus?), ima belo brado (ob tem se zgrozita!) = spet krščanski Bog. Tudi Lucky v svoj na videz nesmiseln monolog vpleta "citate" iz Apokalipse. Za Beckettovim na videz nesmiselnim jezikom se torej skrivajo tradic. metafizične vrednote, ki pa so že toliko izpraznjene, da od njih ostajajo zgolj še fragmenti (God ni več God, ampak Godot - Bogot?).

CIRIL KOSMAČ - TANTADRUJ

 (realist., fantast. in eksistencial. prvine

 slogovna analiza (zvočnost, barve))

1. Rojen 1910 na Slapu ob Idrijci, umrl 1980 v Ljubljani. Dela: zbirka novel Sreča in kruh (1946), roman Pomladni dan (1953) in noveli Balada o trobenti in oblaku (1956) ter Tantadruj (1959).

2. Tantadruj je novela (en osred. dogodek - "pokop" norčka, ki je organizac. središče te pripovedi), ki ima okvirno zgodbo (kot Samorastniki). **Okvirno zgodbo** je v našo literaturo prvi vnesel Levstik (Martin Krpan), služi pa temu, da pripovedovalec lahko posnema način govora ljud. pripovednika (Močilar, Nana - pri Vorancu) + večja je tudi verjetnost pripovedovanega. Pri Kosmaču pa ima okvirna zgodba drugačno funkcijo: a) loči samo zgodbo (ki se je dogodila v preteklosti) od sedanjosti pripovedovanja (zgodbo prip. "avtorski" pripov. sam), tako da se zgodba v sedanjosti pripovedovanja **poraja asociativno** (kot npr. pri Proustu - dogodek (čutni vtis) v sedanj. pripovedovanja sproži niz asociacij, ki **pa se potem urejajo po načelu vzroka-posledice in ne metaforičnega prenosa kot v modernem romanu**(!) ( prim. pisateljev sprehod mimo pokopališča (**resurrecturis**, vojščak, ki ga pisat. pozdravi z **božorno-boserna** ter pogled na Piran, ki mu vzbudijo asociacijo na zgodbo, katero mu je nekoč pripovedovala mati - podobno še v romanu Pomladni dan); b) okvirna zgodba govori o samem **postopku nastajanja literarnega dela** (nekakšna metafikcionalna ( metafikcija = "fikcija o fikciji)" prvina, kakršno srečamo še bolj izrazito v njegovi Baladi o trobenti in oblaku!).

3. Okvirna zgodba pa ima še eno funkcijo: na videz **"realistični"**, v konkretnem času in prostoru dogajajoči se zgodbi (pokop norčka Tantadruja) daje še nove pomene, tako da se ta spremeni v parabolo (zgodbo, katere sestavine so čutno nazorne prispodobe človekove usode nasploh): npr. mrzla noč, v kateri norčki izvedejo pokop in že prej mrzel dan in jutro so prispodobe "svetovnega mraza" ("Prešinil me je mraz, zakaj vse je bilo ledeno... ledene so bile hiše pod mano, ledeni so bili listi, tako ledeni, kakor bi zaledeneli že pred tisočletjem ali več...Videl sem vso zemeljsko kroglo, ki je bila vsa zaledenela in mrtva...Na nebu je poševno ležal samo en oblak...in vedel sem, da to ni oblak, temveč zadnji zategli človeški krik, ki je zaledenel."). Zgodba se spremeni v parabolo tudi preko postopka **karnevalizacije** (karnevalizacija je izraz ruskega teoretika M. M. Bahtina, izvaja pa jo iz srednjeveškega karnevalskega sveta, za katerega je značilno "prevrednotenje vrednot" ("dobro" je v karnevalskem svetu "slabo", "zgoraj" je "spodaj", "pametno" je noro in "noro" je pametno itd.), kar v literaturi povzroči razpad ustaljenega vrednostnega sistema in vzpostavitev vrednostno "odprtega" sveta). Elementi karnevalizacije: a) pripovedovalec je dvignjen nad svet ("videl sem samega sebe, kako sedim na vrhu sveta..."), kar mu omogoča vzpostaviti distanco do siceršnjih vrednot (življenje - smrt, ipd.); b) svet je predstavljen kot semenj (semenj v Mostu na Soči, ki je "semenj potreb in želja, semenj tisočerih vprašanj, ki so ostala brez odgovorov, pa tudi odgovori so bli samo nova vprašanja" - seveda vprašanja življenja - smrti); c) ta vprašanja postavljajo "norci", ki so v resnici bolj pametni od okolice (""Blagor jim, da so pametni tako, da jim je vse naše pametno - noro!", "V imenu postave, vsi smo tudi norci. Samo vsak je drugačen."), sprašujejo pa po tistem, po čemer "normalen" svet ne sme spraševati (npr. Janez Žakaj: "Šakaj je šonce'", "Žakaj je mešeč?", itd.) ali pa imajo vrednote, ki so na videz nasprotne (karnevalsko obrnjene na glavo, vendar prav s tem "kažejo" resnico življenja - Tantadruj, za katerega je smisel življenja smrt in katerega pesem ("Na nebu je sonce, **na zemljici mraz**, **nabiram** jaz **zvonce** in vsi so **za vas**": zvonec je metafora smrti, nabira pa jih za **vse ljudi**, na zemlji je neskončen mraz (**eksistencialistični** izraz tega, da je človek "vržen" v svet, tj. sveta samega na sebi ne ureja že vnaprej dana metafiz. ideja (kot je npr. razredni boj, moralna pravičnost tega boja( Voranc), zemlja kot vrednota (Režonja), ampak je "bistvo" človeka kot človeka prav spraševanje po "smislu biti", tj. nenehna odprtost / ki je izražena prav skozi spraševanje / žival se npr. ne sprašuje!!/ do sveta in bivanja, skozi katero se nam ljudem svet (in stvari v njem - "bivajoče") šele odpira kot svet (sistem smiselnih povezav, skozi katero se šele kaže bivajoče, ki pa **nenehno** in v neskončnost **odpirajo nova vprašanja**). S tega vidika so norci (Tantadruj, Enaka palica, Božorno-boserna in Rusepatacis) tisti, ki držijo nenehno **odprto vprašanje po smislu** sveta, kar pomeni, da ne gre le za tujost človeka v svetu, marveč to spraševanje šele omogoča polno bivanje (zato je tudi konec te novele "odprt", tj. ne žalosten in ne vesel, pisatelju v okvirni zgodbi pa se ob pesimistični podobi svet na koncu kaže tudi kot lepota in "zaklad" (glej zadnje odstavke!)).

1. **Zvočni in barvni elementi**: Kosmačeva proza se že po motiviki torej močno oddaljuje od socialnega realizma (gl. zgoraj), objekt., **realni** prostor in čas pa se preko karnevalizacije razrašča v **fantastično grotesknost** (npr. vrtiljak na semnju se zdi kot velikan brez glave, srebrni golobi se ponoči spuščajo nad pokopališče itd.), pomembno vlogo pri tem pa imajo tudi **zvočni elementi**: a) element odmeva (odmev pisateljevega glasu na pokopališču, ko izreče "Lepo je živeti!" - "živeti, živeti, živeti" - "mrtev" odmev (pa še ob pokopališču!) seveda razveljavlja gornjo trditev! (oz. jo. še bolje, naredi vprašljivo, tj. "odprto" za novo, ne avtomatizirano osmišljanje!), odmev glasu Enake palice, ki spet razveljavlja trditve ostalih norcev (glej dialog med norci(str. 194-195!), ki deluje zvočno-ritmizirano + "spodkopava" ustaljeni smisel besed); b) element imena (npr. Tantadruj (ime+ nenehni zvalnik, ki ga Tantadruj izgvori v vsakem stavku), ali Tantaradra (župnik), Janez Žakaj (ki govori vse na "ž"), potem božorno-boserna in rusepatacis = za vse te vzklike velja, da so povsem oropani smisla, velja samo še zvočnost besed!) c) zvočno slikanje v samem izboru fonemov ("**Zm**r**z**la **z**e**m**lja ji**m** je **z**venela... in **m**r**z**li **m**esec ji**m** je svetil" - ponavljanje istih konsonantov (aliteracija= (m, z, j) na začetku in koncu(!) vložne zgodbe); d) zvočno-barvne sinestezije ("župniki so zapeli s **temno zlatimi baritoni** "Oo-ooo...OO-ooo..."/ prej pa omenjanje zlatih barv v župnišču/). **Barvni elementi**: tudi zaradi barvnih elementov se pripovedna realnost iz "realnega" prostora/časa premakne v irealnega, fantastičnega (bolje: karnevalsko/grotesknega); prevladujeta predvsem a) **zlata barva** (prizori v župnišču (glej! - in nato pripovedovalčevo omembo "svetle zgodbe"); zaradi zlate barve vsi štirje župniki postanejo groteskne ne-realne karikature-tipi (vsi enako pojejo, se oblačijo, imajo enako zlate zobe ipd.); b) **srebrna barva** (gl. srebrne golobe, ki " so doleteli poševno v nebo, zdaj pa se je tisoče in tisoče prav takšnih golobov v mogočnem loku spuščalo z neba (PONOČI!! na pokopališče!!, str. 216), srebrna barva obenem vložno zgodbo povezuje z okvirno zgodbo (isti barvni egfekti - npr. "posrebreni napis Resurrecturis na pokopališču", "napis se sveti kakor srebrno, mokro zasanjano oko", "srebrna mesečna noč - bleda in prosojna, mrzla mesečina"/ na začetku pa "zlate ure v moji duši, svetlost" ipd.); c) **rdeča** (naznanja smrt, kri) -"nizki krvavi mesec kot obtolčeni lampijon nad sejmiščem sveta" ipd.). Čiste barve (srebrna, zlata, rdeča, ki so hkrati nosilke razpoloženja (svetlega, razkošnega, mračnega, grozečega) in ki prehajajo tudi v zvočnost (zlati baritoni itd.), so verjetno vpliv dekadence (Wilde, ki ga je Kosmač prevajal)

MODERNISTIČNA DRAMATIKA – Sartre in Ionesco

1. *Jean-Paul Sartre* je bil znamenit filozof eksistencialist in pisatelj, med drugim znan tudi po romanu *Gnus*, v katerem junak, precej podobno kot Meursault, nenadoma »telesno« začuti gnus nad življenjem. *Eksistencializem* je razviden tudi v njegovi drami *Zaprta vrata*. Prizorišče je postavljeno v pekel, ki pa ni prikazan kot mučilnica z vrelim oljem, ražnji ipd., ampak kot spodoben hotel, v katerega po smrti pride Garcin. Za njim v isto sobo stopita še dve ženski, Ines in Estelle. Šele zdaj se začne »pekel«: dogajanje poteka tako, da se dramske osebe lotevajo druga druge, in sicer tako, da vedno dve nastopita skupaj proti tretji. Vse tri osebe so zagrešile zločin, ki pa si ga nočejo priznati (tj. zanj sprejeti odgovornosti, saj bi to pomenilo, da je njihovo življenje bilo brez smisla): *Garcin*, ki si je celo življenje prizadeval biti junak, je zagrešil hudo izdajstvo tovarišev, *Ines* – lezbijka, je umorila partnerja svoje ljubimke, *Estelle* pa je umorila lastnega otroka. Osebe druga iz druge izvrtajo skrivnost, ki jo čuvajo zase, nato pa si druga drugo prizadevajo prepričati, da storjeno dejanje ni bilo tako hudo (strašno je namreč celo večnost živeti z zavestjo o lastni krivdi – ki je ne moreš več popraviti - oz. z zavestjo, da drugi to vedo. Zato osebe v sobi ostanejo tudi, ko se vrata sobe odpro – zaprta vrata oz. mučitelji so namreč drug drugemu – to pa zato, ker ne zmorejo bivati v resnici same s sabo. Od tod geslo, ki se izreče v drami: »Pekel, to so ljudje okoli tebe.« (Namreč ljudje, ki ti neusmiljeno kažejo tvoj pravi obraz.) Drama je zanimiva tudi zato, ker gre za igro t. i. *»zaprtega prostora«* – dejanje nima ne vrha ne razpleta, ampak se lahko samo v neskončnost ponavlja, osebe pa ne morejo (ker same tega ne zmorejo!!) zapustiti prizorišča.
2. *Eugene Ionesco* je začetnik t. i. *»antidrame*« oz. *absurdne dramatike*, igre, v kateri enotnost dramskega dogajanja, tj. delovanja oseb in njihovega govora, povsem razpade: osebe govorijo nekaj, delajo pa nekaj čisto drugega. To je lepo vidno v igri *Plešasta pevka* (že sam naslov je nastal naključno – na vaji je neki igralec pomotoma izrekel to besedno zvezo in avtorju je bila tako všeč, da jo je vzel za naslov tega dela. Ionesco v tej igri, v kateri nastopata dva para, služkinja in poveljnik gasilcev, osebam na začetku polaga v usta izpraznjene dialoge, kakršni so značilni za učbenike tujih jezikov (npr.: » Dober dan. Dober dan. - Jaz sem Ivan. Jaz sem Ana.- Kako lepo, da sva se srečala. Res lepo, da sva se srečala.«). Gre torej za smiselno izpraznjeni dvogovor, kakršnega govorimo vsak dan, ne da bi se zavedali. Proti koncu igre se ta nesmiselnost stopnjuje: h gospodu in gospej *Smith* prideta na obisk zakonca *Martin* (Značilno je že to, da sta priimka Smith in Martin najpogostejša angl. priimka, tako kot npr. pri nas Novak.), nato pa se začne pogovor, ki je bolj samemu sebi namen – tj. temu, da ne bi bili tiho, kot pa smiselnemu pogovoru. Nesmiselnost se stopnjuje, dokler osebe ne začnejo ponavljati le še nesmiselnih zlogov. Nato se igra začne znova, le vloge se zamenjajo. Na videz *absurdna igra* (absurd = nesmisel) s tudi komičnimi prizori, ki pa se mešajo s tragiko, verjetno govori o praznosti in odtujenosti v medsebojnih odnosih – lep primer je odlomek, v katerem se gospod in gospa Martin na vožnji z vlakom k Smithovim »prepoznata«, tj. spoznata, da sta mož in žena, ki si delita zakonsko posteljo.

**MODERNIZEM**: zanj sta po Kosu značilna a) metafizični nihilizem (tj. za subjekt ne obstaja nobena metafiz. transcendenca, ki utemeljuje vse bivajoče (npr. dobro po sebi, Bog, razum, narod ipd.), marveč je do teh stvari povsem indiferenten) in kot posledica tega b) popolnoma fluidna zavest, ki iz sebe spontano in dinamično ustvarja nove pomenske odnose (npr. lir. subjekt, ki ni več niti avtorski niti nadoseben, temveč **brezoseben** (tj., to, kar zaznava, občuti itd. tak lir. subjekt, ne ustreza nikakršni osebni "empirični", "vsakdanji" izkušnji, ampak se poraja spontano v ustvarjalnem procesu, popolnoma nove zaznavne, miselne idr. zveze pa je mogoče izraziti le s tudi popolnoma nenavadnimi besednimi zvezami, ki nasprotujejo **klišejem (družbenim, znanstveno-empiričnim, tradicijskim**), zato je bil prvi predpogoj radikalnega modernizma razbitje ustaljenih sintaktičnih zvez.

1. Nekaj primerov:

a) ital. **futurizem** (osvobojene besede "parole in liberta", ki se postavljajo druga ob drugo brez smiselnih povezav, tj. brez uporabe prilastkov in prislovnih določil, ki določajo prostorsko-časovne in vzročno-načinovne okoliščine, brez predlogov ipd.

**b) dadaizem** s svojimi lepljenkami /kolaži, pri katerih so skupaj lepili časopisne izrezke po principu naključja/

**c) nadrealizem** s postopkom avtomatične pisave /ecriture automatique - kjer gre za povsem spontan zapis asociacij brez miselne, racionalne "cenzure", s čimer so hoteli namerno (tj. ne kar tako, "brez veze"!) razbiti dihotomijo (dvojnost) racionalno/iracionalno, zdravorazumsko/bolezensko-halucinatorično, saj so trdili, da je "iracionalizem" kot svoje nasprotje proizvedlo prav razsvetljensko ustoličenje zdravega razuma /common sense/ kot edinega "pravega", "zdravega" itd. odnosa do sveta; svojo nenavadno "uporabo" besed so nadreal. imenovali "depaysement" ("izkoreninjenje", tj. iztrganje besede iz ustaljenega, vsakdanjega konteksta, kar proizvaja nove pomene - tako so npr. nastali znani izreki: "Sloni so nalezljivi", "Otroci, ki govorijo, ne jočejo", "Prišel, sedel, spet odšel","Kdor spi s papežem, mora imeto dolge noge", "Gola žena je kmalu zaljubljena" , "Če jajce razbije jajce, je to zato, ker ne mara palačink" ali:

"Kaj je puščica?" "Črka I, ki je izgubila piko", "Kaj je: ne vedeti?" "Slepi orel, ki ga vodi njegov plen", ipd.)

2. Na videz gre za popolnoma poljubno tvrobo besedil, ki nimajo nobene "uporabne vrednosti", ki jih lahko "vsak napiše", ki temeljijo na "naključju" ipd. V resnici pa imajo tudi gornje radikalne oblike modernizma (ti. zgodovinske avantgarde) svojo družbeno vlogo. Pomenijo namreč popoln prelom s tradicionalno družb. vlogo umetnosti, ki je zgolj reproducirala dana družbena razmerja, bralcu pa je ponujala "uteho", varno pribežališče. Zato ni čudno, da so tradic. literarni žanri v 20. stoletju postali "množična literatura" (npr. doktorski ipd. romani, ki so jih kasneje zamenjale podobno zasnovane TV nadaljevanke), sodobna estetika pa mora biti "estetika negativnosti", tj. v sprejemalcu mora vzbujati zaznave, predstave, ki predstavljajo alternativo in ne zgolj posnemanje danih družbenih razmerij

 TOMAŽ ŠALAMUN - STVARI

 (MODERNIZEM, LUDIZEM, ANALIZA VERZA)

Prva Šalamunova zbirka, v kateri je objavil tudi ciklus z naslovom Stvari, se imenuje Poker (1966), za tem pa je med letoma 1969 in 1990 napisal še 24 pesniških zbirk (mdr.: Bela Itaka, Amerika, Arena, Imre, Druidi, Metoda angela, Balada za Metko Krašovec, Soy realidad, Mera časa, Otrok in jelen), je pa tudi največ prevajani

slovenski pesnik (izdaje v ZRN, ZDA, Avstriji, Polj., itd.).

1. Šalamun je po mnenju Janka Kosa prvi predstavnik ti. **ultramodernizma** (skrajnega modernizma) pri nas: pri prejšnji gener. pesnikov (Zajc, Strniša) se poleg **modernizma** namreč pojavlja še **eksistencializem**.

**MODERNIZEM**: zanj sta po Kosu značilna a) metafizični nihilizem (tj. za subjekt ne obstaja nobena metafiz. transcendenca, ki utemeljuje vse bivajoče (npr. dobro po sebi, Bog, razum, narod ipd.), marveč je do teh stvari povsem indiferenten) in kot posledica tega b) popolnoma fluidna zavest, ki iz sebe spontano in dinamično ustvarja nove pomenske odnose (npr. lir. subjekt, ki ni več niti avtorski niti nadoseben, temveč **brezoseben** (tj., to, kar zaznava, občuti itd. tak lir. subjekt, ne ustreza nikakršni osebni "empirični", "vsakdanji" izkušnji, ampak se poraja spontano v ustvarjalnem procesu, popolnoma nove zaznavne, miselne idr. zveze pa je mogoče izraziti le s tudi popolnoma nenavadnimi besednimi zvezami, ki nasprotujejo **klišejem (družbenim, znanstveno-empiričnim, tradicijskim**), zato je bil prvi predpogoj radikalnega modernizma razbitje ustaljenih sintaktičnih zvez, tvorba metafor, ki ne temeljijo več na podobnosti z izhodiščnega in zamenjanega pomena, temveč na njuni nasprotnosti, kar se v skrajnosti izrazi v ti. **montaži**, proizvaja pa povsem nove pomenske zveze, ki jih je mogoče razumeti zgolj tako, da svojo vsakdanjo izkušnjo "cepimo" na kontekst samega liter. dela (jo na novo razumemo iz njega), ne pa nasprotno, literarno delo na svojo vsakdanjo izkušnjo.

Vloga Šalamunove zbirke Poker torej ni bila samo "igračkanje" z besedami, temveč razbijanje konteksta tradic. sloven. lirike, kulturnih, nacionalnih, polit. itd. vrednot, ki "niso več ustrezale času" (Šalamun).

2. Pesem Stvari:

a) analiza verza: gre za svobodni verz (število zlogov v verzu ni določeno, verzi niso rimani ne asonirani (Strniša), prav tako niso določena naglasna mesta, ki /v nasprotju z Zajcem in Strnišo/ tudi ne sledijo sami pomenski členitvi pesmi (in tako ustvarjajo "ritem" brez metrične sheme), marveč namerno posnemajo ritem "nezavezujoče" vsakdanje, "prozne" govrice (npr. sama fraza "ob pol treh" je precej pogovorna, navezana na vsakdanje izkustvo - pri nas je (bil) konec dela ob dveh ipd.). S tem seveda razbijajo "vzvišeni" kontekst tradic. sloven lirike. Ritem pesmi tako dajejo le konci verzov (presledek pri branju) in deloma ponavljanje besede (odgovornost), ki s tem v pesmi dobi pomensko priviligirano mesto, vendar tudi to ritmično členjenost

"moti" neraba ločil, s čimer je **bralec "gmoto" besed prisiljen pomensko členiti sam** (to je še poudarjeno s tem, da na ravni sintakse (stavčni členi) ni vedno razvidno ujemanje (os. - pov., npr.: odgovornost odgovornost/ ne začetku ne koncu ne približaš /kdo? odgovornost ali bralec?/), s tem pa je možnih več alternativnih branj tega dela (gre torej za ti. "odprto delo" - izraz Umberta Eca, gl.!)

b) analiza motivov, tem: čeprav ne gre za povsem jasno razvidne, v smiselno celoto povezane motive, te vseeno lahko razberemo (bog, drevo, narava proti/ odgovornosti, nepremičnosti, privezanosti, svetu brez pogovoarjanja, baroku kot prehrani naroda), iz česar bi lahko nekako razbrali celo temo: zadrgnjen (odgovoren) svet (slovenske) kulture nasproti neodgovornosti narave, ki se jo da razumeti iz Šalamunovega sodelovanja s skupino OHO, ki je poudarjala estetiko stvari kot takih v nasprotju z njihovim zgolj funkcionalnim pomenom, ki jim jih ga prisoja (antropocentrična zah. kultura - prim. novi roman, Robbe-Grillet ipd.). to se vidi po zvezah: /nebo je **samo modro** in nič drugega/, sonce samo zahaja ipd.

Slovenski lit. zgod. in kritik Taras Kermauner je to potezo pri Šalamunu (tudi Šeligu) poimenoval reizem (res - stvar)

1. ludizem - tudi to je Kermaunerjev izraz, ki ga je začel v zvezi s Šalamunom uporabljati kasneje (ludus = lat. "igra"), v tej pesmi pa bi ta element lahko zasledili v verzu: "in kaj naj beseda z njo /odgovornostjo!/ počne". Tako kot so funkcionalnih pomenov, ki jim jih podeljuje človek, osvobojene stvari, tudi besede niso več zgolj same po sebi prazne oznake velikih metafiz. pojmov (Resnice, Naroda itd.), v kontekstu katerih šele dobijo pravi pomen, ampak same po sebi lahko dobivajo nove (ali pa ponovno odkrivajo stare, že pozabljene, izvorne) pomene, ki jim jih podeljuje nov (ali pa ponovno odkriti, že pozabljeni) kontekst pesmi. beseda zgolj odkriva stvari, jim daje imena, vendar zato stvari vrednostno (ideološko) še ne opredeljuje, stvari ideološko opredeljuje šele "izrabljena", vedno enaka, ustaljena raba besed, kot jih narekuje ideologija določenega družbenozgod. trenutka. Tako se lir. subjekt spremeni v "igralca" igre, ki sama sicer ni zavezujoča, če pa jo začneš igrati, te "zavezuje", zato ni čudno, če Šalamun svoj poklic v kasnejših pesmih pojmuje kot nekaj svetega in zelo resnega, sam lirski subjekt pa se spremeni toliko, kolikor mu njegove vloge ne narekuje več družbenozgodovin. trenutek, ampak ta trenutek sam skuša nenehno presegati (tako mu npr. mesta v družbi ne določa več literarna kritika, ampak se sam razglasi za "slovenskega klasika", kar je spet igra in "vloga" (prim. pesem History).

FLORIJAN LIPUŠ - ZMOTE DIJAKA TJAŽA

 (pripovedni način)

1. Florijan Lipuš (1937) je pisatelj iz avstrijske Koroške, nekaj časa je študiral bogoslovje, poprej bil v semenišču (avtobiograf. poteze v romanu!), pozneje izstopil, delal je kot vaški učitelj. Med ustanovitelji (levič. usmerj.) literarne revije kor. Slovencev "mladje", ki pomeni konec zgolj utilitaristične, narodnjaške usmerjenosti književ. koroških Slovencev in preboj v pravo umetn. literaturo, ki je tudi družbeno kritična (med drugim tudi do samih kor. Slovencev, konservativne atmosfere na Koroškem, kar jo postavlja ob bok takrat sodob. avstrijskih (Peter Handke, Gert Jonke,...) in nemških (npr. Heinrich Boell, Guenther Grass) piscev. Poleg Lipuša je bil znan sodelavec »mladja« tudi pesnik in slikar Gustav Januš. Oba sta bila lepo sprejeta v nemškem prostoru, tudi po zaslugi prevodov znanega avstrijskega pisatelja Petra Handkeja. Poleg teh dveh avtorjev so pomembni koroški avtorji še Janko Messner, Andrej Kokot, med mlajšimi pa, recimo, Fabijan Hafner, Maja Haderlap, Janko Ferk. Nekatera dela: roman Zmote dijaka Tjaža (1972), Odstranitev moje vasi (1983), Srčne pege (1991). Omenimo še dva zelo znana zamejska avtorja iz Italije (Trsta): to sta Alojz Rebula in Boris Pahor.

2. Z romanom Zmote dijaka Tjaža je zaslovel tudi v tujini (poleg pesnika Gustava Januša najbolj znan v nemškem pa tudi franc. prostoru), ko je njegov roman v nemščino prevedel znani avstr. pisatelj Peter Handke. Roman pripoveduje o Tjažu, fantu iz revne družine (mati umrla v KZ, oče drvar - avtobiograf. elementi), ki se na pobudo duhov. šola v semenišču (spet avtobiograf.), že od mladosti pa ima razvito nenavadno sposobnost, da s praskanjem lahko uniči tudi zelo trde predmete (steklo, les, železo, ...). Zaradi zadrte dicipline, usmerjene v odrekanje življenju (nenehni mašni obredi ipd.), se Tjaž "notranje" upre, začne praskati (najprej pri maši iz dolgočasja do konca spraska sošolčev čevelj, nato ponoči vdre v cerkev skupaj s sošolcem in svojo ljubico Nini ter "praska" kipe svetnikov in svetnic (odpraska jim glave, roke itd.). Drugo poglavitno Tjaževo zanimanje velja odkrivanju erotike (že na vasi s cerkov. hčerko, nato v mestu z Nini, ki jo vržejo iz nunskega internata). Ko iz internata odpustijo tudi Tjaža, gre k Nini, vendar je tudi njune ljubezni konec (v njenem stanovanju s praskanjem razbije oken. steklo in vse luči), nato se odpravi v kavarno na vrhu stolpnice, tam preživi noč z natakarico, proti jutru pa se vrže v globino. Zadnji dve poglavji sta posvečeni poročilu uprave internata o Tjaževem obnašanju (Polkavje o merjascih - odlomek I.) in pogrebu ( Poglavje o zemlji in vseh drugih zemljah - odlomek II).

3. **Pripovedni način** v romanu je nenavadno zanimiv: a) dogajanje ni predstavljeno povsem v kronološkem zaporedju b) v njem ni nobenih dialogov, tudi prikaza Tjaževega notr. razmišljanja ne, saj nenehno govorijo drugi pripovedovalci (Tjažev sošolec, ki nekje celo omenja, da o tem piše poročilo za neko ustanovo (pod. pri Kafki - Poročilo za akademijo), poročilo vodstva internata in Ninino poročanje (retrospektivno), o njunem razmerju s Tjažem. Tako na samo dogajanje gledamo iz več različnih perspektiv, kljub temu pa se seveda da razbrati glavne motive in teme (na videz upor proti sistemu, v resnici pa se izkaže, da je Tjaž pravzaprav **žrtev pripovedovalcev** (Nini to npr. izrecno omeni) oz. sveta, ki je samo vzajemno "klanje in grizenje"; to **temo** se da nazorno razbrati tudi v zadnjem poglavju (pogreb), kjer je po eni strani Tjaž "nadležni predmet" pogrebcev, ki se jim mudi kam drugam (za pogrebom je pač treba iti!), po drugi strani pa pripoved. pogrebce delno opisuje s fiktivne perspektive mrtvega); **motiv** praskanja pa npr. spominja na podoben motiv razbijanja steklovine, kričanja in bobnanja "večno malega" glavnega junaka romana znanega nemškega pisatelja, Nobelovega nagrajenca, Guentherja Grassa Pločevinasti boben; v motivu internatskega življenja je razbrati deloma tudi nekaj podobnosti z romanom spet znamenitega avstrijskega pisatelja Roberta Musila Zablode gojnca Toerlessa.

4. **Pripovedni način v odlomku Poglavja o merjascih**: a) značilne so dolge povedi, gre za poskus utemeljevanja in razlaganja, obenem pa za poročilo, v katerem je posnet in stiliziran (tj. namerno nekoliko popačen, da se vidi njegovo nesmiselnost) slog uradnih poročil: "Čeprav s stvarjo nimamo dosti opraviti /poskus opravičevanja!/, nas je Tjaževa tragična smrt prizadela, tu ni pomislekov, saj ... nam je prirastel k srcu, kot se reče, registrirali smo njegovo smrt /nasprotje - hladno registriranje smrti - "prirasel nam je k srcu"/, ki je v glavnem jasna zadeva /"z njegovo smrtjo je vse "v redu", z njo nimamo nič opraviti"/, in si jo primerno zabeležili, vendar nam ni naložila kakšnega posebnega dela, in to je pri veliki zaposlenosti važno /povsem nepotreben vrivek - saj od glavne teme zdrsi k obravnavi "narave" uradniških poslov/, ker je Tjaž že prej zapustil zavod in smo zato že prej opravili vse tiste stvari in storili vse tiste korake upravnega značaja, ki so ob odhodu iz doma potrebni, bodimo si odkriti, v bistvu nepotrebne stvari, če bi teh korakov ne naredili prej, bi jih morali sedaj, razlika ne bi bila samo časovna, temveč bi bilo to sedaj tudi neprijetnejše, tako pa je vse hvalabogu za nami in ostane nekaj več prostora in časa ua bistvene stvari, ki so s Tjaževim tragikomičnim dejanjem v posebni in njegovimi komitragičnimi naziranji v splošni zvezi (...) /sledi opis "bistvenih stvari": črtanje iz imenika, urejanje statistike, zbiranje stvari umrlega, kar je naloga pralnice, šivalnice itd./ vse to je bilo že pripravljeno, tako rekoč načrtovano /Tjaževa smrt je bila predvidena!, uprave in sistema ni zmedla!/, (...)njegovo smrt je bilo teba vzeti le na znanje, ji tako rekoč prikimati, jo kimaje vzeti na znanje, postaviti piko na i, to smo storili, seveda z vsemi pravili (...) /ironično ponavljanje oz. parafraziranje istega: vzeti n znanje, post. piko na i, ji prikimati!/ (...)Tjaževa pot je vodila navkreber in je bila pač napornejša, bolj strma od drugih, hodil jo je z namenom, da jo prehodi /hodi - da prehodi: nekakšne tavtologije!/ (...) itd." Gre za poročilo uprave, ki se seveda sploh ne loteva bistvenega, ampak samih vzporednosti, se izgublja v tavtologijah in parafraziranju istega, obenem pa za poskus opravičevanja (ki ga avtor stilizira in s tem obarva z ironijo!!). Za cel roman so značilne dolge povedi, besedilo se ne členi na odstavke, kar ponazarja govorni tok, obenem pa tudi "vseenost", popolnoma "prazno" enakovrednost vsega, pomembnega in nepomembnega /gl. zgoraj!/. Pri tem pravo dogajanje ne more steči, saj prihaja do vedno novih zastranitev /tako je pri tem odlomku med Tjažem kot "predmetom" poročila in bralcem celo število "posrednikov" /manj pomembnih dejstev, ki se na široko razlagajo - pralnica, obleke, razpis ipd., kar spominja na kafkovski aparat, enako tudi v drugih poglavjih/, obenem pa prihaja tudi do zastranitev, ki jih povzroča usmerjanje na samo besedno gradivo /igre z besednimi pomeni, sprevračanje pomenov "tragikomičnost in komitragičnost", "ukrenili smo vse, kar je slonelo na kršč. načelih, in vse, kar je slonelo na kršč. načelih, smo ukrenili"/.

5. **Pripovedni način v poglavju o pogrebu**: /pred tem se pojavijo problemi, ker je jama skopana ob zidu, ki meji na želez. progo, po kateri prav med pogrebom pelje vlak z mukajočo živino, jama je za krsto pretesna, zato jo morajo postaviti pokonci - tako kot gre Tjaž "pokonci" (naravnost) v zemljo/skok s stolpnice/. Motiv govornika je predstavljen fragmentarno (gube, oglatost obraza, črke in pike /odtujenost govora/), perspektiva opazovalca, poročevalca brez prehoda iz opazovanja okolja preide v navajanje govora /opis govora pa prehaja v opis okolja - dež dobi nove komponente - dežniki, igra dežnikov, voda, duhovnikov glas je kot "destilirana voda" ipd.

DOMINIK SMOLE - ANTIGONA

(POETI^NA DRAMA, MOTIV ANTIGONE (PRIMERJAVA S SOFOKLOM), EKSISTENCIALISTI^NE PRVINE)

1. Poeti~na drama je v {ir{em smislu oznaka za sleherno klasi~no dramo, ki je napisana v verzih in pesni{kem slogu; nasledi jo nova drama razsvetljenstva in realizma. V o`jem smislu pa je to oznaka za dram. besedila 20. st., ki se od proze vra~ajo nazaj k verzu, uvajajo v dramo spet pesni{ki jezik, poln besednih zvez v prenesenem pomenu, se po na~inu govora bli`ajo lirskemu govoru, uvajajo pa pravlji~ne ali miti~ne motive, ki imajo seveda simboli~en pomen (predstavniki: T. S. Eliot v Angliji, Giradoux v Franciji, pri nas D. Smole (Antigona), G. Strni{a (Samorog, @abe, Ljudo`erci), D. Zajc (Otroka reke).

2. D. Smole (1929-1992) spada h generaciji, ki je z revijami Beseda, Revija 57 in Perspektive za~ela upor proti takrat vladajo~i socrealisti~ni, kasneje "humanisti~ni" /na na~elih novove{kega subjekta, njegove vrednosti temelje~i/ usmeritvi v slovenski kulturi, katere glavna vrednota je bila socialisti~na dru`ba, ki v sebi ne skriva nikakr{nih konfliktov. V nasprotju s to usmeritvijo so predstavniki te kriti~ne generacije za~eli izra`ati dvom v te vrednote /paralele so Strni{a, Zajc, Vodu{ek, Kocbek in nato [alamun v liriki, Kova~i~ in nato npr. [eligo v prozi!!/ in uvajati prvine eksistencializma, kasneje {e absurda ipd. drama Antigona (1961 v knji`ni izdaji) je do`ivela ob prvi uprizoritvi hude kritike, saj so se takrat vladajo~i politiki (npr. Boris Kraigher) spoznali v liku Kreonta, zaradi ~esar

so avtorja krepko napadli.

VSEBINA: Vojna v Tebah je kon~ana, novi vladar je Kreont, ki ho~e predvsem mir (tj., da bi ga ljudje pustili v miru vladati NAD njimi: "Pozdravljeni, `e prav. Zmagali smo, kakopak. trgujte, trgajte se, veselite in sploh: po~enjajte v mejah predpisov, kar vam je drago. Dajte mir, ne kri~ite!"). Svetovalec, dvorni filozof Tereisias pa mu (ljudje namre~ {e naprej kri~ijo) svetuje, da si pa~ `elijo pravice, tj. ma{~evanja `rtev, zato naj razglasi heroja (Eteokla), ki ga bodo pokopali z vsemi ~astmi, in izdajalca (Polineika), ki naj ga raztrgajo psi ("~eprav je bil Polineik ~isto fajn fant, a saj je mrtev in ne bo ni~esar ~util"). Pokop heroja in izpostavitev izdajalca sta ~isto irelevantna, saj sploh ni ve~ mo~ razlo~iti kosti oz. ostankov enega ali drugega. /V nasprotju s Sofoklom torej Kreon ni nosilec nikakr{ne morale, npr. morale svete skupnosti polisa, ki jo je Polineik napadel, {e manj pa je Tereisias glasnik volje bogov in delfskega prero~i{~a - za Kreona je vladanje samo {e tehnika obvladovanja ljudi, ki jim je treba vre~i kak{no kost in jim pustiti, da se vesele `ivljenja (Kreonova dr`ava je torej dr`ava sre~nih!!, veselih ljudi), Tereisiasova poglavitna misel pa je to, da so vse ideologije in ideje prazne marnje, treba je skrbeti za to, da se lepo (tj. v miru!!) pre`ivi teh par let do groba, ki pomeni spust v ni~!/ Vendar se temu pogledu upre Antigona /ta pa sploh NE NASTOPI!! na odru/ in Ismena, ki i{~eta bratovo truplo! Kreon /pragmatik! - tj. dobro, moralno je tisto, kar koristi vladanju, tj. predvsem tisto, kar vzpostavlja MIR!!) jima celo dovoli, da NASKRIVAJ pokopljeta brata, samo da ljudje tega ne bi videli, stra`nika, ki ju vidi, kako kr{ita kraljev ukaz, da zato celo zahrbtno umoriti /umori ga dvorni pa`/, vendar sestri to ho~eta po~eti JAVNO; iz vojske se vrne Haimon, Antigonin zaro~enec, ki pri Smoletu misli samo na lepe obleke, `enske in zabavo, po~etje sester pa se mu zdi neumno. Konflikt, ki ga povzro~ita sestri (javno i{~eta Polineika!), se razre{i tako zunanje /situacijsko/ kot notranje /karakterno/: izka`e se, da Ismena brata ho~e pokopati le zato, da bi dokazala svoje kraljevsko dostojanstvo, zaradi "zunanje slave", iskanje brata je namre~ mu~na zadeva - sestri hodita okrog obzidja kot bera~ici, iskanje povzro~a napor in du{evno izpostavljenost, ki je Ismena ne zdr`i, zato se vrne v zavetje Kreona; medtem Antigono razglasijo za noro /kdor kljub blaginji po~ne nekaj, kar je popolnoma brez koristi, kdor se obna{a druga~e, kot se drugi ljudje, je preprosto nor!!/, vendar njeno "preseganje dejanskosti" /iskanje ne~esa, ~esar drugim ne predstavlja nobene vrednote/ v dvorjanih (Haimonu, tudi Tereiziasu) vzbuja nelagodje, zato delfskemu prero~i{~u dajo naro~ilo, naj razglasi, da Polineikovega trupla sploh NI!!; ko pride sel iz Delfov in to oznani, so vsi veseli, dajo zvoniti, saj je svet vrnjen v normalne tirnice, vendar se iz ozadja oglasi Pa`, ki sredi zvonjenja oznani, da je Antigona na{la truplo (tega gledalci seveda NE vidijo).

3. Osrednja dilema je seveda jasna:

a) Polineikovo truplo oz. odnos do mrtvega zahteva BIVANJSKO IZPOSTAVITEV ^LOVEKA - ~lovek je za Smoleta tu-bit, tj. edino bitje, ki eksistira, osmi{lja svoje bivanje in ima ZATO ODGOVORNOST DO SEBE IN DO SVETA (Tereisias namre~ pravi: " Saj zdaj je vendar mrtev, ne more{ mu ni~esar dati, ni~ odvzeti, lahko mu podtakne{ to in ono, ga obsuje{ s slavo ali mu mrtvo glavo ti{~i{ v blato - jalov opravek, vse zaman, Le {e kamnit nasmeh ti odgovarja: adijo, zbogom, ni me ve~." /mrtvec je torej STVAR, z njo lahko poljubno manipulira{/, Ismena pa odgovarja: "Lahko, da je odvezan on, ki ga ve~ ni, vendar si ti zavezan, ki `ivi{." /`ivljenje te torej kot tu-bit zavezuje, da vzdr`uje{ smisel preteklega, sveta okrog sebe in prihodnosti./

b) Ka`e pa se {e ena dilema, Terisias: "Svet je to, kar je, kar vidi{, ~uti{, otiplje{, mimo tega ... je svet vse, kar je skladno z na{o pametjo, kar je normalno, bi dejal, ter urejeno nam v korist. Lahko bi dejal: svet je dru`ba. Ne, svet je ~lovek. [e bolje: svet sem jaz."

Svet Tereisiasa, Haimona /"Ozlovoljili ste me, pripravili ste me do tega, da mislim. Ne vem kako, a kadar mislim, sem vedno `alosten.""... Dajte mi mir! Trava je zelene in mak nepopravljivo rde~, odkar sem tu, je son~ni `arek zlat, in tudi smeh je bolj{i kakor ~rna rihta. Kaj nisem, vraga, mlad, kaj nisem mlad?"/ je svet novov. subjekta, za katerega je on v sredi{~u vsega, on dolo~a, kaj je in ~esa ni, to pa je po Smoletu o~itno svet brez vrednostnih meril. V nasprotju s tem je eksistencialna izpostavljenost, ko gre{ IZ oklepa svojega sibjektivizma in se IZPOSTAVI[ drugemu ~loveku, skupnosti, stvarem okoli sebe. Taka izpostavitev pa je nevarna, zato pred njo vsi be`ijo.

c) po Kreonu taka izpostavitev - iskanje ne~esa drugega, kar presega delitev na dru`beno dobro in slabo (to pa je ydolo~eno sproti, pragmati~no, po "volji ljudstva"), ru{i red v dr`avi bolj kot revolucija (revolucionar, ki vr`e kralja, bo sam spet kralj, Antigona pa napada TO LOGIKO SAMO).

JANČAR - VELIKI BRILJANTNI VALČEK

1. Nastanek - leta 1985.

2. Zvrstno-vrstna oznaka - groteskna drama, spada pa v obdobje **poznega modernizma** oz. morda že **postmodernizma**.

Zakaj? Groteskna drama bi bila zato, ker se v njej **razveljavljajo ustaljena vrednostna merila** glede tega, kaj je **normalno/nenormalno** - ker že sam dramski subjekt v didaskalijah naznači, da nikakor ni izključena podobnost sveta zavoda Svoboda osvobaja z zunanjim svetom in ker se meja normalni svet/svet v... v sami drami izrecno poruši, lahko govorimo o tem, da je svet v ... resnična podoba /bolje: prispodoba/ sveta, v katerem živimo, seveda "resnična" v tem smislu, da s popačenim, izkrivljenim - grotesknim - načinom prikazovanja izpostavi skrito resnico tega sveta verjetno se razveljavljajo tudi druga merila - npr. **merilo časovne distance** (nastop Drohojowskega in Chopina v sedanjosti), pa tudi **merilo realnost - /(pol)literarna/ fikcija** (kar je tipična značilnost **postmodernizma** - npr. Drohojowski, ki je lik iz neke opombe oz. pisma, se preobrazi v "realni" lik, "realni" lik (Veber) se preobrazi v lik iz "pisma", tj. fiktivne, polliterarne realnosti.

Značilnosti Jančarjevega **postmodernizma**: posameznik vedno znova prepozna, da ni avtonomen, svoboden posameznik, ki bi iz sebe samega postavljal merila svojega delovanja /na kar na neki način, radikalno, pristaja tudi modernizem (prim. npr. Šalamuna), temveč je vedno zgolj kopija že dogodenega /tako je Simon dobesedna kopija Drohojowskega/, s tem pa seveda ni več avtonomen subjekt.

trditev, da je posameznik zgolj še individuum, ki ga prežemajo mreže različnih sistemov (znanstvenega, moralnega, družbenega, sistema mode /v oblačenju, glasbenem okusu/, sistema elektronskih medijev, ki mu "kreirajo" podobo "pristne" realnosti), je trditev avtorjev, ki so se začeli ukvarjati s problemov postmoderne dobe, predvsem Francoza **Baudrillarda**. Po Baudrillardu namreč postmodernizem vodi v dokončno razvrednotenje posameznika kot subjekta in tudi sveta - vse se spremeni v **simulakrum**, kar je Baudrillardova definicija za stvar /ali posameznika/ , ki deluje kot posnetek v sistemu, ki ne pozna več originala. Delo tradicionalnega slikarja je npr. posnetek realnosti; v svetu TV ipd. pa realnost ni več tisto, kar lahko primem /npr. moja obleka, moja hrana/, "prava" realnost je realnost medijev /npr. ameriški presednik, ki je najvplivnejši politik našega časa, se ne odloča o bistvenih odločitvah prek osebne izkušnje, ampak preko medijev /TV, elektronskih poročil, fotografij ipd./, saj se drugače tudi ne more - saj NE more biti fizično navzoč npr. v Bosni, Kongu in Izraelu hkrati. Enako velja tudi za borce za pravice in svobodo - tudi ti "vidijo" kršitve svoboščin na svetu prek medijev. Medijski svet NI pripomoček za manipulacijo, saj so v njem manipulirani vsi (moja obleka, je "obleka" le, če je na neki način "in" /je jeans, je casual ipd./, enako velja za hrano, ki ni več zgolj hrana, ampak je "kitajska", "slovenska", "makrobiotična" ipd. hrana.

3. Zgradba drame: dogajalno = sintetična, po značilnostih notranje zgradbe, gre za zaprto formo /vsaj, kar se tiče enotnosti kraja in časa, pa tudi dogajanja/, po drugih značilnostih - predvsem jezikovnih, ker se plasti na več ravni govorice, ima tudi nekaj značilnosti odprte forme.

4. Notranji ritem: težko se jo da opredeliti po dramskem trikotniku.

5. Dramska situacija in položaj oseb v njej.

A. Že same didaskalije opozarjajo na pomen **prizorišča**: v prvih dveh dejanjih to prizorišče nakazuje zaprt prostor s posameznimi celicami, ki so oddvojene od "normalnega" prostora sveta "zunaj". Imamo torej delitev na "zunaj" in na "v..." //zanimivo je, da pri osebah (Volodja, Simon), ki se najbolj zavesta dramske problematike - problema človekove svobode, avtonomnosti - pomen izraza "v..." ni opredeljen (tj. NE gre npr. za "norišnico", medtem ko osebe, ki se problematike zavedo šele kasneje /Doktor, Izvedenca) ta prostor opredelijo (kot ustanovo za preosebljanje) ali /Klara/ kot zdravstveno ustanovo/bolnišnico.//

Ta delitev pa je v tretjem dejanju ukinjena, spremenjena v eno samo veliko "plesno" dvorano, kjer so vsi samo še v...

B. RAZPOREDITEV OSEB V DRAMSKI SITUACIJI GLEDE NA DELITEV ZUNAJ/V...

1) Izvedenca za metafore, doktor, Klara:

a) Izvedenca - "normalni" svet je zanju obvladljiv svet, ta pa je obvladljiv, kolikor je jasno, da se ravna po **načelu moči**, ki pomeni: vsakdo si želi vladati, biti močan. Zato tisti, ki npr. piše razprave, morda pesmi ipd. nekaj "prikriva", v resnici je v pisanju izražen interes po moči (npr. Simon, ki samo izrazi "željo" oz. misel, da je Drohojowski živel avtentično, je že spoznan kot potencialni upornik); svetu kulture (znanosti, umetnosti) NI priznana avtonomija, to je le "prikrit" način boja za moč. Zato je treba besede tega sveta, ki so "metafore", prevesti v normalno govorico /to delata Izvedenca/. Tudi **slogovno** je njuna govorica temu primerna. Golemu "praktičnemu", nasilnemu odnosu do sveta ustreza nižje poghovorni jezik z vulgarizmi ipd., značilno je tudi to, da imena in posatke iz sveta umetnosti oz. kulture v širšem smislu "pačita", saj so itak "brez veze", gole metafore.

b) Doktor tudi pristaja na razmerje normala/"prikritost": s svojo metodo preosebljanja bi rad dosegel to, da bi se prikrita želja po moči/obvladovanju izpostavila, nato pa bi jo skupaj s "pacientom" uničil, pacient bi se tako kot "neškodljiv" osebek tako ali drugače vključil v normalni svet /tudi sam je razpet med željo/realnost (kirurg/psihiater), ostali pacienti so na pol poti preobrazbe, tj. zato so zmedeni, nekonsistentni ipd.

c) Klara v Simonu tudi vidi odklon od normale; ko ji Simon pove, da je zgolj še metafora, zgolj fusnota /Kar za sistem Doktorja in Izvedencev dejansko je: zanimiv je kot "fusnota", zanimivo je, kar je napisal, ni pa cenjen sam kot človek/, mu ne verjame, saj zanjo obstaja delitev na Simona alkoholika ipd. in Simona, navihanega možička, kakršnega pozna od prej.

2) Svet norcev - delno so že šli skozi prevzgojo, niso pa še popolnoma udejanili svoje vloge, zato jo opravljajo zmedeno, slabo (slaba igra na klavir, zmedeno citiranje Pavlovih pisem, itd.)

**Slogovno** je njihova govorica spet primerna njihovemu položaju: gre za nepovezane "citate" s tistega področja, na katerem želijo biti dejavni (Biblija, angleški pesniki - Pound, vojaški žargon ipd.); niso sposobni tvoriti smiselnih besedil, tj. njihove besede imajo pomen, ne pa tudi razvidnega smisla, tj. izpostavljene teme in namena sporočanja.

3) Volodja - s tem, ko metafore bere dobesedno, ukine razliko me zunaj in v..., Simon npr. postane samo še Drohojowski, Emerik ni več Johnny Kitara, Ljubica postane res "ljubica" ipd. Njegov namen je vzpostaviti **red**, ker ne zaupa "norcem" /gre za igro ali ne/, naj bodo RES FIZIČNO to, kar so "metaforično"; s tem gre za korak naprej od Doktorja in izvedencev, kar omeni tudi sam.

Zdaj so vsi pacienti samo še metafore. Enako pa s tem /ker je ukinjena razlika realno/metaforično, na katero pristaja skupina /1), začne veljati isto tudi za normalneže - tudi oni zgolj še opravljajo neko vlogo, mislijo, 2delajo" se. da vedo, kaj je prav, kaj ne - Izvedenca, Doktor, Bolničarji, Klara: svet Volodje je RESNICA sveta Izvedencev itd.: sami svojo 2resnico2 uveljavljajo le še na podlagi moči (tj. nasilja): češ, mi smo močni, mi vemo, kaj je prav, kaj pa ni; Volodje pa ne zanima več, kaj je prav, kaj ne - edina resnica je (kar je v tem sistemu tudi res!) ČISTO NASILJE - kar pomeni: SAMO JAZ, KI SEM ŠEF, IMAM PRAV, JAZ VEM, DA JE RESNICA ČISTO NASILJE, GON PO SMRTI, KAR POMENI, DA OBJEKT SVOJEGA NASILJA /SIMON, LJUBICA/ LAHKO POPOLNOMA IZNIČIM, POPOLNOMA SE MI MORA PRILAGODITI, MED MANO IN OBJEKTOM NI VEČ /NE SME BITI VEČ!!/ RAZLIKE - KAR POMENI: resnica je čisto moja samovolja.

TU pa se pojavi problem - ko Volodja izenači resnico in metaforo s pomočjo nasilja, se mu "objekti2 spet pričnejo **upirati** - Simon govori po poljsko, v Drohojowskem spozna samega sebe, svojo identiteto - vedno sem jaz, ne more biti kdo drug; Emerik se upre igranju, Ljubica ga popacka z rdečo barvo - kar je njegova resnica - čisto nasilje!! - zato v bistvu objekta ne moreš nikoli popolnoma prilagoditi svoji samovolji, vedno se ti upira - lahko ZATO ostajaš zgolj SAM - zato Volodja SAM pleše, le zanj je ta ples tisto, kar si predstavlja da je - VESELJE, RED IN MIR, SVOBODA OSVOBAJA.

S tega stališča je resnica tega sveta ABSURDNA - če spreminjaš svet **čisto po svoji podobi**, čisto samonasilno, svoje-voljno, je edina podoba, ki ti bo na koncu enaka, **ti sam** - kar se zgodi Volodji na plesu /prim. to s Kreonovo ugotovitvijo v Smoletovi Antigoni, da je vladar vedno sam - čeprav Kreon šE vzpostavlja nek red, ne pa čiste samovolje.

**Slogovno** je Volodjeva govorica ustrezna njegovi ukinitvi delitve na normalno/dobesedno-metaforično. včasih se izraža podobno Izvedencema 8gl. zgoraj), tj. v nižje pogovornem jeziku, včasih sami temi primerno (prim. jezikovnozvrstno ustreznost njegovega govora v dialogu z Emerikom ali Doktorjem v 3. dej.).

4) Simon - zaseda posebno mesto: če Volodja resnico sveta Izvedencev razkrije tako rekoč "nagonsko", se je Simon začenja zavedati: to, da smo vsi v..., namreč ugotovi že v 2. dejanju, v dialogu s Klaro, nato pa se zavem, da je povsod isto, da je vedno kak vzhod ali zahod v blodnji po amputaciji, ko še govori slovensko (gl. str. 90 oz. 7. prizor 2. dejanja). Paradoksno pa je zavedanje resničnosti lastnega položaja: na eni strani je tisti, ki se zaveda te resničnosti v ostalih dramah, tudi izločen iz skupnosti (Smole- Antigona, Nora), a ostaja oz. ohranja svojo avtentičnost, enkratnost svoje usode, za katero je odgovoren vsakdo SAM (to je prav idejna poanta teh dveh protagonistk), medtem ko drugi pred tem dejstvom bežijo. Simon pa se zave, da je resničnost njegovega lastnega položaja prav v tem, da on oz. človek nasploh nikoli NI ON SAM, je zgolj kopija nekoga drugega (sam je kopija DRohojowskega) - zato ŠELE KOT DROHOJOWSKI PO POLJSKO IZREČE ZNAMENITE BESEDE: "LAHKO SI NA VRHU GORE ALI NA DNU MORJA, ZMERAJ SI TI. NE MORE BITI KDO DRUG." /3. dejanje, 2. prizor, str.98).

Groza tega spoznanja pa je ta, da se Simon zave svoje istovetnosti prav KOT NEKDO DRUG, KOT DROHOJOWSKI.

To je obenem tudi izraz **absurdnosti** sveta "norišnice" ali norišnice kot "sveta": s seboj si identičen, ko s seboj nisi identičen, kar je tudi ena izmed misli zgoraj omenjenega Baudrillarda, oz. postmodernizma, ki s tem ukinja človeka kot avtonomnega posameznika.