Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2009_3_6.pdf | DOST. 07/01/26 8.26

UDK 821.163.6.09–1
Marcello Potocco
Univerza na Primorskem

AMBIVALENTNOST IN ENOPOMENSKOST IRONIJE OB PRIMERIH UROŠA ZUPANA IN ALEŠA MUSTARJA

Avtor v prispevku obravnava rabo ironije pri dveh sodobnih slovenskih pesnikih, Urošu Zupanu in Alešu Mustarju. Z zamejitvijo dveh vrst ironije, besedne in situacijske, ter z analizo binarnih opozicij, iz katerih izhaja ambivalenca ironičnih izjav oz. situacij, ugotavlja, da se ironija v literarnem besedilu giblje med dvema skrajnostma. Zupanova ironija z uporabo različnih binarnih parov in z zabrisanimi prehodi med ironičnim in dobesednim izjavljanjem dosledno ohranja ambivalenco, značilno za fiktivna besedila. Mustar z drugačnim – analoškim – tipom binarnih parov, s poudarjenim dobesednim registrom in z drugimi sredstvi ustvarja enopomenskost ironičnih situacij, ki ožijo estetsko dialoškost besedila in že prehajajo v družbeni angažma.

The author discusses the use of irony with the work of two modern Slovene poets, Uroš Zupan and Aleš Mustar. By focusing on two types of irony, i.e., verbal and situational, and with the analysis of binary oppositions that are the source of the ambiguity of ironic utterances and situations, respectively, the author finds that irony in a literary text oscillates between extremes. Zupan's irony, employing various binary pairs and adroit transitions between ironic and literal utterances consistently preserves the ambivalence typical of fictive texts. With a different, analogical, type of binary pairs, with an emphasized literality, as well as other means, Mustar creates the straightforward ironic situations, blocking the aesthetic dialogic character of the text and transitioning to social engagement.

Ključne besede: ironija, sodobna slovenska poezija, fiktivno, družbeno imaginarno, angažma

Key words: irony, contemporary Slovene poetry, fictive, social imaginary, engagement

V prispevku, v katerem izhajam iz dosedanjih obravnav poezije Uroša Zupana,[1] želim primerjati funkcijo ironije v Zupanovi liriki z ironičnimi postopki, ki jih zasledimo pri avtorju mlajše generacije Alešu Mustarju. Namen primerjave ni prikazati sklenjene tipologije ironičnih postopkov, marveč opozoriti na dve razmeroma skrajni možnosti njihove uporabe.

Mustarja in Zupana sem si izbral za obravnavo zato, ker veljata za izstopajoč primer ironične poezije v sodobni slovenski liriki.[2] Na recepcijo obeh so vplivala spremna besedila in recenzije njunih zbirk, ki so ob Mustarju, denimo, ugotavljala, da je »na pohodu angažiranost« (Mustar 2005), povezana z ironijo, cinizmom in romantično deziluzijo (Koršič 2006: 10; Kolšek 2005: 13; Simonišek 2006: 182). A če recepcijski horizont Mustarjeve poezije ustreza dejanski rabi ironije v njegovem delu, je razmerje

[1] Zupanova ironija je bila obravnavana v nedavni številki revije *Literatura*, kjer so dostopne tudi podrobnejše interpretacije nekaterih tu obravnavanih pesmi (gl. Potocco 2009).

[2] Aleš Mustar (rojen l. 1968) je pesnik in prevajalec iz romunščine in makedonščine. Je tudi doktor romunske književnosti. Njegova prva pesniška zbirka *(U)sodno tolmačenje* je po izidu leta 2005 požela veliko zanimanje prav zaradi svoje ironije, neposrednosti pa tudi postmodernistične citatnosti.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2009_3_6.pdf | DOST. 07/01/26 8.26

med recepcijskim horizontom Zupanove ironije in njeno dejansko rabo zapletenejše. Tudi ob Zupanovi liriki naletimo na pogosta opozorila o ironiji in samoironiji (npr. Jovanovski 2002, Jovanovski 2004, Zupan 2006, Kernev-Štrajn 2006); toda vtis o Zupanu kot o pretežno ironičnem pesniku nikakor ni sorazmeren z dejanskim številom ironičnih pesmi v njegovem opusu. V *Nafti* (2002), kjer Zupan prvič uporabi ironični register, so gotovo ironične le štiri pesmi (10 % zbirke), enak delež beležimo v *Lokomotivah* (2004); v *Jesenskem listju* (2006) je ironija prisotna v 15–18 % pesmi, v *Copatih za hojo po Kitajski* (2008) pa delež upade na 7 %.[3] Nesorazmerje najbrž izhaja iz ambivalentnosti Zupanove ironije in iz njene paradoksne narave, na katero bom opozarjal tudi v pričujočem prispevku.

V slovenskem prostoru je obširnejši prikaz sodobnejših pogledov na ironijo izšel v tematski številki revije *Literatura* (2009, XXI/211–12), še prej pa je sistematičnejši prikaz ironije podal Marko Juvan v študiji *Domači Parnas v narekovajih*. Juvan ironijo obravnava zlasti v okviru medbesedilnih vidikov, hkrati pa zgoščeno predstavi razvoj pojmovanj o ironiji in opozarja na tri temeljne pomene ironije (gl. Juvan 1997: 149–56). T. i. etično-spoznavni pomen izhaja iz aristotelovske razlike med osebo – junakom, sprejemnikom ali izjavljalcem –, ki ima večji spoznavni uvid, in osebo, ki je v primerjavi s prvim etično in spoznavno omejena, čeprav nenehno izpostavlja svojo navidezno večvrednost. Ironijo kot estetsko kategorijo Juvan definira kot način, na katerega pesniško delo tolmači samega sebe; kot samokritičen, korektivno-refleksiven moment predvsem romantičnih literarnih del. Tretji pomen ironije pa zadeva postopke oziroma ironijo kot figuro, pri čemer se ironija vselej pretvarja, da govori nekaj drugega od tistega, kar v resnici izjavlja.

Predvsem prvi in zadnji pomen se med seboj tesno prepletata, kar je razvidno iz danes klasične obravnave ironije pri Waynu C. Boothu, ki sicer predpostavlja, da je ironija kot postopek zgrajena prav na razliki med dvema pomenoma, a se osredotoči zlasti na njen kognitivni moment. Booth namreč pojasnjuje proces, kako sprejemnik zavrne dobesedni (površinski) pomen ironične izjave in na osnovi alternativnih interpretacij konstruira nov, »višji« pomen (Juvan 1998: 149; Tittler 1985: 35). Proces kognicije in etično-spoznavni moment sta vsaj predpostavljena v večini pomembnejših teorij ironije in komičnega, tudi pri Douglasu C. Mueckeju ali Vladimirju Jankélévitchu (Muecke 2009, Jankélévitch 2009). V povezavi s sprejemnikovo refleksijo ju izpostavi Jonathan Tittler (Tittler 1985: 33); in tudi sam razumem kognitivni proces kot bistveni moment ironije, še posebej v povezavi z njenim specifičnim recepcijskim vidikom. Ironijo pojmujem podobno kot Hans Robert Jauß v študiji *O vzroku zadovoljstva nad komičnim junakom*, in sicer kot posebno vrsto komičnosti, ki nastaja iz razlike med ironičnim junakom (ali, širše gledano, ironiziranim predmetom)

[3] Namenoma spregledujem zbirko *Drevo in vrabec*, kjer so bile prvikrat objavljene ironične pesmi iz *Nafte*. Sicer pa lahko v *Nafti* kot eksplicitno ironične označimo pesmi Hölderlinski stolp, Platon, Nasveti za literarno karjero, Nafta, ironično ambivalentnost pa vsebujeta še pesmi 90–60–90 ter Zmedena pesem s petnajstletno zamudo. V *Lokomotivah* so ironične pesmi Hommage Maradoni nekaterim sorodnikom pokru in Čkalji, Zagreb, 40, Jan Plestenjak je žalosten in zamišljen, ambivalentna pa je pesem Basquiat. V *Jesenskem listju* so ironične pesmi Milo, Katedra za Literarno zgodovino, Pesem za Nika Grafenauerja, Danes jem fruchte vollkorn müsli in poslušam Est, Pismo, vsaj deloma pa še Bela golobica. V *Copatih za hojo po Kitajski* so naslednje ironične pesmi: Sanjska knjiga I, Haiku v tujem jeziku, deloma pa še Ameriški pesniki prihajajo v Ljubljano in Od žajfnice proti melodrami.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2009_3_6.pdf | DOST. 07/01/26 8.26

in horizontom pričakovanj, ki jih ima opazovalec o njem. Ironizirani predmet zanika predhodno ustvarjen horizont pričakovanj, zato se njegova vrednost v primerjavi z opazovalcem zniža, od tod pa izvira komično ugodje (Jauß 1982: 191–92).[4]

Vseeno se bom, izhajajoč iz predpostavke o neposredni povezanosti kognitivno-recepcijske in produkcijske plati ironije, osredotočil predvsem na slednjo. Opazoval bom zlasti ironijo kot figuro ali kot interpretativno formo (izraz povzemam po Davidu Kauferju; gl. Kaufer 1983). Če pristanemo na definicijo, ki ironijo opredeljuje kot zanikanje, tako kot to vidimo pri Jaußu, je ironija postopek, v katerem obstaja jasno izražen binarizem. Rečemo lahko, da izjava ali situacija pred sprejemnika postavi binarni par, kjer en člen drugega negira ali mu je nasproten. Šele tako je ironija »mehanizem, v katerem so besede uporabljene na način, ki prikrije del dobesednega pomena /.../ ali pa kako drugače prikazuje idejo, ki se razlikuje od dejansko izražene« (Haakon M. Chevalier, nav. po Tittler 1985: 34). Sprejemnik mora seveda prepoznati nedoslednost med dejanskim in pričakovanim rezultatom dejanja ali pomenom izjave (Tittler 1985: 37). Ironično žrtev ali ironizirani predmet mora oceniti kot tistega, ki se oklepa tolmačenj sveta in situacij, za katera sprejemnik ve, da so napačna ali jih kot takšna razume ironik (Kaufer 1983: 452). Za oceno razlike med pozitivnimi in negativnimi tolmačenji ironika pa mora sprejemnik poznati kontekst, iz katerega izhaja ironikovo tolmačenje sveta. Pri tem je ironični kontekst vselej bolj ali manj določljiv, saj je, kot opozarja Kaufer, nasprotje med dvema členoma binarnega para ustvarjeno na ozadju specifičnega okvirja (prav tam: 457). Kot okvir ironije služi pomensko polje, ki mu pripada eden izmed členov ironičnega para in na ozadju katerega je kontrastiran drugi člen opozicije. Ironična valenca v izjavi ali v situaciji izhaja prav iz nezdružljivosti med okvirnim pomenskim poljem in drugim členom para, ki je del komplementarnega pomenskega polja.

Kot bomo videli ob konkretnih primerih, Kaufer predpostavlja dva tipa ironičnega kontrastiranja. V prvem imamo opravka z *analoško opozicijo*, kar pomeni, da sta v ironični izjavi ali situaciji neposredno izražena oba člena binarnega para, in sicer tako, da je za vznik ironije izrabljena navidezna, simulirana podobnost obeh členov (Kaufer 1983: 458). V drugem tipu, kjer imamo opravka z *logično ali negacijsko opozicijo*, pa je neposredno izražen samo eden izmed členov – in sicer člen, ki pripada okvirnemu pomenskemu polju –, drugi člen pa je možno določiti z dedukcijo, kot implicitno logično nasprotje prvega (Kaufer 1983: 457). Pri tem se Kaufer sklicuje tudi na široko sprejeto Mueckejevo razločitev ironije na *besedno* in *situacijsko*. Medtem ko situacijska ironija po Mueckejevem mnenju izhaja iz konkretnih, praktičnih situacij – iz stanja ali izida dogodkov v bolj ali manj naključni situaciji –, pa besedna ironija izhaja iz ironikove izjave oziroma iz *načina* njegovega izjavljanja; za besedno ironijo sta torej bistvena ironik in *njegova uporaba postopka* (Muecke 2009: 110–11, poudarek je moj). Kaufer, kot bomo videli, zatrjuje, da besedna ironija večinoma izrablja negacijske opozicije, situacijska pa analoške pare.

[4] V izdaji *Estetskega izkustva in literarne hermenevtike*, po kateri je narejen slovenski prevod knjige, je omenjena študija izpadla. Njene izsledke Jauß skrajšano predstavi v pregledu estetskih identifikacij (Jauß 1998: 156 in 170–174).

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2009_3_6.pdf | DOST. 07/01/26 8.26

Razlike v ambivalentnosti ironije

Dovolj jasen primer delovanja analoških binarnih parov in obenem zgovoren primer Mustarjeve rabe ironije najdemo v sledečih verzih iz uvodne pesmi *(U)sodnega tolmačenja*: »Če naju bo vegetarijanstvo rešilo pred ptičjo gripo, / seksualna abstinenca pred aidsom / in zapečkarstvo pred sarsom, / ne bova ušla enoumju« (Mustar 2005: 7, v. 16–19). Nasproti si stojita navidez podobni pomenski polji fizičnih in »psihične« bolezni. Niz fizičnih bolezni deluje kot okvir, na ozadju katerega je kontrastirano idejno enoumje, in ironična valenca nastaja, če je sprejemnik zmožen prepoznati pomenski okvir, v katerem je zajeto pretiravanje s svetovnimi epidemijami. Obsedenost s fizično nedotakljivostjo je za ironika očitno »napačno tolmačenje sveta«, problem pa je, nasprotno, prepustnost za ideološko penetracijo.

Ironično kontrastiranje v navedenem primeru ne dopušča dvoumnosti. Namesto tega vodi k razmeroma jasno izraženemu stališču lirskega govorca, kajti v zgornjem binarnem paru je bolj ali manj jasno, kdo oziroma kaj je ironizirani predmet (ironična žrtev) – namreč medijsko prezentirani in ponotranjeni beg pred domnevno smrtnimi boleznimi.[5]

Pri Urošu Zupanu je ironično izjavljanje bistveno drugačno. V *Nafti*, eni izmed njegovih najznačilnejših pesmi, lirski subjekt tik pred koncem besedila opisuje prvomajski pohod na Mrzlico, v katerem kontrastira ikonografijo nekdanjega socializma ter na drugi strani neizrečeni binarni člen, ki ga, upoštevajoč druge Zupanove pesmi, lahko označimo kot današnji svet.

Naslednji dan je pohod na Mrzlico.
Spet bomo nosili majice z napisi:
»Proletarci vseh dežel združite se«,
bomo prihajali v gorske koče /.../
navznoter fanatični in verujoči. Spet bomo,
kot celo dvajseto stoletje, podnevi
brali Kapital in ponoči Sveto pismo /.../
Spet bomo stikali glave,
da bi organizirali kakšno stavko,
skovali kakšno zaroto, spisali kakšne teze,
kajti revolucija je permanentna in resni
pesniki morajo biti v prvih bojnih vrstah. (Zupan 2002: 60–61, v. 48–63)

Zupan je redko dovolj neposreden, da bi »drugi« svet lahko natančno opredelili, in to velja za večino njegovih binarnih parov. Izražen je le člen, ki deluje kot okvir ironičnega kontrastiranja, kar pomeni, da imamo opravka z negacijskim binarnim parom in da lahko drugi člen para določimo le kot implicitno logično nasprotje izrečenega člena. Mehanizem negacije, ki naj bi bil povezan z besedno ironijo, je po mnenju Kauferja »trivialnejši« način konstrukcije ironije, ker vsak pojem v jeziku že sam po sebi implicira logično nasprotni pomenski pol ali več pomenskih polov (Kaufer

[5] Dopustiti je treba tudi možnost, da v nobenem izmed členov binarnega para ne moremo iskati ironične žrtve, marveč se ta pokaže ravno iz kontrasta samega – ali iz situacije.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2009_3_6.pdf | DOST. 07/01/26 8.26

1983: 457). Toda negacijska ironija je ambivalentnejša, ker je pomensko nejasnejša od opozicije, v kateri sta izrečena oba člena, kajti logična negacija ne implicira nujno enoznačnega protipomena izrečenemu členu. Še posebej v primeru ironične negacije velja Tittlerjevo opozorilo, da ironija »dobesednega pomena« oziroma nobenega od členov v binarnem paru ne zavrne, ne degradira popolnoma, marveč sta oba le deloma odpravljena in soobstajata v začasni odgoditvi (Tittler 1985: 34). Tudi ob koncu Zupanove *Nafte* bi se težko odločili, kateri od členov para je negiran in degradiran. Je to svet socializma, ki služi kot okvir kontrastiranja, ali svet, ki ni več zmožen biti »fanatičen in verujoč« (Zupan 2002: 60, v. 53)? Ironik postavlja pod vprašaj obe vlogi: sodobno nezmožnost poistovetenja in obenem stereotipno nostalgičnost po nekdanji sposobnosti verujočega fanatizma. Na podoben način ironična negacija v isti zbirki deluje vsaj še v pesmi *Platon* ter deloma v *Nasvetih za literarno karjero*, v zbirki *Lokomotive* pa v pesmih *40* in *Jan Plestenjak je žalosten in zamišljen*, ter slednjič v *Milu* iz *Jesenskega listja*.

Opažena manjša ambivalentnost Mustarjeve ironije je najprej povezana z dejstvom, da Mustar večinoma ne uporablja besedne, marveč situacijsko ironijo, kakršne pri Zupanu skorajda ne zasledimo. Dovolj jasno pride do izraza le v *Zmedeni pesmi s petnajstletno zamudo*, ko lirski subjekt namesto pričakovanih klišejev o opisovanih literatih naniza vrsto protiklišejev, ki ironizirajo podobo Kafke, Rilkeja in drugih pesnikov. Za situacijsko ironijo je po mnenju Kauferja značilno, da je njen glavni mehanizem sopostavitev analoških parov, kjer sta kontrastirana dva zgolj na videz združljiva člena oziroma dve zgolj na videz podobni pomenski polji (Kaufer 1983: 458).[6] Kauferjevo mnenje potrjuje Mustarjeva ironija, ki redkokdaj poseže po negacijskih parih, večinoma pa se giblje v okviru simuliranih analogij, ki jih ustvarja iz opisa dogajanja. Tipičen primer je pesem *In medias res*, kjer govorec z opisom nakupovanja v trgovskem centru tvori ironično vzporednost med realnostjo in fikcijo, na katero sam opozarja z vprašanjem: »Shakespeare je bil tisti, ki je rekel, / da je življenje teater, kajne?« (Mustar 2005: 42, v. 11–12). V luči analoškega para realnost/fikcija se situacija tudi izteče: z grožnjo prodajalki, v kateri se mešata pomenski polji realnosti in fikcije: »da ji bo[m] prerezal vrat, če ne bo do transa / ponavljala replike iz drame Tepci v luninem siju« (prav tam: 42–43).

Razvidno je, da Mustar, tako kot je značilno za situacijsko ironijo na sploh, lirski subjekt spreminja v pripovedovalca in ironijo gradi s pomočjo izpostavljene naracije. V ospredju pripovedovanja je ena sama situacija in ironične analogije nastajajo pretežno iz kontrastov, ki nastajajo skozi pripoved. V *Družinski tragediji* sta tako z istim analoškim parom kot v pesmi *In medias res* kontrastirana pomensko polje fiktivnosti, iz katerega želi pobegniti namišljena hči lirskega govorca, in njena težnja po polju realnosti; toda hči v svetu realnosti izpostavi značilnosti, ki se izkažejo kot

[6] Obstaja določeno nelagodje glede uporabe termina situacijska ironija v primeru literarnih besedil. Vsaka situacija, na katero naletimo v literarnem besedilu, namreč združuje oba tipa ironije, besedno in situacijsko, saj je konstruirana in je kot takšna tudi avtorjeva namerna »izjava« (Muecke 2009: 111). Za takšno vrsto ironije je bil že pred Mueckejem v uporabi termin »dramatična ironija«, ki so ga teoretiki od Mueckeja naprej večinoma skušali klasificirati bodisi v tip besedne, pogosteje pa v tip situacijske ironije (za vse gl. Tittler 1985: 38). Sam tudi v primeru literarnih del ohranjam izraz situacijska ironija, in sicer ravno zaradi značilne uporabe analoških parov – to pa je, nenazadnje, predpostavka, ki podlaga tudi Kauferjevo razpravo.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2009_3_6.pdf | DOST. 07/01/26 8.26

fiktivne, in položaj se – ironično – izteče v pobegu iz sveta fiktivnosti nazaj v svet fiktivnosti (prav tam: 28).

Situacijska ironija sicer ne izhaja nujno iz enega samega narativnega jedra, kot bi lahko sklepali iz obeh zgornjih primerov. Govorec bi namesto enovitega dogodka lahko nizal več, med seboj ne nujno povezanih fragmentarnih situacij, od katerih bi vsaka dobivala ironično valenco iz lastnega analoškega para. A situacijska ironija, ki izhaja iz različnih dogodkov, je pri Mustarju redka, kadar pa jo zasledimo, je značilno, da se prevesi v dobesedno izjavljanje.

Pri tem dobesedno izjavljanje deluje kot interpretativni ključ, ki izpostavi problem, na katerega govorec predhodno ali naknadno pokaže z ironičnim binarnim parom. Tako je, recimo, v pesmi *Noč D*, ki se na koncu izteče v ironični zaključek: »Draga, mislim, da bom premagal odvisnost od TV, / še dobro, da je danes četrtek in ima Delo prilogo Polet – / na lepše« (Mustar 2005: 9). Kontrast, ki sooča pomensko polje podob groze (TV, Delo) s komplementarnim poljem podob lepega in zdravega (Polet), izhaja iz dejstva, da komplementarni člen ne rešuje osnovnega problema, ki je skrit v okviru binarnega para: popolne virtualizacije sveta – in iz te točke izhaja tudi družbenokritični angažma. Dobesedni register pred zaključkom pesmi se motivno giblje v okviru »virtualnega« mrhovinarstva, mrhovinarstva medijev, ki ga predstavlja v različnih položajih: »nocoj mrhovinarji ne bodo zaspali, / v redakcijah diši po sveže kuhani kavi /.../ Kako naj te poljubim /.../ če mi motorizirani raznašalec časopisov postreže s svežo sliko vojne?«. V *Velikonočni 2004* je ustvarjen še močnejši kontrast med ironičnimi podobami pisanic ter dobesednim registrom, ki podčrtuje dvojni obraz farmacevtske industrije – metonimije za izumetničenost. Ob podobah pisanih uspavalnih tablet in dveh smrti (Ofelije in sodobne švicarske pisateljice in igralke Aglayje Veteranyji) kontrast služi kot izhodišče za dobesedno izjavljanje o svetu, v katerem sta tako smrt Vetranyjeve kot Kristusova smrt brez smisla (Mustar 2005: 49).

Dobesedni register v Mustarjevi ironiji potemtakem služi predvsem pojasnjevanju ironičnih situacij, saj ustvarja bralcu prepoznaven referenčni svet iz zunanje realnosti. Sproža, skratka, spoznavno naravnanost bralca in njegovo osredotočenost na empirični spoznavni okvir. Z vidika teksta pa dobesedni register ustvarja tisto silnico, ki jo je Northrop Frye imenoval sredobežna (Frye 1983: 46, 61–62; Frye 2004: 73–74) in ki usmerja besedilo v zunajliterarno stvarnost. Že Frye je opozarjal, da sredobežnost v besedilu zmanjšuje njegovo fiktivnost in tekst približuje drugačnemu delovanju; v primeru Mustarjevih besedil sredobežnost rezultira v poizkusu družbene angažiranosti.

Recepcijsko neproblematičnost Mustarjeve ironije na videz rušijo narativni vložki, ki bi jih še najlaže opredelili kot fantastične in ki iz sveta z referenco v zunajliterarni resničnosti zdrsijo v ustvarjanje samostojnih literarnih, fiktivnih svetov. Premikanje po knjižnem sejmu v *Nostalgiji* tako prekine fantazijski opis poroke, ki se je udeležujejo liki iz literarnega in televizijskega sveta (Mustar 2005: 15–16, v. 17–30). Nekaterim tovrstnim vložkom bi lahko pripisali, da gre za referencialne anomalije, kot jih je razumel Tzvetan Todorov, torej za niz metafor, katerih namen ni razlaga že obstoječega, ampak ustvarjanje novega sveta (nav. po Pavlič 2003: 20, 107). Zlasti bi bilo na ta način možno tolmačiti pesem *Polet*, kjer lirskemu govorcu na prsih raste pelin, glava se mu spremeni v balon, z njim poleti, pelin se spremeni v opeko za babilonski

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2009_3_6.pdf | DOST. 07/01/26 8.26

stolp itn.[7] Toda že drugi značilnejši primer, pesem *(Literarni) nokturno*, kaže na meje Mustarjevega postopka, saj iz navidezne referencialne anomalije ustvarja aluzijo na biblično zgodbo o Joni; aluzija postane temelj komparacije, kjer govorec sebe primerja z ribo in prek komparacije postaja hrana (dobesedna in metaforična hkrati) za sestradano družico (Mustar 2005: 19, v. 12–16). V *Romantični I* še enkrat poseže po podobni komparaciji, toda postopek se obakrat oddaljuje od referencialne anomalije zato, ker fantastične fikcijske podobe zgolj na videz ne opisujejo realnega sveta, v resnici pa postanejo analogija, ki jo uporabi prav za kritiko realnega sveta; a ne besedilnega sveta, temveč zunajliterarnega, empiričnega sveta.

Kot analogija fikcijski vložki dobivajo alegoričen značaj, predvsem pa so nedvoumno uporabljeni kot temelj za družbenokritično izjavo. Podoba človeka ribe, človeka fileta ob predhodnih opisih praznih želodcev postaja izjava o konkretnem materialnem statusu kulture, ki je kontrastiran z njeno morebitno, pozabljeno duhovno vrednostjo. Enaka je funkcija vložka v *Nostalgiji*, kjer se fantastika izteče v kritiko materializma knjižnih mešetarjev. Fikcijski vložki v opis ne vnašajo ambivalence, marveč jo še izraziteje potisnejo v register angažiranosti, kar zlasti potrjujeta pesmi *Polet* in *(Literarni) nokturno*, v katerih ni možno več zapaziti ironičnega registra, oziroma ga komajda lahko opazimo. Zatorej je očitno, da tudi fikcijski vložki pri Mustarju nikakor niso povezani z ironijo, marveč z nasprotnim polom: z registrom dobesednega izjavljanja.

Zupanova poezija v izmenjavi dobesednega registra in ironičnega izjavljanja ustvarja prehode, ki so, povsem drugače, namenoma zabrisani. Zabrisovanje meje sprejemnika hote ali nehote sili k večznačnosti branja. V *Hölderlinskem stolpu* in zlasti v *Nafti* lirski subjekt nenehno prehaja iz dobesednega v ironično izjavljanje in nazaj. A prehodi niso kontrastni, zato sami postanejo točka ambivalence; možno jih je hkrati brati v ironičnem in dobesednem registru. V *Nafti*, ki se začne v dobesednem registru, takšen prehod v treh zaporednih verzih uvede prvo ironično podobo v pesmi, podobo pesnika v Toskani: »Prikimavanje in nasmehi in toplota: ko [ženske] vstopijo v prostor, tako ali tako / vse nesmrtne stvaritve duha nemudoma zbledijo. / Danes je poleg njih, ki so vedno v modi, v modi še Toskana. / Predvsem je lepo, če si ameriški pesnik v Toskani« (Zupan 2002: 59, v. 10–14). Tudi malo prej citirani ironični prikaz pohoda na Mrzlico je sprva mogoče brati dobesedno in se v recepciji šele postopoma umesti v območje ironije, podobno pa je s sklepnimi verzi *Nafte*, ki ne nudijo enoznačnega zaključka, marveč spet izpostavljajo nedoločljivost izjavljanja, ki je obenem ironično in dobesedno: »spet bomo /.../ skovali kakšno zaroto, spisali kakšne teze, / kajti revolucija je permanentna in resni / pesniki morajo biti v prvih bojnih vrstah« (prav tam: 61, v. 62–63). *Nafta* in *Hölderlinski stolp* seveda nista edini pesmi, kjer je prehajanje med obema registroma zabrisano. V pesmi *40* iz *Lokomotiv* govorec neironično pozicijo zadržuje približno do polovice pesmi, nato zdrsi v nedoločljivo izjavljanje in prestopi v gotovo ironijo šele tik pred koncem; ista strategija, le v nasprotni smeri – iz ironije v dobesedno izjavljanje – pa je značilna tudi za *Zmedeno pesem s petnajstletno zamudo* iz zbirke *Nafta* in deloma za pesem *Milo* iz zbirke *Jesensko listje*.

[7] Postopek je zelo podoben tistemu v Zajčevih *Lupinah 1*, ki ga v navedeni študiji kot referencialno anomalijo tolmači Darja Pavlič.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2009_3_6.pdf | DOST. 07/01/26 8.26

Ambivalenca, binarni pari in klišeji

Prehajanje iz negacijskih v analoške pare že pri Zupanu zamejuje večpomenskost ironične negacije. V *Nasvetih za literarno karjero* se nalaga niz ironičnih protipodob (členov binarnega para), ki po principu negativnih klišejev kažejo, kaj pesnik ni – ali kaj ne bi smel biti –, a ko v zadnjih štirih verzih lirski subjekt preide v dobesedno izjavljanje, da pove, kaj naj pesnik *je*, se prejšnji negacijski pari pretvorijo v analoški par, ki napačne predstave pesnikov o sebi veliko manj dvoumno kontrastira s »pravilnim« samozavedanjem o pesniški poziciji v svetu:

Pusti drugim, naj na ramenih nosijo Parnas, Panteon,
Akademijo, častne doktorate in nesmrtnost /.../
Tvoje je, da sediš ob bajerju, gledaš race, žuliš vodo,
bereš *Uvod h Krstu pri Savici & Dumo* in futraš krape.
Nič. Nič. Nič.

Poezija se ne začne z velikim pokom, ampak s cviljenjem (prav tam: 40, v. 47–50).

Enako zamejevanje zasledimo pri Mustarju. Analoški pari nevtralizirajo negacijo, le da je razmerje obrnjeno: če so v Zupanovi poeziji analoški pari izjema, se v Mustarjevih situacijskih opisih le izjemoma pojavijo ambivalentnejši negacijski pari.

Zupanova ironija ob tem, da uporablja negacijske pare, vseskozi posega po različnih in med seboj prepletajočih se binarnih parih. V *Nafti* izhaja iz podobe žensk in »pesnika v Toskani« (Zupan 2002: 59, v. 13–14), pri čemer je geografski pojem uporabljen kot metonimija, ki uvede dve vodilni opoziciji: umetnost/realnost ter svetovljanstvo/provincializem. Oba vodilna para soustvarjata ironično valenco v posamičnih negacijskih parih, ki jim sledimo v nadaljevanju: umetnost/literarni turizem (ob podobi pesnika v Toskani), samoniklost/tradicija, individualni talent/kritiški formalizem (v podobi kritiške recepcije literature), politika/umetnost (rapalska pogodba) in literarni utilitarizem/nizka umetnost (ob revolucionarnosti pesništva). Več različnih binarnih parov prav tako zasledimo v pesmi *Jan Plestenjak je žalosten in zamišljen*, kjer najmočnejšo dvojnost tvori nasprotje med pop ikono in umetnostjo, a razumevanje enakovredno vodijo nasprotja med medijsko reprezentacijo pop ikone in realnim človekom, klišejsko glasbo ter country rock glasbo in vsaj še opozicija, zaznavna v degradiranju Nove revije, in sicer med visoko umetnostjo in pop glasbo (Zupan 2004: 69–70). V *Hölderlinskem stolpu* motiv Hölderlinove izolacije služi kot okvir razumevanja ironije, a kliše pesniške vzvišenosti je takoj izražen z dvema paroma: preteklost/sedanjost in vzvišenost/realnost (nizko), pri čemer prvemu členu pripadajo aluzije na Hölderlina (in Celana), drugemu pa na sodobnega, v realnosti živečega pesnika. V *Hölderlinskem stolpu* zopet naletimo na par svetovljanstvo/provincializem, ki se z binarnim parom vzvišenost/realnost preplete v izrazito ambivalentno podobo realnosti in province (podrobneje gl. Potocco 2009: 241, 244–45).

Ker je v ospredju Mustarjeve naracije običajno le ena situacija, ne preseneča dejstvo, da njegova ironija v nasprotju z Zupanovim križanjem binarnih parov izhaja skoraj izključno iz enega samega analoškega para. *Družinska tragedija*, kot smo videli, ironično valenco dobiva iz edine opozicije v pesmi – realno/fiktivno –, ki jo preigrava

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2009_3_6.pdf | DOST. 07/01/26 8.26

med opisom razmeroma enovitega dogodka: odhoda fiktivne hčere. Čeprav v njej naletimo na enega redkih negacijskih parov, je njegovo branje odvisno od edine obstoječe analoške opozicije. Negacija »si doktor književnosti, pa še navadnega prehlada ne znaš pozdraviti« (Mustar 2005: 28), ki bi lahko ustvarila različna logična nasprotja, denimo, med izobraženim nepraktičnim umom in neizobraženim praktičnim umom, pod vplivom para fiktivno/realno, bralca sili, da jo bere kot opozicijo med dvema vrstama doktorjev: tistim, ki se ukvarja s fiktivnim, in tistim, ki se ukvarja z realnim telesom. Negacijske izjave o praktičnem umu in skrbi za medkulturne odnose v *Apoetični* so na enak način vpletene v analoški par duhovno/fizično, ki določa ironijo v pesmi (prav tam: 10).

Pri Mustarju tudi sicer daleč najpogosteje naletimo na par fizično/nefizično, ki je ob *Depresiji, Apoetični* in *Družinski tragediji* uporabljen še v *Velikonočni 2004, Romantični I in IV*, v pesmih *In memoriam* in *Svoboden kot ptica © Mobitel* – ne glede na to, kakšne podpomenke dobivata oba člena para v posamičnih pesmih: naj bo to duhovno, virtualno, fiktivno, ali na drugi strani materialno, telesno, realno. Podvarianto istega binarnega para (biološko–fizično/fiktivno–duhovno) najdemo v pesmih *In medias res* ter *Ah, dan naš vsakdanji*. Zlasti je značilno, da je pri Mustarju isti par kot edina možnost uporabljen skozi celotno semantično tkivo pesmi. Tako je denimo v *Depresiji*, ki jo uvaja značilna izjava:

Kako naj ne bom zamorjen,
če moram kot moški srednjih let čakati,
da mi dozorijo verzi,
medtem ko svet postaja vse bolj znanstvenofantastičen? (Mustar 2005: 7)

Nasprotje med pesnikom in klišejem moškega srednjih let, v katerem se skriva degradacija materialnega, fizičnega karierizma, uvaja standardni par fizično/nefizično oziroma realno/fiktivno, ki se nadaljuje v vseh drugih podobah do konca pesmi,[8] kjer so klišeji iz reklam in TV nadaljevank postavljeni v opozicijo z dejanskim fizičnim stanjem:

Naj začnem povečevati mišično maso v fitness centrih?
Naj postanem Super–, Action– ali Spiderman,
si ti pripravljena postati moja Xena,
da bova skupaj rešila svet?
Koliko navidezne spodobnosti zahteva nespodoben svet!
Ne vem, ali naj se vdam,
se povzpnem na bližnji hrib
opazovat novozapadli sneg
ali naj raje zamenjam kanal,
zato sem danes
tako prekleto depresiven. (Mustar 2005: 7)

[8] Lirski govorec je npr. tako psihično »otopel / da niti vibracij mobilnega telefona« ne čuti; virtualna požrtnost gledalcev (izražena v dobesednem registru) prekrije fizično bolečino, kontrast fizičnih bolezni z močjo enoumja se nadaljuje v dvoumnost med fizičnim ter virtualnim, tj. računalniškim virusom, in v dvoumnost med embargom na fizične (materialne) dobrine ter na literaturo itn.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2009_3_6.pdf | DOST. 07/01/26 8.26

Poleg tega, da je vseskozi uporabljen isti binarni par fizično/nefizično, člen nefizičnega v vseh primerih nastopa kot proizvajalec klišejev, kar neposredno vpliva na njihovo vrednostno zaznamovanost. Pomensko polje nefizičnega v *Depresiji* z degradacijo »virtualiziranega« sveta dobiva nedvoumno negativno konotacijo; in čeprav govorec sebe ne izključuje iz opisovane ironične situacije, z nekaterimi leksemi izraža jasno kritiko virtualizirane in s klišeji prepredene sodobnosti (televizija »mrhovinarsko prenaša pogreb«, navidezno spodobnost zahteva »nespodoben svet«). Prisotnost klišejev v degradiranem polu ironičnega para je pri Mustarju konstantna, čeprav pomenski polji fizičnega in nefizičnega v posamičnih pesmih nimata vselej iste vrednostne pozicije – in kadar je degradiran fizični svet (kot v *Apoetični* ali v *Nostalgiji*), klišeje najdemo v drugem, fizičnem polu binarnega para.

Vrednostna konotacija binarnega para se tako prenese na uporabljeni kliše in je praviloma poudarjena z neposrednim opozorilom na klišejskost. Npr.: »Iskrene čestitke! Iskreno sožalje! / Voščilnice so vedno enako grde /…/ Klišejski stavki kot kirurški nož režejo srce.« (Mustar 2005: 57, v. 1–4). Enako izpostavljena so opozorila drugje: »Tega, kar imava, nama nihče ne more vzeti. / Je to kliše?« (*Romantična 2*, prav tam: 29, v. 19–20); »skozi vrata Kosovelove dvorane stopi intelektualka, / kvazi filmska kritičarka, in reče: 'Kakšen kliše!'« (*Na zahod*, prav tam: 21, v. 17–18); »življenje je kratko, toda sladko, vsaj tako pravijo« (*Nostalgija*, prav tam: 15, v. 8). Iz zadnjega primera je razvidno, da opozorilo na klišejskost, ki z aluzijo na splošno mnenje pravzaprav meri na izvenliterarni svet, nevtralizira prejšnjo ambivalenco. Postopek je še očitnejši v pesmi *Svoboden kot ptica © Mobitel*, kjer Mustar po uvodnem ironičnem registru uvede navidez ironični kliše. Vendar lirski govorec takoj z naslednjo povedjo eliminira dvoumnost in določi njeno recepcijo kot recepcijo dobesedne izjave, ki se še izraziteje nanaša na izvenbesedilno realnost, povezano z avtorjevim (in bralčevim) trenutnim stanjem v konkretnem času in prostoru:[9]

Po dobrem literarnem večeru
vzneseno trinajstkrat napačno odtipkam pin kodo
in dokončno blokiram telefon.
Končno sem svoboden
kot ptica,
pravijo, da pisec reklam za tak kliše lahko dobi tudi petsto tisočakov.
Le čemu potemtakem pisati verze? (Mustar 2005: 17, poudaril M. P.)

Ambivalenca in/ali angažiranost

Z nanašanjem na izvenliterarno stvarnost besedilo prehaja meje fiktivnosti, pa naj gre za sklicevanje na zunajliterarna dejstva in splošna mnenja ali za konkretiziranje ironičnih žrtev, kakršnega je moč zaznati v pesmih Uroša Zupana (Potocco 2009: 241–242, 244–45). Iz obravnave konkretnih besedil, ki jo je zdaj potrebno postaviti v splošnejši okvir, je bilo mogoče sklepati, da pesniški postopki pri obeh avtorjih

[9] Kliše o svobodnosti ptic je seveda citat nenehno predvajanih Mobitelovih sloganov, a citat tukaj izgublja svoj dvoumni potencial prav zaradi neposrednega opozorila na njegovo klišejskost.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2009_3_6.pdf | DOST. 07/01/26 8.26

kažejo na dva možna tipa ironičnega oblikovanja. Pa vendar je bilo razvidno tudi, da imajo postopki pri obeh vsaj eno skupno lastnost: da strategije, ki zamejujejo večpomenskost ironičnih besedil, pravzaprav delujejo kot sredstvo, ki fiktivno besedilo usmerja v izvenliterarno resničnost.

Ironija v literarnih besedilih se mora vselej deloma naslanjati na zunajliterarno realnost, saj šele iz zunajliterarne stvarnosti izhaja poznavanje konteksta, ki bo sprejemniku omogočilo prepoznavanje ironičnega okvirja, sprejemniku in ironiku pa, da ironijo razumeta na enak način. Iz Zupanove *Nafte* je bilo razvidno, da mora sprejemnik za razumevanje ironije razumeti vsaj klasični kritiški diskurz o vrednosti literarne tradicije, povezavo D'Annunzia z rapalsko pogodbo, rituale socialističnega sveta; v pesmi *Jan Plestenjak je žalosten in zamišljen* pa ob Plestenjakovi figuri medijsko reprezentacijo pop in rock glasbe, Grafenauerjeve Štukature, Kardeljevo razpravo o narodnem vprašanju, povezavo med Borisom A. Novakom, Nikom Grafenauerjem, Novo revijo in prizadevanji za nacionalno državo in tako naprej. Vendar kljub predpostavki o poznavanju skupnega konteksta, ki je povezan z zunajliterarno stvarnostjo, ni vseeno, kako oziroma koliko neposredno želi ironija nagovarjati realnost.

Jan Mukařovský je zatrjeval, da mora umetniško delo sledi zunajestetskih in še posebej praktičnih vrednot dinamizirati v zgradbo z močnimi nasprotji, če naj ohranja tudi svojo estetsko funkcijo (Mukařovský 1978: 134); Lev Vygotski pa je takšno dinamizacijo razumel kot sopostavljanje nasprotujočih si svetov, ki tvorijo afektivno navzkrižnost (Vygotski 1975: 68–69, 177). Ironična poezija se kot fiktivno besedilo torej ne sme usidrati v logičnem in deskriptivnem jeziku, lirski govorec v njej pa je posredovalec fiktivnosti, če in kolikor – zlasti s pomočjo podobja, miselnih, fonoloških in drugih figur – ustvarja afektivna nasprotja, ki jim je zunajtekstualnost predvsem podlaga za čim bolj kontrastno sopostavitev. Če v takšen splošnejši okvir postavimo Zupanovo ironijo, tudi Zupanovi pomenski svetovi delujejo predvsem kot podlaga za tvorjenje kontrastov. Opis pohoda na Mrzlico v *Nafti* se nanaša na zunajtekstualno referenco nekdanjega socialističnega sveta, toda socialistična ikonografija v konstrukciji podobe ni nič drugega kot podstat, ki jo ironik uporabi zato, da jo obenem že relativizira: na eni strani z njej nasprotno, čeravno nedoločeno in neizrečeno, vizijo sodobnega sveta; na drugi strani k nedoločenosti branja pripomore uporaba raznolikih binarnih parov, na katero sem opozarjal v prejšnjem odseku razprave in s pomočjo katere Zupan dinamizira ironijo. Zaradi kompleksne mreže, znotraj katere je potrebno brati posamične binarne pare, nobene ironične izjave ne moremo razumeti enopomensko, kajti nenehno prihaja do križanja in rekombiniranja posamičnih binarnih parov in še posebej dveh vodilnih polarnosti: umetnost/realnost ter svetovljanstvo/provincializem. Opis socialističnega sveta se v odnosu do obeh polarnosti navezuje na podobo province, natančneje na podobo domačega kraja – ki pa ji lirski govorec v križanju s poljem realnosti paradoksalno pripiše svetovljansko razsežnost, saj naj bi bilo v nasprotju z visokoletečim imaginarijem tujih krajev in imen samo »mojstrstvo« realnega življenja tisto, ki je zares svetovljansko (Potocco 2009: 244). Ker gre za negacijske pare, v katerih je komplementarno pomensko polje – drugi člen para – dejansko odsotno, je interpretacija binarnega okvirja tista, ki bo vplivala tudi na interpretacijo neizrečenega člena. In tako ambivalenca, ki v *Nafti* nastaja s

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2009_3_6.pdf | DOST. 07/01/26 8.26

križanjem binarnih parov, s polja socialističnega sveta prav tako prehaja na neizrečeni sodobni svet. Oba svetova si stojita v nasprotju, ki pa ga bralec – čeprav negacijska ironija temelji na logični protipomenskosti – zaradi poudarjene ironije ne bo dojemal primarno kot logično, marveč kot afektivno nasprotje.

Prav tu lahko vidimo najpomembnejšo razliko med rabo ironije v vsakdanjem govoru in med uporabo ironične ambivalence v okviru »sredotežnega«, to je, fiktivnega besedila, in to celo takrat, kadar je v fiktivnem besedilu postavljena ob bok dobesednemu registru. Dobesedni register se tudi v fiktivnemu besedilu približuje vsakdanjemu govoru, ker enako kot vsakdanji govor temelji na deskripciji, ki bralca usmerja k zunanjbesedilni referenci.[10] V njem so uporabljene pretežno prvine, ki jih Janko Kos imenuje spoznavne in ki so s svojo referencialno naravo bistvene za specifično branje besedila, ki bralčevo identifikacijo in delovanje teksta prenaša v območje družbeno imaginarnega, namesto v območje fiktivnega (Kos 1981: 66; prim. Potocco 2006: 70, 75–78).[11]

Raznoliki binarni pari in njihovo medsebojno kombiniranje imajo torej pri Zupanu očitno vlogo ustvarjanja afektivnega nasprotja, ki ohranja fiktivnost teksta, zato je v Zupanovi ambivalenci, zlasti kadar izhaja iz križanja binarnih parov, pravzaprav na delu dialoškost, o kakršni govori tudi Wolfgang Iser. S križanjem binarnih parov Zupanova ironija ustvarja dvojnostno strukturo, ki tako na formalni ravni kot v semantičnem polju iztrga označevalce iz zunajtekstualnih polj, jih znotraj tekstualnega polja izbriše, osami, sprevrne ter ponovno spaja po svoje, tako da stari pomeni pridobivajo nove pomenskosti in vseskozi stopajo v dialogiziranje, relativizirajo druge pomene, ki so jih prej izbrisovali (Iser 1993: 223–46, 281–303). Skratka, pomeni nikoli ne zaprejo kroga možnih kombinacij in možnih branj.

S tem se potrjuje mnenje Mukařovskega, da šele umetnine z močnimi notranjimi nasprotji zaradi svoje večznačnosti nudijo manj primerno osnovo za mehanično, nekritično in nekonfliktno uporabo sistema praktično veljavnih vrednot v sprejemnikovem okolju (Mukařovský 1978: 134). Kajti šele afektivna nasprotja označevalce iztrgajo iz semantično enoznačnih polj, ki bralca usmerjajo k praktično veljavnim vrednotam zunajbesedilne resničnosti. V okviru besedila, ki bo ob identifikaciji z zunajtekstualno resničnostjo delovanje usmerjalo v zunanje, družbeno imaginarno opomenjanje sveta in materialnega stratuma, pa utegne biti, nasprotno, poudarjena tudi ideološka funkcija, ki spada med prevladujoče funkcije družbeno imaginarnega v t. i. moderni (Potocco 2006: 69–70; Wagner 1998: 22, 44–45).

Prav zato ker oba svetova, na katera kaže Zupan v svoji podobi pohoda na Mrzlico, ostaneta v polju nedoločenosti, bi bilo v *Nafti* seveda nemogoče iskati referenco, ki bi bralca pozivala k idejno angažiranem premisleku bodisi o sodobnem bodisi o

[10] Izjema so vsi tisti primeri, kjer dobesedni opis služi kot metonimija oziroma metonimična figura, ki – kot figura – vendarle ustvarja afektivno navzkrižnost in bralčevo pozornost, naknadno, usmerja v tekst namesto v zunajtekstualno referenco.

[11] Z izrazom družbeno imaginarno, ki ga povzemam po Corneliusu Castoriadisu, imam v mislih tisto človekovo imaginarno sposobnost, to je, sposobnost opomenjanja, ki se ne usmerja ne v individualno sanjarjenje ne v opomenjanje fiktivnega besedila, marveč v smiselno opomenjanje materialne podstati v okviru družbenih formacij, npr. naroda, religije, kulture itn. (podrobneje gl. Potocco 2006: 67–68; Iser 1993: 222–25). Hkrati Iser opozarja, da posamezni načini opomenjanja med seboj niso ločeni, marveč se med seboj lahko prepletajo in tako še zlasti ni smiselno postavljati stroge opozicije med fiktivnim in (empirično) realnim.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2009_3_6.pdf | DOST. 07/01/26 8.26

nekdanjem svetu. V tem polju nedoločenosti ostaja tudi sklepna podoba pesnika, s katero lirski subjekt zatrjuje, da je »revolucija permanentna« in da morajo biti pesniki »v prvih vrstah«. Predvsem ta izjava spada v Zupanov ambivalentni register, kjer je meja med ironičnim in dobesednim izjavljanjem zabrisana. Kot ironično jo je treba brati v okviru standardnega binarnega para visoka umetnost/realnost. Treba pa jo je brati še v okviru drugega binarnega para – invencija/tradicija, iz katere se kot permanentna revolucija izkaže pesnikova individualna invencija, ki je pri Zupanu vselej povezana z realnostjo: s principom upesnjevanja gole (banalne) realnosti. Izjavo, da morajo biti pesniki v prvih vrstah, tako lahko beremo celo dobesedno, v smislu, da se morajo pesniki nenehno truditi za lastno invencijo znotraj realnosti – a celo v tem primeru Zupanove izreke ni moč tolmačiti kot klic k zunajtekstualnemu premisleku in/ali akciji; kaj takšnega nam preprečuje njena izrazito ambivalentna umeščenost.

Med dvema skrajnostma (sklep)

Če smo ob Zupanovi ironiji jasneje ugledali tip ironičnega oblikovanja, ki vztraja v ohranjanju večpomenskosti besedila – in se na ta način izmika prehajanju v območje družbeno imaginarnega –, pa je bil ob konkretni obravnavi besedil Aleša Mustarja dovolj jasno prikazan tudi tekstualni model, v katerem se v večji meri uveljavljajo praktično veljavne vrednote, s tem pa opomenjanje, ki privzema družbeno, angažirano in celo ideološko funkcijo. To je – kot smo videli – mogoče samo, če ironično besedilo teži k zamejevanju večpomenskosti, zaradi česar se približuje fryevskemu deskriptivnemu jeziku.

Pri Mustarju večja usmerjenost v deskriptivni jezik nastaja pretežno zaradi uporabe naracije. Pripoved o dogodku ali situaciji, ki ni del subjektovega notranjega stanja, namreč tudi v pesniškem besedilu namesto afektivnih poudarja snovne prvine, s tem pa ga približuje pripovedništvu (Kos 1981: 69–70). In prav snovne prvine, prisotne v opisovanju zunanjih, materialnih detajlov, so tudi v Mustarjevih besedilih temelj, ki usmerja bralčevo pozornost. Z njimi avtor ironične izjave ustvarja potencialne točke bralčeve identifikacije z empiričnim svetom – z izvorom in morebitno tarčo idejnega nasprotovanja. Za tovrstne točke identifikacije so se, paradoksalno, izkazali celo navidez fikcijski naracijski vložki, uporabljeni v družbeno kritičnem kontekstu in v povezavi z dobesednim registrom. Toda podobno funkcijo ima v *(U)sodnem tolmačenju* tudi ritmična oblikovanost. Verzni prelomi sovpadajo s pavzami ali vsaj s sintaktičnimi enotami (koloni) in tako na ravni verzne strukture ustvarjajo enoznačnejši ritmično-miselni tok, ki posebej poudarja sintaktične kontraste ter s tem kontrastno izmenjavo med ironičnim in dobesednim registrom. Na drugi strani pa uporaba analoških parov, ki so manj ambivalentni od negacijskih, raba istega binarnega para in negativno vrednotenje uporabljenih klišejev ustvarjajo enopomenskost na semantični ravni.

Lirski govorec v Mustarjevih besedilih tako namesto afektivnih nasprotij ustvarja jasnejše situacije med dvema poloma, ki mu predstavljata osnovno problemsko območje sveta. Takšno vrednostno zaznamovano situacijo je možno razumeti kot poziv k njenemu aktivnemu spreminjanju in Mustarjeva besedila bi zato lahko označili kot protiapel, kot angažirano, družbi nasprotujoče izjavljanje o stvarnosti, čeravno in ravno zato,

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2009_3_6.pdf | DOST. 07/01/26 8.26

ker sámo izhaja iz lastne idejne in ideološke baze. Seveda je takšen apel mogoč le, če je kot samoumevna razumljena možnost, da avtor in bralec delita isti referencialni okvir – vključno z istimi idejno-vrednostnimi stališči –, a samoumevnost naslovljenega poziva je, kot je trdil že Althusser, predpostavka, na kateri temelji sleherno ideološko ali angažirano delovanje – tudi v literaturi.

Takšna funkcija se, kajpak, precej razlikuje od produkcijskega in recepcijskega delovanja v Zupanovi *Nafti*. Vendar je ironija po svojem bistvu ambivalentno sredstvo, zato se nobeden od obeh tipov ne more udejanjiti v svoji skrajnosti. Ironija se tako izkaže za enega izmed tistih postopkov, ki poeziji omogoča izpostavljene reference na aktualno zunajtekstualno realnost, celo možnost prehoda v ideološko branje, ne da bi se nujno odpovedala tekstualni dvojnosti – seveda, dokler ohranja minimalni delež večpomenskosti.

Literatura

Louis Althusser, 1980: Ideologija in ideološki aparati države. Prev. Zoja Skušek Močnik. Zoja Skušek Močnik, ur., *Ideologija in estetski učinek*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 35–100.

Northrop Frye, 1983: *The Great Code, the Bible and Literature*. San Diego – London – New York: Harvester/Harcourt Brace Jovanovich.

– – 2004: *Anatomija kritištva*. Prev. Nuša Rozman. Ljubljana: LUD Literatura (Labirinti).

Wolfgang Iser, 1993: *The Fictive and The Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Prev. David H. Wilson in W. Iser. Baltimore, London: the John Hopkins University Press.

Hans Robert Jauß, 1982: *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Prev. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press.

– – 1991: *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: LUD Literatura.

Alenka Jovanovski, 2002: Poetika golov, avtogolov, onkrajgolov: Uroš Zupan – Nafta. *Večer* 8.7.2002. 10.

– – 2004: Lokomotive in peshoja čez blatno vodo. Uroš Zupan, *Lokomotive*. Ljubljana: Beletrina. 75–95.

Vladimir Jankélévitch, 2009: Ironija. Prev. Boštjan Zupančič. *Literatura* XXI/211–212. 135–151.

Marko Juvan, 1996: *Domači Parnas v narekovajih – parodija in slovenska književnost*. Ljubljana: LUD Literatura.

David S. Kaufer, 1983: Irony, Interpretive Form, and the Theory of Meaning. *Poetics Today* 4/3. 451–64.

Jelka Kernev Štrajn, 2006: Poezija, ki jo lepota zapira pred resnico. *Delo* 14.6.2006. 13.

Peter Kolšek, 2005: 'Pogumnih so nebesa'. *Delo* 5.10.2005. 13.

Janko Kos, 1981: *Morfologija literarnega dela*. Ljubljana: Državna založba Slovenije (Literarni leksikon 15).

Petra Koršič, 2006: Nova okna – Prisotnost – (U)sodno tolmačenje. *Večer* 26. 6. 2006. 10.

Douglas Collin Muecke, 1983: Images of Irony. *Poetics Today* 4/3. 399–413.

– – 2009: Domet ironije. Prev. Nada Grošelj. *Literatura* XXI/211–212. 108–134.

Jan Mukařovský, 1983: *Estetske razprave*. Prev. Frane Jerman. Ljubljana: Slovenska matica (Filozofska knjižnica 20).

Aleš Mustar, 2005: (*U)sodno tolmačenje.* Ljubljana: LUD Literatura.

Anton Ocvirk, 1980: *Evropski verzni sistemi in slovenski verz*. Ljubljana: Državna založba Slovenije (Literarni leksikon 10).

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2009_3_6.pdf | DOST. 07/01/26 8.26

Darja Pavlič, 2003: *Funkcije podobja v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše*. Maribor: Slavistično društvo (Zora 22).
Marcello Potocco, 2006: Literatura, ideološkost in imaginarno. *Primerjalna književnost* 28/2. 65–82.
– – 2009: Grenko je peti slavo umu ali Resni pesniki morajo biti v prvih bojnih vrstah. *Literatura* XXI/211–212. 234–49.
Robert Simonišek, 2006: Poezija, ki ceni revolt. *Literatura* XVII/175. 179–182.
Jonathan Tittler, 1985: Approximately Irony. *Modern Language Studies* 15/2. 32–46.
Lev S. Vygotski, 1975: *Psihologija umetnosti*. Prev. Jovan Janićijević. Beograd: Nolit.
Uroš ZUPAN, 2002: *Nafta*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
– – 2003: *Sutre*. (3. ponatis). Ljubljana: LUD Šerpa.
– – 2004: *Lokomotive*. Ljubljana: Beletrina.
– – 2006: *Jesensko listje*. Ljubljana: LUD Literatura.
– – 2008: *Copati za hojo po Kitajski*. Ljubljana: LUD Literatura.
Peter Wagner, 1998: *A Sociology of Modernity: Liberty and Discipline*. London: Routledge.

Summary

The author discusses the use of irony by two modern Slovene poets, Uroš Zupan and Aleš Mustar. By examining their poetic strategies, he aims to define and describe two extremes in the use of irony in literary texts. Deriving from the positions by Hans Robert Jauß and Jonathan Tittler, he analyzes the production and reception potential of binary pairs, i.e., semantic oppositions that are, according to Tittler and David Kaufer, the source of any, including literary, irony. He compares Zupan's and Mustar's irony on several levels. He discovers that, unlike Zupan's verbal irony, most of Mustar's irony derives from presenting one or several situations. In Mustar's work the narrativity of situational irony is explicitly emphasized, which leads to the descriptiveness of his language, i.e., it directs the reader primarily to extra-literary reference, hence disrupting the fictive nature of the text and directing the literary text into the external, i.e., social, engagement. The descriptive nature of the language is also emphasized with a clear contrast between ironic register and non-ironic, literal, description of the situation, as the literal description serves as additional explanation in the process of evaluation of the ironic situation. The literal description of the situation creates a tendency for an unambiguous understanding of the text. Mustar always employs the same binary pairs in which he explicitly points out clichés and, in terms of their value, places them into the negative pole of the ironic pair. Mustar's poetry therefore narrows and curbs ironic ambivalence. Zupan, in contrast, uses more ambivalent ironic binary pairs, his transitions between the ironic and non-ironic are discrete and ambivalent in themselves, his ironic pairs sometimes make recognizing the targets of irony impossible, and, most of all, his ironic pairs do not contain a clear value hierarchy. Zupan's irony hence remains in the sphere of ambivalence as well as in the sphere of what Wofgang Iser calls fictive and to which he ascribes a dialogic nature. Zupan entirely retains dynamism and affective contrasting, typical of the aesthetic function of literary texts as understood by, for instance, Mukařovský and Vygotsky.