

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO
TEORIJO

URŠULA GAČNIK

Naratološka analiza dramskega opusa Thomasa Stearnsa Eliota

Diplomsko delo

Ljubljana, 2018

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERATRNO
TEORIJO

URŠULA GAČNIK

**Naratološka analiza dramskega opusa Thomasa
Stearnsa Eliota**

Diplomsko delo

Mentor: doc. dr. Gašper Troha

Univerzitetni študijski program
prve stopnje: Primerjalna
književnost in literarna teorija

Ljubljana, 2018

ZAHVALA

Najlepše se zahvaljujem svojemu mentorju, doc. dr. Gašperju Trohi, za vso strokovno pomoč in potrpežljivost pri izdelavi diplomske naloge.

Hvala ljubima mami Ireni in babici Rozaliji za neštete spodbude in podporo. Hvala tudi mojim dragim prijateljicam in prijateljem, še posebej Deji, Karolini in Leonu za tehnično pomoč, čas, pogovore in nasvete.

Izvleček

Naratološka analiza dramskega opusa Thomasa Stearnsa Eliota

Naratologija drame se je razvila v postklasični fazi naratologije in si v zadnjih desetletjih s pomočjo konkretnih naratoloških analiz dramskih besedil prizadeva izdelati univerzalne naratološke dramske modele. V slovenskem prostoru je naratologijo drame predstavila Alenka Koron v svoji monografiji *Sodobne teorije pripovedi*. Raziskovanje vseh sedmih Eliotovih dram s pomočjo naratološke analize, ki je izhajala iz dramske osebe kot pripovedovalca in iskala pripovedne tehnike, ni doprineslo novih interpretacijskih pogledov na Eliotov dramski opus ali oblikovanja novega komunikacijskega modela, pač pa potrdilo že prej uveljavljene. Pripovedni postopki se pojavljajo v vseh njegovih dramah. Najmanj jih je najti v dramskem fragmentu *Sweeney Agonistes* zaradi fragmentarnosti, v ostalih pa jih je razmeroma veliko. Najpogostejše so analepse, ki pripovedujejo o preteklih dogodkih, skupaj s prvoosebim pripovedovalcem na znotrajdiegetski ravni. Od funkcij so v ospredju funkciji karakterizacije dramskih oseb in kontrastiranja perspektiv ter psihološka funkcija.

Ključne besede: naratologija, poetična drama, Thomas Stearns Eliot, pripovedni postopki, pripovedovalec

Abstract

Narratological analysis of Thomas Stearns Eliot's plays

Narratology of drama developed in the post-classical phase of narratology and it has been trying to produce universal narrative drama models in the last decades, with the help of concrete narratological analyses of plays. In Slovenia, Alenka Koron researched this area in her monography *Sodobne teorije pripovedi*. The narrative analysis of all seven Eliot's dramas that stemmed from the dramatic personas as a narrator and sought narrative techniques, did not contribute to the new interpretation of Eliot's dramatic opus or new narratological model, but confirmed the previous ones. The narrative proceedings arise in all his dramas. There are only a few found in the *Sweeney Agonistes*, while in other dramas, there are relatively many. The most common is *analepsis*, which is used to describe past events, along with the first person intradiegetic narrator. Functions in the foreground are function of characterization of *dramatis personae*, function of contrasting perspectives and psychological function.

Key words: narratology, poetic drama, Thomas Stearns Eliot, narrative techniques, narrator

KAZALO

1	UVOD	7
2	NARATOLOGIJA DRAME.....	9
2.1	Naratologija in poetična drama: značilnosti poetične drame in Eliotova poetika	14
3	NARATOLOŠKA ANALIZA ELIOTOVIH DRAM.....	17
3.1	<i>Sweeney Agonistes: Fragmenta aristofanske melodrame (Sweeney agonistes: Fragments of an Aristophanic Melodrama)</i>	18
3.1.1	Sweeney	19
3.1.2	Doris in Dusty	20
3.1.3	Zbor	20
3.1.4	Stranski tekst	21
3.2	<i>Skala (The Rock: A Pageant Play)</i>	21
3.2.1	Zbor, Zborovodje, Skala, Zidarji.....	22
3.2.2	Delavci in Brezposelni	24
3.2.3	Melít, Rahere, Agitator in Pridigar.....	25
3.2.4	Stranski tekst	26
3.3	<i>Umor v katedrali (Murder in Cathedral)</i>	27
3.3.1	Zbor	28
3.3.2	Trije katedralski duhovni, glasnik in štirje skušnjavci.....	29
3.3.3	Nadškof Thomas Becket	30
3.3.4	Štirje vitezi	31
3.3.5	Stranski tekst	32
3.4	<i>Družinsko srečanje (Family Reunion)</i>	32
3.4.1	Zbor	33
3.4.2	Lord Harry Monchensey, Mary in Agatha	34
3.4.3	Lady Amy Monechensey	35
3.4.4	Evmenide.....	36

3.4.5	Stranski tekst	37
3.5	<i>Cocktail party (Cocktail Party)</i>	37
3.5.1	Sir Henry Harcourt-Reilly	38
3.5.2	Edward Chamberlayne in Lavinija Chamberlayne	39
3.5.3	Celija Coplestone in Peter Quilpe	40
3.5.4	Alexander Maccolgie Gibbs in Julija Shuttlethwaite	41
3.6	<i>Osebni tajnik (Confidential Clerk)</i>	42
3.6.1	Sir Claude Mulhammer	43
3.6.2	Colby Simpkins	43
3.6.3	Lucasta Angel in B. Kaghan.....	44
3.6.4	Lady Elizabeth Mulhammer	44
3.6.5	Eggerson in gospa Guzzard	45
3.7	<i>Starejši državnik (The Elder Statesman)</i>	46
3.7.1	Lord Claverton	47
3.7.2	Monica in Charles	49
3.7.3	Federico Gomez in gospa Carghill	49
3.7.4	Gospa Piggott	50
3.7.5	Michael.....	51
3.7.6	Lambert	51
4	SKLEP.....	52
5	LITERATURA IN VIRI	54
6	PRILOGE	56

1 UVOD

Naloga se ukvarja s primerjavo pripovednih prvin v sedmih dramah Thomasa Stearnsa Eliota. Njegov dramski opus, ki spaja tradicijo z modernim, je za naratološko zasnovano raziskovanje zanimiv zaradi vzorovanja po grških tragedijah, v katerih so naratologi (npr. Irene J. F. de Jong) že dokazali prisotnost pripovednih tehnik. Hkrati je njegova dramatika poskus revitalizacije poetične drame, napisane v pripovednem verzu. Kot piše Poniž, »[t]udi, če je drama v verzih, je njena vsebina še vedno lahko zelo blizu epskemu načinu izražanja, sporočilo pa je namenjeno kolektivnemu subjektu, njegovemu dožemanju sveta in lastnega položaja v njem« (28), kar odpira možnost pojavljanja pripovednih tehnik tudi v tem tipu poetične drame. Raziskovalna vprašanja, ki si jih zastavlja diplomska naloga in se nanašajo na same pripovedne tehnike so: ali je mogoče v Eliotovih dramah najti primere pripovedovanja in če je to tako, katere tipe pripovedovalca zasledimo, ter katere pripovedne tehnike so uporabljene? Se v vseh dramah pojavljajo iste pripovedne prvine, v katerih primerih jih je več/manj in kakšno funkcijo opravljajo? V presečišču poetične drame z naratologijo drame se postavijo vprašanja, kot so: ali je s pomočjo naratološke analize mogoče potrditi prisotnost nosilca/-ev intuicije¹ in ali se s pomočjo osebe – nosilca intuicije – prebije ločnica med empiričnim in transcendentnim svetom, kar privede do prestopa med znotraj- in zunajdiegetsko ravno, ki sta tipični za naratologijo drame. Nazadnje poskuša diplomska naloga ovrednotiti, ali naratološka analiza doprinese nove možnosti interpretacije Eliotovih dram.

Prvi del je teoretično zasnovan in služi kot metodološka podlaga za drugi, praktični del. Podaja strnjen krajši pregled teorij in vidikov naratologije drame, zlasti postklasične naratološke faze, tipologijo poetične drame v povezavi z Eliotovim kritiškim pogledom na poetično dramo ter predstavi za izbrane drame relevantno terminologijo pripovednih pojavov, izhajajoč iz monografije Alenke Koron *Sodobne teorije pripovedi*, ki so uporabljeni v praktičnem delu te naloge. Drugi del se primerjalno posveča naratološki analizi Eliotovega dramskega opusa, in sicer tekstocentrično, v kronološkem zaporedju od prvega objavljenega dramskega fragmenta *Sweeney agonistes* do zadnje drame *Starejši državnik*. Posamezen tekst je analiziran od začetka do konca in za boljšo preglednost sproti citira pomembnejše odlomke. Za analizo so izpostavljeni posamezni najboljše primeri pripovedovanja v drami, pri čemer

¹Razlaga sledi v teoretičnem delu.

sem se, kot že omenjeno, naslonila na naratološke vidike, kakor jih po najvidnejših teoretikih povzema Alenka Koron. Razdelane so posamezne dramske osebe, nekatere imajo takih primerov več, druge manj, nekatere vključujejo samo lirične, druge tudi prozne dele. Naratološko je obravnavan tudi uprizoritveni aspekt Eliotovih dram v povezavi z gledalci.

2 NARATOLOGIJA DRAME

Naratologija ali teorija pripovedi² spada v literarno teorijo in je ena njenih redkih še plodnih in razvijajočih se vej. Definicija naratologije, ki jo najdemo v *The living handbook of narratology*, je široka, a se osredotoči na bistvo: »[J]e humanistična disciplina, posvečena raziskovanju logike, načel in praks pripovednih pojavov« (Meister ni str.).³ Zanimajo jo pripovedne strukture, njene kategorije pa lahko uporabimo za analiziranje v pripovednih žanrih (npr. najbolj razširjena je teorija romana), poeziji in dramatiki. Zgodovinsko gledano zametki teorije pripovedi segajo že v antiko in tako tudi v antično gledališče (Platon, Aristotel). Kljub temu se naratologija⁴ kot znanstvena disciplina v vsej svoji kompleksnosti začne razvijati v 60. letih 20. stoletja, ko pride do pripovednega obrata v humanistiki, t. i. »razcvet« pa moderna naratologija doživi (in ga še doživlja v interdisciplinarnem smislu) v 90. letih prejšnjega stoletja, ko se naratologi postklasične naratološke faze posvetijo tudi raziskovanju pripovednih prvin v dramskih tekstih. (Koron 187)

Eden prvih naratologov, ki je izpodbijal tezo, da drama ni zgolj mimetični žanr (kakor so trdili vplivni teoretiki Franz Stanzel, Gérard Genette, Keir Elam, v začetku tudi Manfred Pfister), je Brian Richardson.⁵ Drama po njegovem (tako kot roman) spaja *mimesis* in *diegesis*, je tudi pripovedni žanr. Njegove raziskave so od l. 1987 dalje vplivale na ostale pomembnejše naratologe, kot so Monika Fludernik, Vera in Ansgar Nünning, Seymour Chatman, Manfred Jahn in Roy Sommer, ki so strukturalistične pripovedne koncepte prenesli v dramatiko in opazovali, ali in kako ti tam delujejo. S prispevanjem mnogih veljavnih teorij in analiz s področja naratologije drame so dokazali, da Richardsonova teorija bolj ali manj drži. (Dillen 69) Trenutno je naratologija drame usmerjena na analizo tekstov, teoretične modele pa bo morala še razvijati (Koron 200), kar potrjuje tudi pričujoča diplomska naloga.

Pripovedne pojave v drami je mogoče najti že v antični dramatiki; to je npr. prikazala Irene J. F. de Jong, ki je v svojem delu *Narratology and Classics* iz l. 2014 med drugim analizirala govor sla na podlagi Evripidove tragedije *Bakhantke (Bacchae)*. Kar je v njenem prispevku

² V nadaljevanju je uporabljen pojem 'naratologija', kot ga prevaja in uporablja Alenka Koron v *Sodobnih teorijah pripovedi*. V slovenskem prostoru je znana problematika prevajanja pojma, ki pa je ta diplomska naloga ne rešuje.

³ »[I]s a humanities discipline dedicated to the study of the logic, principles, and practices of narrative representation« (prev. Uršula Gačnik).

⁴ Pojem 'naratologija' je prvi uporabil Tzvetan Todorov v svojem delu *Gramatika Dekameron* iz leta 1969 (Zupan Sosič 22).

⁵ Pred njim temu nista nasprotovala Manfred Pfister v svoji teoriji drame in Mieke Bal (Fludernik 48).

pomenljivo, je razdelitev pripovedovalcev in pripovedovancev na primarne in sekundarne pripovedovalce ter pripovedovance: dramske osebe lahko prestopajo na raven pripovedovalcev – sekundarni pripovedovalci (*secondary narrators*) – in pripovedujejo zgodbo drugim dramskim osebam, ki postanejo sekundarni pripovedovanci (*secondary narratees*), medtem ko je občinstvo v tem primeru primarni pripovedovanec (*primary narratees*). (prav tam 198) Teorija se je pokazala za uporabno tudi na primeru Eliotovih dram, in sicer dodajam, da je pri konkretnih literarnih delih k primarnemu pripovedovancu možno prišteti tudi božjo transcendenco. Zelo očitne primere pripovedovanja v literarnih tekstih najdemo v Brechtovem epskem gledališču in postmoderni dramatiki (npr. v monodramah⁶), za daleč najbolj uporabno pa se je naratološka analiza izkazala v Beckettovih dramah (Koron 190).

V nadaljevanju je omenjenih nekaj splošnih razlikovalnih lastnosti dramatike po Janku Kosu, pomembnih za naratološko analizo. Bistven je govor dramskih oseb. »V tem govoru prevladujejo – razen kadar gre za junakovo poročilo ali pripoved o stvareh, ki se dogajajo zunaj dramskega prizorišča ali pa so se že zgodile v preteklosti – idejno-racionalne in afektivno-emotivne sestavine [...]« (Kos 107), medtem ko naratologijo drame zanimajo ravno snovno-materialni elementi. Čas dramatike je večinoma sedanost, a so »[...] dramske osebe s svojim govorom postavljene v okvir objektivnega prostora in časa, kajti njihov govor je del njihovih dejanj, ta pa spet prehajajo v dogodke in dogajanja, ki so izrazito objektivna, zato največkrat razvita v obliki zgodbe z začetkom, sredo in koncem. Vse to je tipično tudi za epiko« (prav tam 107), naratologija drame pa iz teksta razbira fabulo in siže. Dramski subjekt je dvodelen – dramatikov in dramski. Dramatikov subjekt je v »poetično irealnih dramah« »avtorjev nadosebni jaz«, torej ni empirični avtor. Kontaktne smeri govora dramskega subjekta so zelo različne, kar je posebnost dramatike. Njegov govor je lahko usmerjen ali k samemu sebi (monolog) ali k drugim dramskim subjektom (dialog) ali pa neposredno h gledalcu/bralcu. Je notranji in fiktiven, vedno postavljen v točno določen čas in prostor. Naratologija drame presoja, kdaj je ta govor zunanji. Kos poudari »dvojnost dogajanja« v drami – verbalizirano in neverbalizirano. Objektivna subjektivnost dramske osebe se povnanja skozi njen glasni govor. Didaskalije so na odru predstavljene skozi igralce, naratologijo drame pa zanimajo zlasti didaskalije, ki se jih na odru ne da predstaviti skozi igralce niti

⁶ Lehmann opomni na vpliv monologa in dramske osebe, ki pripoveduje ta monolog, na gledalce, ki se čutijo nagovorjene. Usmerja namreč njihovo razumevanje zgodbe, ki ji aktivno zapolnjujejo prazna mesta. (v Kurdi 227)

neubesedeno (prav tam 106–111). Janko Kos glede na tri vrste pripovedi (čisto, mimetično in mešano) deli lirskega, dramskega in epskega pripovedovalca. Za dramskega pripovedovalca je značilen monolog oziroma dialog, ki je lahko notranji in/ali zunanji, glasni. Kot primer omeni pisemske romane (Goethe, *Trpljenje mladega Wertherja*) in dialoške romane (Dostojevski, *Krotko dekle*). (prav tam 105–106)

Glede na razmerje dramatike do lirike in epike Kos deli tipe dramatike – lirski drama in epska ter čista dramatika. Med pisce lirski drame uvrsti tudi Eliota. Lirski drama kombinira »prave dramske dvogovore« in »samogovore« z »govornim povnanjanjem čiste subjektivnosti«. (prav tam 111) Epska dramatika vsebuje pripovedne opise o zunanosti (krajih, osebah, času), daljše didaskalije, ki lahko opisujejo čisto subjektivnost dramskih oseb. Čista dramatika od epskih in lirskih prvin uporablja pesemske, npr. vstavke, teihoskopijo. (prav tam 112)

Dramski pripovedovalec se delno približa dramskemu subjektu. Dramske prvine se pojavljajo v pripovednih besedilih (dramatizacija, scenarizacija) in obratno se pripovedne pojavljajo v dramskih. Kot piše Irene J. F. de Jong, lahko v tem žanru najdemo naslednje sicer pripovedne prvine: analepso, prolepso, prostor in karakterizacijo, fabulo, začetek in konec, glavna prvina pa je pripovedovalec, čigar »delovanje lahko analiziramo zgolj s pomočjo naratologije«⁷ (197).

Vzporednice med pripovedjo in dramatiko so. Manfred Jahn v članku »Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama« iz leta 2001 poskuša zastaviti temeljne metode za raziskovanje naratologije v dramatiki. Nadaljuje s tremi, kot to opredeli sam, recepcijsko usmerjenimi teorijami: poetično dramo (»[p]oetic [d]rama«), teatrološkimi študijami (»[t]heatre [s]tudies«) in branje dramskega besedila (»[r]eading [d]rama«). Na tem mestu izpostavi dvojno naravo vsakega dramskega besedila – tekst in uprizoritev – kar priznavajo vse tri teorije. Za to diplomsko nalogo prideta v poštev poetična drama in branje dramskega besedila. Pristop poetične drame cilja zgolj na branje teksta, saj naj bi mu uprizoritev odvzela določene kvalitete, medtem ko je med branjem dramskega besedila nujno misliti tudi na uprizoritveno plat. Interpretativne strategije smeri dramskega besedila vključujejo besedilno analizo s poudarkom na uprizoritvi. Pri tem je pozornost usmerjena na »sekundarni« tekst, torej stranski tekst, branje drame pa je primerljivo z branjem romana, kar

⁷ »[...] and their working can be analysed only with the help of narratology« (prev. Uršula Gačnik).

nas zvede na polje pripovednosti in transdisciplinarno obravnavo drame. (Jahn 659–663) Predpostavljamo torej, da stranski tekst niso več zgolj samo avtorjeva navodila, kako brati določen tekst in dramske replike, ne zgolj dobesedni govor v sedanosti, ampak bolj kompleksne tvorbe. Avtor besedil lahko pripoveduje zgodbo ali se pretvarja, da pripoveduje zgodbo, pripovedne metode pa je lahko zaslediti tudi v govorih dramskih oseb.⁸ Slednje upraviči aplikacijo naratološke analize kot raziskovalno metodo, ki zaznava, ali je prej navedeno prisotno v nekem dramskem besedilu, kje se pojavlja in zakaj, vse to skozi prizmo uprizoritve. Jahn poudari, da je stranski tekst posredovan, in sicer ga ne posreduje samo igropisec, pač pa tudi pripovedovalec (v Koron 189).

Ta razprava opozori na pomanjkljivosti takega dojemanja pripovedovanja tako, da vključi teorijo o jezikovni performativnosti Johna R. Searla. Npr. če avtor vključi pripoved v stranski tekst in je potemtakem pripovedovalec, ali moremo oporekati, da ne pripoveduje tudi dramskih replik in tako ustreza kriterijem heterodiegetskega pripovedovalca; ali se igralec na odru le pretvarja, da je njegov lik umrl, ali je njegov lik res umrl (Jahn 665); pomembno pa je tudi, kdo⁹ bere ta tekst (prav tam 666).

Brian Richardson v prispevku »Drama and narrative« izpostavi dramsko osebo, zgodbo, začetke in konce, čas, prostor, vzročnost, pripovedovanje in formo ter reflektivnost predvsem na primeru Beckettovih dram absurda, ki jih smatra za zgled pripovednih elementov (poleg nekaterih Shakespearjevih, Brechtovih itd.) (142–143). *Dramatis personae* posnemajo lastnosti realnih oseb in skozi njih so lahko predstavljeni določena ideologija, duh časa, filozofske ideje ipd. (prav tam 154).

Dogodki, na katerih temelji zgodba v dramatik, so povezani na vzročno-posledični način v klasičnih dramah, v antiaristotelskih pa ponavadi kavzalnosti dogodkov ni. Vsebujejo prolepse in analepse, kar povzroči anahronije, ter na odru večinoma bistveno ne razlikujejo fabule in sižeja. (prav tam 144–146)

Čas je veliko natančneje odmerjen, v tekstu in v inscenaciji, za razliko od npr. romanesknega časa, ki si ga vsak bralec predstavlja po svoje. Prostor Sabine Buchholz in Manfred Jahn

⁸ Genette Searlovo teorijo razširi na dvojno in enakovredno možnost razumevanja avtorjevega besedila: kot napotek in kot trditve, ki opisujejo fiksijski svet (Jahn 666).

⁹ Režiser in igralci didaskalije gotovo berejo kot odrske napotke, bralec drugačnega profila pa jih lahko bere tudi kot del zgodbenega sveta (Jahn 667).

razdelita na tri vrste: 1. ko dramske osebe lahko »fizično« prehajajo med njimi, 2. diskontinuirani¹⁰ (*discontinuous*), med katerimi dramske osebe ne morejo prehajati, ker je eden izmed njih ontološki prostor (npr. nebesa), 3. avtor križa različne pripovedne ravni in s tem tudi različne prostore. (prav tam 147–150)

Nadalje Richardson predstavi tipologijo pripovednih načinov. Prvi način je, ko dramska oseba pove zgodbo ali posreduje dogajanje drugi(-m) dramski(-m) osebi(/-am). »Okvirni pripovedovalec« (*frame narrator*), tudi govorec prologa, napove dogodke, ki se bodo zgodili na odru. Obstajajo tudi drame, ki jih dramske osebe na odru samo pripovedujejo (npr. Harold Pinter, *Pokrajina (Landscape)*). »Psevdo-tretjeosebno« (*pseudo-third-person*) pripovedovanje je značilno za monodrame tipa *Ne jaz (Not I)* Samuela Becketta. Prav tako je pomembna vpeljava generativnega pripovedovalca (*generative narrator*) – dramska oseba gledalcem pripoveduje o dogodkih, ki se bodo zgodili na odru. Deli se na pripovedovalca, ki ostaja na ravni znotrajzgodbenega dogajanja, in pripovedovalca, ki je blizu tretjeosebnemu in se nahaja zunaj zgodbe ali pa je nad njo. (prav tam 151–152)

Dodaja še postmodernistične variante nezanesljivega pripovedovalca (npr. Tom Stoppard, *Travesties*) (prav tam 152). Richardson zajame tudi samonanašalne načine v drami – Genettova *metalepsis* (ko ena zgodba preide na raven druge zgodbe), *mise en abyme* in oblike metadramskega govora (v Koron 190).

Naratološka analiza izhaja iz pripovedovalca kot temeljne prvine naratologije – vsako pripovedovanje posreduje pripovedovalec. Naštete so naslednje kategorije, ki jih uporablja Alenka Koron v analizi dramatike Dušana Jovanovića in jih v svoji analizi uporabljam tudi sama: vrste pripovedovalcev, pripovedne strategije, ravni pripovedovanja in funkcije pripovedovanja.

Vrste pripovedovalcev Nünning in Sommer razdelita na znotrajdiegetskega, monodramskega in generativnega pripovedovalca. Pripovedne strategije po Royju Sommerju so metalepsa, neposredni nagovori občinstva (prolog, epilog, aparté, povzetki, solilokvij in parabaza), zborovski govori in poročanja sla, besedni opisi neodrškega dogajanja, igra v igri ter metapripovedni komentarji. Ravni pripovedovanja sta dve, znotrajdiegetska in zunajdiegetska

¹⁰ V smislu ontološko različnih prostorov (Buchholz in Jahn v Richardson 149).

raven komuniciranja¹¹. Funkcije pripovedovanja po Nünningu in Sommerju so štiri osnovne – ekspozicija, namig, zgostitev in nagovor – ter bolj specifične – slavlina oz. taka, ki evocira ritualne komemoracije, kulturni funkciji (samorefleksivna in epistemološka), psihološka funkcija, karakterizacija in kontrastiranje perspektiv. (v Koron 189–199)

2.1 Naratologija in poetična drama: značilnosti poetične drame in Eliotova poetika

Teoretično in metodološko je poetično dramo težko definirati, na kar kaže množstvo najrazličnejših definicij, tako širših kot ožjih, ki se med sabo tudi izključujejo, npr. »[v] širšem smislu vsa dramska besedila, ki so napisana v verzih in pesniškem slogu; [...] [v] ožjem smislu se je oznaka udomačila za dramske tekste 20. st., ki se od proze vračajo k verzu; mdr. v dramo znova uvajajo pesniški jezik, mit, pravljичne in zgod. motive s simbolnim pomenom, se bližajo liriki« (*Literatura* 306–307). Poniž poetično dramo razume kot podtip lirske drame. »Z njo namreč ne poimenujemo samo besedil v verzih ali poudarjeni ritmizirani prozi [...], marveč tudi besedila, za katera se zdi, da prestopajo okvire konvencionalnega dramskega dogajanja, ki poskušajo destabilizirati zgodbo, ob realističnih kronotopih uporabljajo tudi fantazijske, pravljичne in sanjske [...] dramske osebe pa lahko [...] dobijo fantastične, pravljичne in nadrealistične poteze« (69–70). Kmecl v *Mali literarni teoriji* poetično in lirično dramo izenačuje (235).

Zatakne se že pri poimenovanju tega žanra, namreč različni strokovnjaki ga različno poimenujejo.¹² Lahko bi rekli, da je vsem skupna določnica, ki se nanaša na to, da vsebuje lirične učinke.¹³ Poniž poudarja, da niso vse drame, ki uporabljajo »verzne oblike« tudi »lirske ali poetične«, ampak da je to lahko posledica »[...] kanona, okusa ali estetske norme neke dobe do avtorjeve osebne odločitve [...]. 'Poetično' je torej zgolj ena od prvin v dramski strukturi, in če naj ta prvina postane dominantna, mora biti izpolnjenih kar nekaj pogojev« (69). Historični začetki po Petru Szondiju, ki je napisal temeljno delo o lirični drami *Das lyrische Drama des Fin de siècle* (analiziral je predvsem Maeterlinckove simbolistične drame), in Glendi Leeming segajo na prelom iz 19. v 20. stoletje, in sicer je nastala kot odklon od realistične in naturalistične dramatike. (Troha, *Problemi* 86)

¹¹ Koron ju imenuje intra- in ektradiegetska, sama pa v nadaljevanju uporabljam slovenske ustreznice.

¹² Lirična drama, lirska drama, pesniška drama, drama v verzih/verzna drama idr.

¹³ Schmidt - Snoj piše, da navadno ni nujno zapisana v obliki verza, mora pa vsebovati vsaj pesniška sredstva, ki so konotativna (v Troha, *Problemi* 87) in hkrati utemeljujejo nadčutni svet.

Prve relevantne kritiške razprave o poetični drami je napisal prav T. S. Eliot, s čimer je, tako kot s ponovno uvedbo verza, pomembno vplival na moderno dramatiko, sploh na njen nadaljnji razvoj. V 30. letih 20. stoletja je poetična drama postajala vse pomembnejši žanr v angleški dramatiki. Ostali vidni dramatiki tega žanra, njegovi sodobniki, so bili še William Butler Yeats, Wystan Hugh Auden, Christopher Isherwood in Christopher Fry. (prav tam 86)

Kar poetično dramo dela poetično, je vzpostavitev dveh svetov. Ta dva svetova sta »empirični« in »[nevidni svet neskončnih razsežnosti], pri čemer ima slednji privilegirani status resnice, saj predstavlja metafizično razsežnost drame. [...] Nosilec intuicije¹⁴ namreč šele vzpostavlja nevidni svet, saj ga je le on sposoben videti, kar pa še ne pomeni, da njegove vizije nimajo posledic v empirični realnosti, saj se ostale dramske osebe nujno opredeljujejo do njegovih vizij« (prav tam 91). Več kot je nosilec intuicije, bolj se drama nagiba k poeziji. Zgodovinska, mitična ali pravljicična snov ter verzifikacija nista odločilna kriterija, ampak pripomoreta k temu, da se drama od daleč zdi poetična. (prav tam 91–92)

Eliot je želel s svojim literarnim ustvarjanjem seči v vse segmente družbe. Menil je, da je dramatika tista zvrst, ki bo nagovorila kar najširši krog ljudi. V eseju »Možnost poetične drame« (»The Possibility of a Poetic Drama«) utemeljuje svojo izbiro, zakaj torej piše poetično dramo. Nadalje v svojih kritikah piše še o problemu njene forme, verza, razlaga pomen izbora tematike, polemizira o uporabnosti zbora in prikazovanju višje resničnosti na odru. Slednja je upodobljena na določenih mestih skozi določene dramske osebe, ki so sposobne videti transcendentno resničnost. V svojem eseju »Trije glasovi poezije« (»The Three Voices of Poetry«) (kot pove že naslov) razdeli tri glasove: prvi je glas pesnika, katerega kontaktna smer je sam ali nihče (lirika), drugi je glas pesnika, ki govori občinstvu (epika ali dramski monolog), in tretji je glas pesnika, ko govori skozi drugo, dramsko osebo, torej glas dramske osebe v poetični drami. S prenosom prvega glasu na tretji glas je dosegel brezosebno, gibanje in čustveno nabitost. V poetični drami so prisotni vsi trije glasovi. (Taufel, *Pesnik* 169–170)

Osebe so pasivne in objekti svojih lastnih misli, prepričanj, idej, védenja o tistem onkraj otipljivega. Protagonistova kontaktna smer so soigralci in gledalci, ki se razdelijo v dve skupini: tisto, ki zavestno sprejema »neskončno razsežnost« in tisto, ki je ne zaznava in jo

¹⁴ Pojem povzemata Vladimir Kralj in Gašper Troha v svojih razpravah o simbolistični oz. poetični drami po analizah Cankarjevih dram Dušana Pirjevca.

zato zavrne. Eliotu je bilo pomembno, da njegova dramska tehnika izpolni pričakovanja vsakega gledalca. Posledično se pri vzpostavitvi dveh svetov, iracionalnem in racionalnem, kot že prej omenjeno, publika razdeli na dva dela, natančneje: senzibilni del publike se poistoveti z izjemno občutljivim in inteligentnim protagonistom, ostali manj dojemljivi pa naj bi se identificirali z ostalimi empiričnimi dramskimi osebami. (Troha, *Ujetniki* 54)

Diplomska naloga upošteva termin poetična drama in definicijo slednje po prej omenjeni tipologiji Gašperja Trohe: v Eliotovih dramah sta vedno vzpostavljena dva svetova, empirični in nevidni (1), katerih vezni člen je nosilec intuicije (2); tudi Eliot je uporabljal ta termin že v svojem eseju »Možnosti poetične drame« (3), prav tako pa je delil gledalce v dve skupini po načelu zaznavanja in (ne)razumevanja (i)racionalnosti dramskega sveta v poetični drami (4); poetična drama je napisana v verzu, tudi Eliot po večini uporablja pogovorni verz (5); konfliktna situacija pa izhaja iz mitskega izročila – Eliot uporabi npr. krščansko zgodovino (npr. smrt nadškofa Thomasa Becketa) in snov iz grške mitologije (npr. mit o Orestu) (6).

3 NARATOLOŠKA ANALIZA ELIOTOVIH DRAM

Eliotov bogat opus obsega poezijo, esejistiko in kritiko ter ne nazadnje dramatiko. Napisal je skupno šest dram in en dramski fragment. Njegova dramatika spada v angleško poetično dramo 20. stoletja, v svoji dramatiki pa je (ponekod bolj, v poznejših dramah pa manj) uporabljal pesniško metodo. V opozicijo je postavljajal jasno podobo, ki je imela skrit pomen, formalno pa je uporabil verzno obliko, ki se udejanja v pogovornem jeziku tistega časa in je hkrati verz ter prepričljiv dialog. »Dramska poezija« mora podkrepiti dramsko dogajanje. Svoja dramska dela je kritiziral zelo objektivno, kar pomeni, da je vedno argumentirano izpostavil tako pozitivne kot negativne plati (še največkrat slednje) in svoja dela primerjal z grškima tragedoma Ajshilom in Evripidom, Shakespearjevim elizabetinskim gledališčem, renesančnim Christopherjem Marlowom in Bernardom Shawom, Williamom Butlerjem Yeatsom in Mauricem Maeterlinckom. (Taufert, *Eliot* 283–286) Nanj je vplival tudi antropološki študij ritualov in mitov na Cambridgeu (Cuda 116). Teoretično se je z dramatiko začel ukvarjati prej kot s poezijo. Podpiral in aktivno je sodeloval v takrat eksperimentalnih dramskih praksah, npr. The Phoenix Society, lutkarstvo Alfreda Kreymborga, balet Sergeja Djagileva ipd. (Cuda 118–119).

V 20. letih prejšnjega stoletja je tudi sam pod vplivom vsega prej naštetega začel pisati dramske tekste. Izbral je formo poetične drame, kar je v teoriji utemeljeval s tem, da je želel vzpostaviti dve dramski ravni – površinsko, ki vključuje dramske like in zgodbo, in poglobljeno, vezano na avtorjevo perspektivo in višjo realnost, poduhovljenost, za katero je menil, da je organski del človeka. John Marston v svojem eseju iz l. 1934 razloži »podmatrico« realnosti, torej vzporedno realnost, ki se skriva v poetični drami in ni zgolj del inscenacije, pač pa svet, v katerega lahko pogleda le močno občutljiv posameznik, ta pa ga potem posreduje gledalcem/bralcem. (v Cuda 117–118) Slednje je zlasti pomembno pri interpretaciji naratološke analize teh tekstov v nadaljevanju.

Naratološka analiza izhaja iz replik dramskih oseb, ki utegnejo biti pripovedovalci, analizira pa tudi stranski tekst (če je uporaben). Citati so vzeti iz slovenskih prevodov dram Vena Taufertja (*Sweeney Agonistes*, *Umor v katedrali*, *Cocktail party* in *Starejši državnik*), Nade Grošelj (*Skala*), Petre Vide Ogrin (*Družinsko srečanje*) in Herberta Grüna (*Osební tajnik*).

3.1 Sweeney *Agonistes*: *Fragmenta aristofanske melodrame* (Sweeney *agonistes*: *Fragments of an Aristophanic Melodrama*)

Eliotov eksperimentalni dramski začetek *Sweeny Agonistes* sega v l. 1926, ko je revijalno izšel prvi *Fragment prologa* v »New Criterion«, ki mu je 1927 sledil drugi *Fragment agona*, skupaj v knjižni izdaji pa sta izšla l. 1932. Oblikovno se nanaša na aristofansko komedijo, vsebinsko pa se ukvarja s človekovo eksistenco in humanostjo. Podnaslov meri na neizoblikovanost značajev in pretirano poudarjena čustva, umanjkata pa dramsko dejanje in akcija. (Vide Ogrin 153–54) Preplet drame z glasbo, kakor je to značilno za antično dramatiko, obenem aluzivno naznači satiro in globlji pomen prepletenih dihotomnih svetov, antičnega in tedanjega puhlega in izrojenega. Uporabljen je inovativni onomatopoični jezik v obliki pogovornega verza, kar je pomembno zaradi zasuka v razvoju dramatike 20. stoletja (Szele 170). V ospredju je jezik, ki je gibalo obeh sicer kratkih fragmentov. Zaradi njega je dramski fragment zanimiv, saj sočasno zavira in poganja dramsko dejanje. Tako kot je otopelo dejanje, so otopele tudi dramske osebe in Eliot je na ta način skušal nagovarjati gledalca, ga postaviti v dihotomno urejeni svet, ki ne more funkcionirati kot celota niti, ko Sweeney odstre tančico z alternativnega sveta.

Transcendentnost se kaže na začetku v epigrafih, nosilec transcendence pa je Sweeney, ki »[...] ima zavest o presežni resničnosti [...]« (Vide Ogrin 154). »Oba fragmenta [...] kažeta na onostransko resničnost, ki presega naše čute, vendar jo je mogoče zaslutiti, uvideti njen obstoj. Eliot hoče pokazati na to možnost o zavesti o višji resnici, na možnost izhoda iz sterilnega okolja, izpraznjenega sveta« (prav tam 155). Ljudožerski besednjak in namigi na spolnost učinkujejo kot kritika razuzdane, grešne in izpraznjene povojne družbe, ki jo reprezentirajo pritlehne dramske osebe, zaverovane v astrologijo in željne mesenih užitkov. So pretirano razčustvovane, vendar ta čustva niso globoka in kompleksna, pač pa so prikazana, kot da izhajajo iz nepoznavanja duhovne komponente življenja.

Drama *Sweeney agonistes* je za naratološko analizo zanimiva predvsem zaradi Sweeneyjevih pripovednih delov, ki so usmerjeni v občinstvo, ne pa tudi v božjo instanco (za razliko od večine ostalih dram), Sweeneyjeva deziluzija na koncu zadeva le tostransko resničnost, ostaja pa edina dramska oseba, ki poseduje in posreduje onostransko resničnost. Kakor se bo izkazalo v nadaljnji analizi pripovedovalcev, se prej omenjeno najlepše manifestira ravno na pripovednih delih.

V tej drami torej kot prvoosebni pripovedovalci na znotrajdiegetski ravni funkcionirajo Sweeney, Doris in Dusty ter zbor, na zunajdiegetski pa samo Sweeney, kot nosilec intuicije, katerega kontaktna smer so druge dramske osebe, transcendentni svet in občinstvo. Kontaktna smer Doris, Dusty in zbora so samo dramske osebe. Prevladuje notranja fokalizacija, ki občasno preskoči na ničto v Sweeneyjevih replikah.

3.1.1 Sweeney

Sweeney je delno nasprotje običajnih ljudi, ki jih predstavljajo ostale dramske osebe. Na zunajdiegetski ravni je nujen za vzpostavitev komunikacije med materialističnimi, površinskimi in enoplastnimi liki ter takšnimi predstavniki občinstva, ki so senzibilni, dojemljivi za presežno resničnost tako kot on sam. Sweeney se nadaljuje v Harryju iz *Družinskega srečanja* in, kot piše Maja Savorgnani, je »[n]juna skupna lastnost [...] nepremostljiv prepad, ki zija med Sweeneyjem oz. Harryjem na eni strani ter ostalimi člani družbe na drugi. Zaradi tega je komunikacija med njimi onemogočena, nezmožnost pogovora pa Sweeneyja vodi v indiferentnost« (53).

Edina plastična dramska oseba se fizično pojavi v drugem fragmentu in predstavlja moralnost. Je nosilec transcendence. Njegovo prvoosebno pripovedovanje o krokodiljem otoku je notranja fokalizacija, distancira se namreč od totranskega pritlehnega življenja in oseb, ki ne poznajo pravega bistva eksistiranja.

SWEENEY [...] Vidite tole jajce / Vidite tole jajce / No takšno je življenje na krokodiljem otoku. / Tam ni nobenih telefonov / tam ni nobenih gramofonov / Tam ni prav nič avtomobilov / nobenih dvosedov, nobenih šestsedov, / nobenih citroenov, nobenih rolls-roycev. / Nobene jedače le sadje kot raste. / Nobenih razgledov le palme na to stran / in morje na ono stran, / nobenih glasov razen šumenja valov. / Prav ničesar razen treh stvari [...] Rojstva in paritve in smrti. / To je vse, to je vse, to je vse, / rojstvo in paritev in smrt. [...] To je vse kar velja ko prideš do dna: / rojstvo in paritev in smrt. Bil sem rojen, in enkrat je dovolj. / Vi se ne spominjate, jaz pa se spominjam, enkrat je dovolj. (Eliot, *Sweeney* 111)

Ko pripoveduje zgodbo o ubitem dekletu¹⁵ (»SWEENEY [...] Nekoč sem poznal nekoga ki je ubil dekle – [...]« (prav tam 113).), se pripovedni čas menja, torej iz preteklosti (analepsa) preskoči v sedanost in spet nazaj v preteklost: »SWEENEY Nekoč sem poznal nekoga ki je ubil dekle / Vsak moški utegne ubiti kako dekle / Vsak moški mora, potrebuje, hoče / kdaj v svojem življenju ubiti dekle. / No ta jo je imel v kopalni kadi / Z galono lizola v kopalni kadi«

¹⁵ Namig, da je on zagrešil zločin, a se je zdaj pokesal.

(114). Nagovarja dramske osebe, ki prekinjajo njegovo pripoved («SWARTS Kaj je počel? / Ves ta čas, kaj je počel? SWEENEY Kaj je počel! kaj je počel? / Tako ne zaleže. / Govorjenje živim o tem, kar počno. / Včasih je prišel k meni na obisk / dal sem mu požirek in ga bodril« (prav tam 114–115).).

Na koncu se dvigne na zunajdiegetske raven, in kljub temu da ni avtorjevih didaskalij, je čutiti moralni podton in njegovo uporabo druge osebe množine lahko razumemo kot nagovor gledalcev, naj se zavedo, da sta edini gotovi stvari v tem življenju rojstvo in smrt. Čuti se kot del gledalcev, torej kot smrtnik, ki mu materializem ni tuj, kar dokazuje raba glagolov prve osebe množine.

SWEENEY [...] Spet vam pravim da to ne zaleže / Smrt ali življenje ali življenje ali smrt / Smrt je življenje in življenje je smrt / Moram uporabljati besede ko vam govorim / ampak če razumete ali če ne / se mene ne tiče in se vas ne tiče / se mene ne tiče in se vas ne tiče / Vsi moramo storiti kar moramo storiti /tule moramo sedeti in piti tole pijačo / Tule moramo sedeti in peti kakšno melodijo / Moramo ostati in moramo oditi / in nekdo mora plačati najemnino. (prav tam 115–116)

Njegove replike občasno preskočijo v ničto fokalizacijo, ve več o življenju in smrti od ostalih dramskih oseb in jim posreduje to vedenje, postavi se nadnje, torej ni več samo na znotrajdiegetski, pač pa na zunajdiegetski ravni in opravlja funkcijo spreobrnjenega duhovnega vodje.

3.1.2 Doris in Dusty

Doris in Dusty sta prostitutki, mečeta karte in tako napovedujeta prihodnost, kar pa je zgolj navidezna poduhovljenost, parodija poduhovljenosti. Njune replike so kratke, ritmične, ponavljajoče se, njuno vedenje o transcendentnem svetu pa ne preseže astroloških zapisov, edinih pripovednih delov na znotrajdiegetski ravni, ki jima razložijo pomen izvlečenih kart. Julia Daniel njuna lika razume, kot da sta istočasno dramska lika in del občinstva (Doris bolj kot Dusty), ki opazujeta Sweeneyjevo »ritualno dramo« v drami, metadramo (435). Občinstvo se poistoveti z njuno zmedenostjo in nerazumevanjem Sweeneyja.

3.1.3 Zbor

Zbor je Eliotova prepoznavna dramska tehnika, ki jo uporabi v večini svojih dram. V tej drami ga sestavljajo nekdanji vojaki Wauchope, Horsfall, Klipstein in Krumpacker, ki so se prišli zabavat k Doris in Dusty. Izražajo kolektivno mnenje in svariijo pred prihodom Furij («[...] hu-ha bo vsak čas tu. / [...]« (prav tam 116)). Dva zborovska vložka sta peta in se

ritmično približujeta sinkopiranemu jazzovskemu ritmu ob spremljavi bobna. Pripovedujeta o življenju na krokodiljem otoku, ki je aluzija na Raj, večno življenje. Prva je pripovedna, saj opiše imaginarni prostor, ki obstaja vzporedno z empiričnim svetom, in dramske osebe (posledično bralca/gledalca) informira o tem transcendentnem svetu: »*Kjer kruhovec zori / kjer le pingvin vrešči / in se oglašča le šum morja / pod bam / pod bu / pod bambusi / kjer Gauginova dekleta / v senci figovca objeta / le palmin list krasi / pod bam / pod bu / pod bambusi*« (prav tam 112).

Drugi fragment zaključi verzificirana zborovska replika v recitativni izvedbi. Opravlja psihološko funkcijo, saj v analepsi poroča o nočni mori. To lahko interpretiramo, kot da je zbor Sweeneyeva vest, ki na sugestivni način govori o krivdi in Sweeneyja preganja v sanjah, torej se na nezavedni ravni še vedno počuti krivega za zločin, ki ga je nemara storil v preteklosti.

3.1.4 Stranski tekst

Didaskalije so maloštevilne. Razen začetnih epigrafov so za tovrstno analizo nerelevantne. Epigrafa imata ekspozicijsko funkcijo, saj uvedeta bralca v dogajanje tako, da napovesta temo fragmentov – Sweeneyjev poskus ozaveščanja preprostih ljudi brez moralnega kompasa o presežnem svetu. Prvi je citiran iz Orestove zgodbe (Orestova dramska replika, ki jo izreče na begu pred Furijami), drugi pa ponazarja Vzpon na goro Karmel sv. Janeza od Križa (»Zatorej si duša ne more pridobiti božanske / združitve, dokler se ne znebi ljubezni / ustvarjenih bitij« (Eliot *Sweeney* 99)). Prvi navedek lahko razumemo kot nagovor bralca in Oresta kot nosilca intuicije, ki vidi Furije: »*Orest: Ne vidite jih, vi ne – ampak jaz jih vidim: / za petami so mi, naprej moram. / HOEFOROI*« (prav tam 99).

3.2 Skala (*The Rock: A Pageant Play*)

L. 1934 je nastala po naročilu napisana zgodovinska alegorija v dveh delih z naslovom *Skala*, katere namen je bil zbiranje denarja za gradnjo novih cerkva. Drama tematizira zgodovino londonske Cerkve in nagovarja vernike. Eliot je verjel v družbeno prenovo s pomočjo poetične drame, zato je sprejel pobudo londonske škofije, da po že obstoječem scenariju napiše versko obarvano dramo. (Cuda 121)

Kot prvoosebni pripovedovalci na znotrajdiegetski ravni funkcionirajo Zidarji, Zborovodje, Delavci in Brezposelni, Melít, Rahere, Agitator in Pridigar, njihova kontaktna smer pa so druge dramske osebe. Veliko oseb poleg Zbora komentira dogajanje, kar sovpada z

opisovanjem zgodovinskih dogodkov. (Edini pravi nosilec intuicije je Skala oz. apostol Peter, ki v svojih liriziranih metaforičnih replikah nagovarja vernike na znotraj- in zunajdiegetski ravni, kar ga opredeli kot generativnega pripovedovalca. Zbor opravlja ekspozicijsko funkcijo, kontrastira perspektive in komentira dogajanje. Kakor pojasnjuje avtor v uvodni opombi, razen zborovskih pasaž in zadnjega prizora prvega dela ni napisal sam, zato literarnost nekoliko umanjka. Za analizo to ni bistvenega pomena, a pretirani patos in biblična dikcija pridata tudi metafizične sugestije, kar se odraža v kontaktni smeri – podobno kot v *Umoru v katedrali* nagovarjanje božje instance (poleg vernih dramskih oseb in bralcev/gledalcev). Posebnost te drame je dolg seznam oseb, zato so nekateri pripovedovalci, ki niso pomembni, izpuščeni ali pa združeni s pomembnejšimi, če se njihov govor direktno nanaša nanje. Naratološka analiza je bila zaradi omenjenega nekoliko zahtevnejša.

3.2.1 Zbor, Zborovodje, Skala, Zidarji

Drama je razdeljena na prvi in drugi del, pri obeh pa ima zborovska pesem vlogo ekspozicije. Sestavlja ga sedem žensk in sedem moških; v didaskalijah je zapisano, da predstavljajo »glas Božje Cerkve«. Zbor skozi celotno dramo opravlja funkcijo komentatorja (npr. »Gorje! Od tod ni pomoči. In vendar so mladi, še dokaj razumnih obrazov« (Eliot *Skala* 43).) ter »organizatorja in povzermalca časa in se izdaja za vrednotenjsko avtoriteto, ki presoja osebe in njihova dejanja ter pomaga izvabljati in usmerjati simpatije občinstva [...]« (Koron 198). Kontrastira perspektivo verskih resnic in vsakdanjega slehernika. Ravno zbarske pasaže premorejo poetično vrednost (čeprav z mnogo vzkliki in patosom) v opoziciji s proznimi deli, ki so na momente lahko precej prostaški. Njegove replike so zelo dolge, lirizirane in velikokrat parafrazirajo biblijske odlomke ali biblijske metafore, metonimije (npr. luč v »O, hvala Ti, nevidna luč, za Tvoj veličastni sijaj!« (Eliot, *Skala* 78) v pomenu nevidne božje prisotnosti).

Prvi zborovski spev ima ekspozicijsko funkcijo, saj pove in obenem vrednoti (graja nevernike) predzgodbo v historičnem prezentu, pomešano s cikličnim razumevanjem življenja in vzkliki o vse bolj blasfemičnem načinu življenja; nadaljuje s povzetkom preprostega življenja v Londonu in njegovem predmestju na začetku 20. stoletja (analepsa). Kot pripovedovalci so prvoosebni edninski in nagovarjajo vse vernike (fikcijske in posredno vernega bralca/gledalca).

ZBOR Orel se vzpenja v nebesnih višavah, / Lovec sledi svoji krožnici s psi. / O večno vrtenje zvezd v ozvezdijih, / o večno povračanje stalnih dob leta, / o svet pomladi, jeseni, svet rojstva in smrti! [...] / Nebeški cikli dvajsetih stoletij / nas vodijo dlje od Boga in bliže prahu. Odšel sem v mesto London, čas ga je ohranil, / kjer teče reka in v njej tuje plavje. / [...] / Na ljubkem podežlju se je zdelo, / da je dežela dobra zdaj samo za piknik. / In zdi se, da nihče več noče Cerkve / na kmetih, ne v predmestjih, a po mestih / samo še za pomembnejše poroke. (prav tam 13–14)

Sledi Zborovodja, ki deluje kot sel, saj napove prihod Skale, apostola Petra in ga posredno okarakterizira kot posrednika med Bogom in tuzemeljskim življenjem: »Kajti vidim, da se bliža / Skala. Morda odgovori na naše dvome. / Skala. Opazovalec. Tujec. / On, ki je videl, kaj se je zgodilo, / in vidi, kaj se še ima zgoditi. / On, priča. Kritik. Tujec. / Pretresen od Boga, z vrojeno mu resnico« (prav tam 14). Prizor nadaljuje Skala, ki spet v privzdignjenem bibličnem tonu nadaljuje z grajo in priča vsesplošne verske resnice ter tako potrdi vlogo nosilca intuicije. Je generativni pripovedovalec in njegova kontaktna smer so znotrajdiegetski in zunajdiegetski verniki: »Človekova usoda je večno garanje, / lahko tudi večno brezdelje, in to je še težje, / lahko pa garanje brez reda, in to ni prijetno. / Sam sem grozdje mastil v čebrú in vem, / da ni lahko biti resnično koristen, [...]. / Povem vam: ne jemljite v misel si žetve, / le to, da posejete, kakor je treba« (prav tam 14). Njegove replike so lirizirane in nabite z metaforami. Verjame, da bo gradnja uspešna, posledično pa bodo verniki spet v stiku z Bogom. V Drugem delu, ko se vse postavi na svoje mesto, postane apostol in množinski prvoosebni pripovedovalec, zaradi česar se bralci/gledalci počutijo nagovorjene: »O svoji cerkvi govorite. Dobro ste povedali. / Toda vsi mi, ki z odgrnjenim obrazom / motrimo Gospodovo veličastvo, se spreminjamo / v isto podobo, iz veličastva v veličastvo, / prav kakor od Gospoda Duha. / In kjer mi živimo, ni templja. Kajti svetišče / je Bog, GOSPOD, vladar vsega, in Jagnje« (prav tam 78).

Zbor tudi v nadaljevanju svoje verske replike gradi na bibličnih citatih ali nagovarja božjo transcendenco (»Pomagaj, o Bog!« (prav tam 54)) ali vernike (»Sin človekov, pozorno glej in napeto poslušaj; [...].« (prav tam 69).), kar prestopa znotrajdiegetsko raven in seže na zunajdiegetsko.

Najopaznejši organizator časa je skupinska dramska oseba Zborovodje, ki v lirični repliki na znotrajdiegetski ravni poveže stoletja trajajočo zgodovino Londona v žaru gradnje cerkva: »In spet drse mimo stoletja; ušesa so čula mi v dalji / jok Londona v primežu kuge, poslednje slovo med zakonci, / slovo med otroki in starši / in škripanje zvrhanih ciz, / ki jih vodijo v

skupne grobove, / [...]. / Zdaj mesto razdéli so zublji; / [...] / Zdaj kupola Svetega Pavla, ki vidi jo v duhu, / naposled bo zrasla [...]« (prav tam 74–75).

Zidarji imajo krajše lirizirane pesmi in so kot skupinska dramska oseba podobni Zboru. Komentirajo dogajanje in svoje opravljeno delo. Ostajajo znotrajdiegetski pripovedovalec, zvest Bogu. Nekajkrat se kot skupinska dramska oseba pojavijo vsi – največkrat pri molitvenih obrazcih, npr. ko Škof vodi sveto mašo v latinščini.

3.2.2 Delavci in Brezposelni

»Sodobni« delavci, kot jih označi didaskalija, imajo za razliko od Brezposelnih občutno daljše replike; Ethelbert, Alfred in Edwin celo izstopijo iz kolektivne dramske osebe. Obe sferi prebivalstva sta v dramsko dogajanje uvedeni z liričnim delom, prvi je vsebinsko popolno nasprotje drugega. Delavci povedo, kaj delajo in kaj bodo delali (»Na praznem zdaj bomo / gradili [...] / vsi družno garamo [...]« (prav tam 15).), Brezposelni pa pripovedujejo o svojem trenutnem brezizhodnem položaju v družbi (»Nihče ni najel nas / mi z rokami v žepih / s povešeno glavo stojimo na praznem, / drgečemo v temnih kvartirjih« (prav tam 15–16).) Sledi pomenek treh delavcev, ki gradijo cerkev. Izstopata Alfredov poročani govor, analepsa o tem, kakšno je bilo življenje nekoč (»Pravijo, / da je zdaj človeštvo naredilo velik napredek od starih dni / religije: da je postalo bolj človeško, da tako rečem. Včasih ni / bilo znanosti in izobrazbe in ljudje so bili nevedni, tako da je / religija vskočila namesto vsega drugega« (19).), in Ethelbertov razmislek o preteklosti in prihodnosti, ki sta sedanost: »Kadar krščanstvo nekaj naredi za svet, / ljudje radi mislijo, da so to naredili sami. Tako se pač svet vrti, / kot pravijo. Ampak ljudje, dobri ali pa slabi, se še zmeraj / rojevajo precej enaki kot prej. Obstaja neka nova ideja o času, / ki pravi, da je preteklost – tisto, kar je za tabo – to, kar se bo zgodilo v prihodnosti, ker se je prihodnost že zgodila« (prav tam 20). Oba ostajata na znotrajdiegetski ravni, kljub temu pa gledalci/bralci lahko začutijo duhovno globino navadnih delavcev, saj skozi njih avtor izpove svoje filozofsko-religiozne nazore.

Eliot se velikokrat poslužuje tudi premega govora, ko želi osebo narediti navidez verodostojnejšo. Velikokrat so to citati iz knjig ali pa pretekli dogodki oz. dialogi med osebo, ki o njih poroča drugim osebam, z osebo, ki v tistem trenutku ni prisotna na odru. Ostaja na znotrajdiegetski ravni in ga po navadi uvede poročani govor. Primer je prvoosebna pripoved (analepsa) in šala na račun duhovnika v že prej omenjenem pogovoru o zidanju cerkve med delavci: »ETHELBERT: Potem pa je začel razsajati / nekaj o fugiranju in jaz sem rekel, da

sem prej fugiral tam / zgoraj in madonca, če nisem zbil francoza dol z odra in malo / posnel enega starega kamnitega svetnika spodaj. Pokazal sem / mu, kje je to bilo. 'Pa se mu je kaj zgodilo?' vpraša stari. 'Oh, / ne,' pravim jaz, 'čisto majhen košček je bil; ta susseški marmor / je trd.' 'Ne,' pravi on, 'mislim Francozu.'« (prav tam 25).

3.2.3 Melít, Rahere, Agitator in Pridigar

Melít je prvi londonski škof, za našo analizo pa je pomembna njegova pridiga v prvem delu drame, ki naj pridobi tako naklonjenost nevernih dramskih oseb na znotrajdiegetski ravni, kot na zunajdiegetski ravni simpatije kristjanov, neverni gledalci/bralci pa se morda počutijo nagovorjeni v imenu Boga, da se spreobrnejo in postanejo del krščanske verske skupnosti. Nagovoru sledi analepsa o tem, kakšne muke je v življenju prestal in kako se je obrnil k Bogu. Je v nevezani besedi, a vsebuje biblične paralelizme in citat iz Evangelija po Janezu.

MELÍT: Kralj in ljudstvo, ne enkrat, marveč ob mnogih / prilikah sem vam že oznanjal skrivnosti krščanske vere. [...] Prišel sem tiho, ne kakor knezi in / mogočniki, marveč kot skromen mož; revno sem prebival, / mnogo trpel, pogrešal vsega, celo sveže vode, in hrepenel le / po tem, da bi živel še ponižneje in še huje trpel, ko sem se / spominjal ponižnosti in trpljenja našega Gospoda na zemlji / in se zavedal, da sem najmanjši izmed njegovih služabnikov. / [...] Jaz pa / vam pravim, da Bog ni zgolj vaš Bog, marveč bog vseh ljudi. / [...] [Z]akaj On je / tudi Bog vaših sovražnikov, tudi če ga vaši sovražniki ne / poznajo; [...] Kajti pisano je: 'Če ne / jeste mesa Sina človekovega in ne pijete njegove krvi, nimate / življenja v sebi.' [...] (prav tam 21–22)

Menih Rahere prav s priliko iz svojega življenja ljudstvo spodbuja k zidavi cerkva in za to uporabi podobno pripovedno strategijo kot njegov predhodnik Melít, le da v nekoliko drugačnem vrstnem redu in bolj fragmentarno, saj ga vmes prekinjajo druge dramske osebe. Najprej pove, kdo je bil in kakšne so bile njegove življenjske stiske (stavbenik v Londonu, ki je zidal na razmočenih tleh) ter kako je preživel življenje, nato pa prisotne spodbudi s svojo gorečo vero v Boga. Pripovedni postopek dobrednega govora uporabi za verodostojnost svoje pripovedi: »Potem sem ugledal poleg sebe moža silne lepote in veličastja, ki / je dejal: 'Bartolomej sem, apostol [...]!'« (prav tam 29).

Za razliko od prvih dveh je Agitator, socialist, (sicer prav tako prvoosebni znotrajdiegetski pripovedovalec) proti gradnji cerkva in množico nagovarja v proticerkvenem duhu. Meni, da Cerkev izkorišča narod in da je cerkev »hiša greha«, opravlja funkcijo karakterizacije in poziva ljudi, naj spregledajo cerkvene dostojanstvenike. Tako kot predhodnika uporablja preprost jezik, vendar ni ponižen pred Bogom, nasprotno – vzklične povedi spodbujajo ljudi k

uporu. Njegova kontaktna smer je izključno množica kot razred. Pridigar nagovarja Londončane in malikovalske menihe pozove h kesanju, ker so zavajali ljudstvo, da je molilo v njihovih neposvečenih templjih, od njih kradli in živeli razkošno življenje. Je proti instituciji Cerkev kot Agitator, ne pa tudi proti cerkvi in Bogu.

3.2.4 Stranski tekst

Didaskalije v tej drami so nekoliko daljše in nekatere učinkujejo kot pripoved. V njih je večkrat opisan povzetek dogajanja, dogajajo se časovni preskoki iz sedanjosti v preteklost in obratno (analepse, prolepse), kar na bralca učinkuje kot retardacija, gledalec pa opazuje dogajanje na odru. Dramske osebe se pri tem umaknejo v svojo notranjost ali pa zlijejo z zgodovinskim dogajanjem.

Primer obsežnejše didaskalije s preprosto pripovedjo, ki učinkuje kot opis dogodkov na odru, je npr. v prvem delu, ko pride do krvavega danskega vpada. Zbor pokomentira to dogajanje tako, da nagovori občinstvo, vernike:

Luči osvetlijo prazen oder. V daljavi se sliši glasba. NUNE v strahu pred prihodom Dancev nosijo svoje zaklade v skrivališča; nekaj jih ustavijo DANCI, se polastijo njihove dragocene relikvije in eno med njimi ubijejo. Druge jočejo in molijo nad njenim truplom. K njim vstopijo MENIHI, ki nosijo razpelo. DANCI se vrnejo v velikem številu, toda ko jim MENIHI stojijo na poti mirno in brez odpora, se obotavljajo; naposled jih napadejo in nekaj pobijejo, razpela pa si ne drznejo dotakniti. (prav tam 41)

Podobno funkcijo opravljajo tudi didaskalije, v katerih piše, da npr. Škof zapoje *Vexillia regis produent* ali potihem zmoli očenaš za razliko od glasnih replik. V didaskalijah se torej zgodijo nasilni dogodki z bitkami ali pa poduhovljeni verski obredi, petje pesmi ali molitev. Na videz so manj pomembni in zgolj povezujejo obsežno zgodovinsko dogajanje. Dogajajo se na znotrajdiegetski ravni, a njihova kontaktna smer je občinstvo (verniki), verski obredi, verske pesmi in molitev pa so izrečene božji transcendenci. Izstopa še poročilo o dogajanju na odru, opisano v didaskalijah, ki ga komentirajo Glasovi (glasovi žensk), vendar ti ne prebijejo dramske fikcije: »Napadajo! Ne, ustavljajo se! / Vidijo, da smo pripravljene zanje. Vidijo, da jih ni dovolj, da bi / si bili lahko v svesti zmage. Umikajo se!« (prav tam 39).

3.3 *Umor v katedrali (Murder in Cathedral)*

Verska drama *Umor v katedrali*¹⁶, prvotno naslovljena *Strah na poti*, je bila po naročilu napisana l. 1935. Dogajalni čas je l. 1170 in prikazuje smrt ter mučeništvo škofa Thomasa Becketa. Ima religiozne tendence, oz. lahko jo beremo didaktično kot *Skalo*, vendar ni pomembna zgolj zaradi tega, niti se tako ne odražajo njene literarne kvalitete.

Prevladujejo znotrajdiegetski pripovedovalci, mestoma monološka sta Thomas Becket in zbor¹⁷ kot nosilca intuicije v drami. Thomas je tudi generativni pripovedovalec, ker napove svoje trpljenje in smrt. Nosilci intuicije, ki so blizu skrivnosti božje transcendence (Thomas, delno zbor, tudi duhovni), imajo več liričnih in monoloških replik od empiričnih dramskih oseb (vitezi, skušnjavci), ki so veliko bolj dialoški (čeprav je precej dialoški tudi Thomas), prevladujeta proza in ritmizirana proza, liričnih delov je le nekaj. Najbolj izrazit preboj absolutnosti¹⁸ so zagovori vitezov, pogojno tudi Becketova pridiga in zborovski monologi, le da vitezi komunicirajo zgolj s publiko, medtem ko Becket in zbor komunicirata v prvi vrsti z Bogom in šele nato z verniki oz. gledalci. Skoraj vsi pripovedni deli so na znotrajdiegetski ravni in jih izrekajo dramske osebe. Brez zadržkov lahko umestimo na zunajdiegetsko raven le didaskalijo o vitezi. S tem ko nagovarjajo Boga, ustvarjajo metafizično raven. Za to je najprimernejši medij lirika.

V zagovorih vitezov se pojavi kontrastiranje perspektiv. Karakterizacija se nanaša predvsem na Thomasa (zbor, štirje vitezi in glasnik), štirje vitezi karakterizirajo tudi sami sebe in drug drugega. Iz tega sledi, da je prebojev v tej drami malo, kar je bilo pričakovano zaradi še vedno zelo prisotnih elementov tragedije (smrt osebe višjega sloja oz. propad junaka in s tem katarza), kjer absolutnost po navadi pretrga zbor. Kontaktna smer zbora so druge dramske osebe in Bog, medtem ko so kontaktne smeri Thomasa Becketa druge dramske osebe, Bog in (verno) občinstvo (slednje je tudi kontaktna smer vitezov).

¹⁶ Tekst je Eliot popravil kar šestkrat, analiza pa se nanaša na prevod prvega teksta iz l. 1935 Vena Tauferja.

¹⁷ Zbor pogojno.

¹⁸ Po Manfredu Pfistru se preboj modela ali vdor epizacije zgodi, ko v absolutnosti lahko prisostvuje »fiktivni pripovedovalec«, gledalec/bralac se začne zavedati, da je bila odrska iluzija prekinjena. Postopki, ki sprožijo preboj, so npr. zbor, ki nastopa v vlogi komentatorja dogodkov in se obrača na občinstvo, aparte, prolog, epilog, teihoskopija ipd. Takšni preboji modela so bili prisotni že v grški dramatiki vse do Brechta in njegovega epskega gledališča. (v Kralj 27–29)

3.3.1 Zbor

Zbor Canterburyjskih žena začne prvi in drugi del ter konča igro. Lahko bi rekli, da uvede igro z ekspozičijo (prolog) in zaključi z epilogom. Večinoma gre za monološke lirične dele, ki bralcem/gledalcem pojasnjujejo dogajanje. Drami doda glasbeni element, ki skupaj z ritmičnostjo in muzikalnostjo postavi prozo v podrejeni položaj. Je povezan z dogajanjem in ni le v vlogi komentiranja. Zborovske replike so dolge, najdaljše poleg Thomasovih replik in replik vitezov, nabite s čustvi in povzročijo, da se dogajanje zaustavlja. Zbor karakterizira in nagovarja večinoma Thomasa ali božjo instanco.

Na začetku je edini na odru in prvo dejanje začne kot znotrajdiegetski pripovedovalec, saj pojasnjuje predhodne dogodke, ki so se zgodili glavni osebi, trenutne okoliščine in prihodnost. Zaradi značilnega Eliotovega dolgega verza, bogate metaforike, retoričnih figur in ponavljanja besed učinkuje religiozno, spevno, atmosfera je napeta. Slutimo lahko, da je trenutno stanje zapleteno, in pričakujemo, da se bo Thomas Becket, ki ga neposredno karakterizirajo, vrnil, kar bo poglobilo kompleksnost situacije in privedlo v katastrofo. Omenjeno je razvidno iz sledečega odlomka:

Nekakšna slutnja dejanja, / ki mu naše oči morajo biti za pričo, je silila naše noge / h katedrali. Prisiljene smo pričati.

Odkar se je zlati oktober prevesil v mračni november [...] / Novo leto čaka, usoda čaka na prihod. / [...] / Sedem let in poletja je konec, / sedem let odkar je nadškof odšel od nas, / on ki je zmeraj bil blag s svojim ljudstvom. / [...] / Zdaj me je strah zmede letnih časov: / zima bo prišla, prinašajoč smrt z morja, / [...] / Neka bolezen prihaja nad nas. [...] / in svetniki in mučenci čakajo na tiste, ki bodo mučenci in svetniki. / [...] / Nam, ubogim, ni dano nobeno dejanje, / ampak čakati in pričevati. (Eliot, *Umor* 7–8)

Kljub poetičnosti je sporočilo razumljivo in nedvoumno, čeprav so nekateri bolj lirični deli fragmentarni: »Hud je veter, hud čas, negotov dobiček, gotova nevarnost. / O pozen pozen, pozen je čas, pozen prepozen, in gnilo leto; [...]« (prav tam 12).

Zadnja zborovska replika nagovarja Boga in ga prosi odpuščanja za vse grehe, šibkost. Zahvaljuje se mu za Thomasovo žrtvovanje, medtem ko se v ozadju sliši nabožna pesem. Zbor se obrača neposredno na višjo transcendentno instanco, na Boga na znotrajdiegetski ravni, in moli.

Ker je Eliot napisal versko igro za verski festival in so bili gledalci verniki, bi lahko sklepali, da so se najbolj poistovetili z zborom in da so se počutili nagovorjene. Zbor je v takšnem položaju lahko generativni pripovedovalec. Kljub temu ga lahko še vedno razumemo kot znotrajdiegetskega, ker občinstva ne nagovarja v prvi osebi množine (kot to počnejo vitezi), ampak je njihov govor senzibilno liričen, vzvišen, kakršen je značilen za nagovarjanje višje instance. Je nosilec intuicije (za razliko od vitezov, ki v apartéju uporabljajo povsem prozaičen jezik in gledalce nagovarjajo v prvi osebi množine): »Ljubek in nasičen skoz mračni zrak / pada obupa zadušljivi zadah; / oblike se rišejo v mračni zrak: / mačjo štreo leoparda, tacajoči medvedov korak, tlesk tac kimajoče opice, oglato hijeno, ki čaka, / da se bo smejala, smejala, smejala« (prav tam 33). Nagovarjanje gledalcev sicer potrjuje tudi Eliot in to pojasnjuje z vlogo dvojnega stopnjevanja dramatičnosti – ženske v zboru kažejo svoja čustva, ki se prenesejo na empatične gledalce, ti pa se prepoznajo v njih. Zbor ravno tako opazuje dogajanje, kot to počnejo gledalci, sestavljajo ga preproste ženske, slehernice, ki trpijo. S Thomasom vzpostavijo dialog v zadnjem monologu prvega dejanja, ko se na podlagi njihove priprošnje¹⁹ odloči, da bo izpeljal svojo nalogo, in se svojega moralnega imperativa oklene še močneje.

3.3.2 Trije katedralski duhovni, glasnik in štirje skušnjavci

Govor katedralskih duhovnov je privzdignjen, nekateri deli so tudi izrazito lirični. Kot znotrajdiegetski pripovedovalci ponavljajo za zborom splošna dejstva o posvetni oblasti in jo kritizirajo. Primer za to je replika Tretjega duhovna: »Kralj vlada ali vladajo baroni: / krepek človek krepko slabič s kapricami. / Na voljo imajo le en zakon, da moči se polaste in jo obdrže [...]« (prav tam 9). Znotrajdiegetskost se kaže v prvem dejanju, ko govorijo o Thomasu, ki je še odsoten npr. replika Prvega duhovna: »Ko bi bil kralj močnejši ali bil on šibkejši, / bržkone bi se za Thomasa zasukalo drugače« (prav tam 11). V drugem dejanju postane njihov govor nekaj replik odsekan, fragmentaren, ko ga skušajo rešiti pred gotovo smrtjo: »Gospod, k večernicam! Ne smete manjkati pri večernicah, Ne smete manjkati pri službi božji. K večernicam. V katedralo!« (prav tam 54). Tretji duhoven po Thomasovi smrti pogojno nagovori gledalce: »Pojdite, šibki žalostni ljudje, zgubljene blodne duše, brezdomci / na zemlji ali v nebesih« (prav tam 65). Glasnik v prvem dejanju napove Thomasov prihod in ga posredno karakterizira: »Prihaja ponosen in žalosten, potrjujoč vse svoje terjatve [...]« (prav tam 10), sicer pa ne deluje kot sel v grški tragediji. Njegov govor je ritmizirana proza.

¹⁹ »O Thomas nadškof, reši nas, reši nas, reši se, da bomo mi lahko rešeni.; / uniči se in mi bomo uničeni« (prav tam 33).

Štirje skušnjavci so večinoma v vlogi znotrajdiegetskega pripovedovalca. Njihov govor je v ritmizirani prozi, nanaša pa se na politične koristi, kar je razvidno tudi iz primera: »Kralj ukazuje. Kancler uspešno vlada. / To je modrost, ki je ne uče v šolah. / Razedlati vojake, varovati siromake, / se da storiti več ob vznožju božjega prestola? / Utrditi zakone, razorožiti nasilje, / vladati za blagor boljših ciljev, / odpreti dve pravic[i] vsem enako pri odvezi / se obrestuje na zemlji in bržkone v nebesih« (prav tam 19). Tako kot duhovni v eni izmed replik govorijo istočasno. Gre za dober primer monologa ravno tako v ritmizirani prozi:

Človeško življenje je goljufija in razočaranje; / vse stvari so varljive, goljufive: / ognjemet, burka, / nagrade na otroški zabavi, / nagrada za angleški esej; / šolarjeva diploma, državnikovo odlikovanje. / Vse stvari so zmeraj manj resnične, človek gre / iz neresničnosti v resničnost. / Ta človek je trmast, slep, zaverovan / v samouničenje, / stopajoč od prevare do prevare, / od gospodarstva do gospodarstva k dokončnemu slepilu, / zgubljen v čudežu svoje lastne veličine, / sovražnik družbe, sovražnik samega sebe. (prav tam 31)

3.3.3 Nadškof Thomas Becket

Življenje, dejanja in smrt Thomasa Becketa so simbol za vrednote v modernem svetu, v katerem jih primanjkuje. Je predstavnik višjega sveta, ki ga uravnava Bog. Kot nadškof predstavlja Cerkev, ki ji nasprotuje posvetna oblast, v tekstu odsotni kralj Henrik. Thomas je postal mučenik in odrešil Canterbury. Daroval je svojo kri, kot je to storil Kristus.

Večinoma je monološki pripovedovalec in govori v vezani besedi. Pomemben je monolog na koncu prvega dejanja: »Zadnja skušnjava je največja izdaja: / lotiti se v kriv namen pravega dejanja. / V odpustljivem grehu z darom žilavosti / se začnejo naše življenjske poti. / [...] / Slast v čutih, v učenju in misli, / glasba in filozofija, vedoželjnost [...]« (prav tam 33). Sledi analepsa, ko pove predzgodbo: »Ko sem utrdil kraljeve zakone / v Angliji in vodil vojsko z njim zoper Toulouse, / sem potolkel barone v njih lastni igri. Tedaj / sem lahko zaničeval ljudi, ki sem se jim zdel nadvse ničvreden, / jaro gospodo, ki njihove navade kažejo jih nohti. / Ko sem jedel iz kraljeve sklede, / nisem nikdar želel postati služabnik božje besede« (prav tam 33).

Druga pomembna pripovedna replika je njegova pridiga, ki je v celoti v prozi. Pogojno lahko rečemo, da se preboj absolutnosti zgodi tudi z njo. Čeprav nikjer ni odrskega napotka, da Thomas nagovori gledalce, lahko sklepamo, da se kot verniki gledalci počutijo nagovorjene: »Dragi otroci božji, moja pridiga bo to jutro zelo kratka. Rad bi le, da bi premišljevali in

razglabljali o globokem pomenu in skrivnosti naših božičnih obredov« (prav tam 37). Kot pripovedovalec deluje, ko pove vloženo zgodbo: »Bilo je prav v tej noči, ki je pravkar minila, ko so se prikazale množice nebeških duhov pred pastirji v Betlehemu, pojoč: 'Slava bogu na višavah in na zemlji mir ljudem, ki so bogu po volji';« (prav tam 37).

3.3.4 Štirje vitezi

Štirje vitezi so kot predstavniki čutnega sveta, ki mu vlada angleški kralj, najbolj aktivne osebe, »[ljudje] dejanj« – izvršijo Thomasov umor po kraljevem naročilu, kar v zagovoru tudi povedo. Dvignejo se nad zgodbeno raven in neposredno nagovarjajo občinstvo. Takih replik je skupno sedem, so daljše in v prozi, kar karakterizira viteze kot prozaične in neverne rušilce Miru. Prvi vitez prvi nagovori občinstvo: »Prosim vas, da nam prisluhnete še za nekaj trenutkov. Zavedamo se, da se najbrž nagibate k sodbi, ki bo neugodna za naše dejanje« (prav tam 61). Potem poziva posamezne viteze, da povedo svojo plat zgodbe. Pri tretjem vitezu je razpoznavna analepsa (isto vsebino z drugimi besedami ponovi tudi četrti vitez in ravno tako gre za analepso):

Kraljevi cilji so bili docela jasni. Za vlade rajnke kraljice Matilde in med vdorom nesrečnega samozavezanca Štefana se je kraljestvo hudo razmajalo. Naš kralj je uvidel, da je najnujnejša stvar obnoviti rod: obrzdati pretirana pooblastila kraljevih oblasti, katera so po navadi služila sebičnim in često uporniškimi nameram, in urediti sodstvo. Vladala je popolna zmeda: obstajale so tri pravice in tri vrste sodišč: kraljeva, škofovska in pa baronska. (prav tam 62–63)

Pokaže se tudi kontrastiranje perspektiv, in sicer skušajo vitezi z argumenti pridobiti naklonjenost publike. »PRVI VITEZ [...] Vendar pa naše dejanje terja še nadaljnja opravičila; slišati morate še druge naše govornike« (prav tam 62); »TRETJI VITEZ Do tod vem, da mi pritrujete: na obrazih vam berem« (prav tam 63); »PRVI VITEZ [...] Tu pa je, seveda, še en govornik, ki bi rad, se mi zdi, osvetlil zadevo še z ene strani. Če je kdo, ki še ni prepričan, mislim, da ga bo Ricardo Brito znal prepričati« (prav tam 64).

Njihovi govori (analepse) Becketa karakterizirajo: »ČETRTI VITEZ [...] Od trenutka, ko je postal nadškof, je docela spremenil svojo politiko: izkazal se je, da je skrajno brezbrizen za usodo domovine, da je dejansko pošast samoljubja, grožnja družbi« (prav tam 64). V sledečem primeru tretji vitez posreduje kraljevo karakterizacijo Becketa: »TRETJI VITEZ [...] Tako je kralj menil, naj bi Becket, ki se je izkazal izredno sposobnega upravitelja – nihče ne zanika – združil kanclersko in nadškofovsko službo« (prav tam 63). Karakterizirajo tudi

sebe (kot Angleže, ki jim je pomemben »fair play«, s čimer si hočejo zagotoviti podporo angleškega občinstva, kako izkušeni govorniki so ipd.) in drug drugega – prvi vitez pravi, da bo najprej poklical »najmlajšega«, tretji vitez prvega imenuje »naš vodja« ipd.

3.3.5 Stranski tekst

Didaskalij in ostalega teksta, ki ni del fiktivnega sveta, je zelo malo: delitev na prvi in drugi del, med katerima je medigra, osebe, čas in kraj prizorišč ter redke, najnujnejše didaskalije skozi tekst. Najbolj ključne so tiste, ki napovedujejo pomembne dogodke, kot je v prvem delu Thomasov vstop v katedralo, ko ga odvedejo, in sprememba prizorišča v katedralo v drugem dejanju, že omenjena napoved petja. Edina didaskalija, ki v drugem dejanju napove prekinitev dramske iluzije z obrnitvijo vitezov k občinstvu po dokončanju umora,²⁰ je sledeča: »(VITEZI, ki so dokončali umor, se približajo robu odra in nagovorijo občinstvo.)« (prav tam 61). Deluje na zunajdiegetski ravni kot vsevedni oz. avktorialni pripovedovalec, ki ima vpogled v dogajanje in je nad pripovedovanjem dramskih oseb.

3.4 Družinsko srečanje (*Family Reunion*)

Prva verzija Eliotove četrte drame *Družinsko srečanje* datira v l. 1937, a jo je do prve uprizoritve l. 1939 popravil. Snovno, v okviru mita o Orestu, jo lahko razumemo kot jezikovno poenostavljeno nadaljevanje *Sweeney Agonistes* v pogovornem verzu. Zunanja podoba te drame je realistična in portretira sodobni čas angleške podeželske družbe na začetku prejšnjega stoletja. (Vide Ogrin 160–161) Labilni Harry po ženini sumljivi smrti zaradi občutka krivde čez osem let obišče družino v Wishwoodu in pred bralcem/gledalcem se skozi analepse začnejo razgrinjati dolgoletne družinske skrivnosti in kompleksni odnosi, za kar je uporaba velikega števila pripovednih postopkov smiselna. Prikazana je družinska zgodba, ki jo vsaka dramska oseba vidi s svoje perspektive, kar tudi izrazi. Lirični deli so metrično drugačni od pogovornega verza (blankverz), kar ustreza prehodu iz banalnih pogovorov v pogovore o resnici, povezani z moralnim ravnanjem. Posebnost je časopisna novica, ki jo prebere Charles, kot primer nevezane besede. Lirični deli so nabiti s poetično metaforiko, izrekajo pa jih nosilci intuicije (Harry, Agatha, delno še Mary in zbor). Pogosti sta funkcija karakterizacije oseb, ki jo opravljajo skoraj vse dramske osebe, in psihološka funkcija (Harry, Mary in Agatha). Kontaktna smer pri Harryju, Mary, Agathi in Amy so druge dramske osebe, pri zboru kot zunajdiegetskem nezanesljivem generativnem pripovedovalcu pa izključno gledalci/bralci.

²⁰ Umor se je sklenil v omenjeni didaskaliji.

3.4.1 Zbor

Zbor sestavljajo štiri individualizirane dramske osebe, dve sestri (Ivy in Violet) ter dva brata (Gerald in Charles), ki v drami nastopajo tudi posebej kot del empiričnega sveta in kot take zavračajo transcendenco. S stališča pripovednih elementov so replike tega Eliotovega zbora najbolj zanimive in polne izstopajočih pripovedovanj. Ritualno, kot bi bili v transu, izgovarjajo lirične zborovske pesmi. Komentirajo dogajanje, ne vedo pa, zakaj ga komentirajo in jim je njihova vloga odveč, za razliko od prejšnjih zborov, ki si niso postavljali takšnih vprašanj: »Čemu bi stali tukaj kakor krivi zarotniki, čakajoč na razkritje, ko bo skrito prišlo na dan in bo fant s časopisi kričal na ulici? Ko zasebno postane javno, nas povprečen fotograf za rumeni tisk poslika: čemu se grmadimo skupaj v odvrtni slogi nesrečnega trenutka? Čemu bi morali biti vpleteni, poklicani in izbrani?« (Eliot, *Družinsko* 171). Čutijo nek zunanji pritisk, ki jih sili v kolektivno *dramatis personae*.

Lirske pasaže so metadramski elementi, kot ugotavlja tudi Cuda (124), saj izhajajo iz kolektivne podzavesti dramskih oseb, nezavedno izstopijo iz svoje primarne dramske vloge v skupinsko vlogo nosilca intuicije na zunajdiegetsko raven. Hočejo se distancirati od dramskega dogajanja, ki jim ni po godu, in same postanejo dramske osebe v zgodbi: »Čemu se počutimo v zadregi, nejevoljni, razdražljivi, nemirni, / zbrani kakor nesposobni igralci, ki niso dobro opravili vloge? / Kakor nesposobni igralci v snu, ko se zastor dvigne in se / znajdejo na odru oblečeni za neko drugo igro ali / pripravljene igrati druge vloge, / čakajoč na šuštenje v parterju, hihit na balkonu, smeh in vzklice z galerije?« (Eliot, *Družinsko* 155). V tistem trenutku se prej posamezni dramski liki zavejo, da so igralci: »Vendar smo tukaj po Amyjinem ukazu, da igramo nenapisane / vloge v nekakšni pošastni farsii, / brezsmiselne v nekakšni morasti pantomimi« (prav tam 155). Gre za metapripovedne avtoreferencialne zborovske komentarje, ki se približajo tistim iz grških komedij. Zgodi se eden redkih takšnih prebojev absolutnosti v Eliotovi dramatiki. Odsevajo podzavest dramskih oseb, ki jih razjeda občutek krivde.

V »hipotetični« prolepsi se razkrije negotovo višje zaznavanje sveta: »Zakaj se obnašamo, kakor da se bodo vrata nenadoma / odprla, zavese zagnile, / iz kleti se bo prikradla strašna skrivnost [...], kaj je resnično in kaj neresnično?« (prav tam 172). Kontaktna smer so izključno bralci/gledalci, saj dramske osebe zbora ne zaznavajo, iz česar lahko sklenemo, daje zbor zunajdiegetski nezanesljivi generativni pripovedovalec, ki ne vpliva na potek dogodkov. V zadnji zborovski lirski pasaži zbor izpove svojo nemoč nad banalno usodo:

V hiši se vedno poslušajo, in več se sliši, kakor je povedano. / In kar je povedano, ostane v prostoru, čaka, da to sliši / prihodnost. / In karkoli se zgodi, ima začetek v preteklosti, in močno / vpliva na prihodnost. / [...] / Predirljivi glasovi na trati / poletna košnja sena / stari psi in stari poni / spodrseljaj in stok ob majhni bolečini / sekanje lesa v jeseni / petje v kuhinji / in nočni koraki na hodniku [...] / imamo določene neomajne zakone / nespremenljive, v naravi glasbe. / Prav ničesar ne moremo za to storiti / in ničesar ne moremo storiti glede česar koli / in zdaj je skoraj čas za poročila / poslušati moramo vremensko napoved / in o mednarodnih katastrofah. (prav tam 210)

3.4.2 Lord Harry Monchensey, Mary in Agatha

Vsi trije liki – lord Harry Monchensey, Mary in Agatha – so zmožni intuitivnega zaznavanja in premorejo moralni čut. Harry je eden izmed treh bratov Monchensey in protagonist te drame. Njegova naloga je, da odkrije družinsko skrivnost,²¹ ki mu jo v drugem dejanju razkrije teta Agatha, ter tako odreši svojo družino. Pri tem pa gre tudi skozi proces samospoznanja in ima za pozitivno posledico samoodrešitev krivde, ki jo čuti za smrt svoje žene. Mary je hči preminule sorodnice Lady Monchensey in Harryjeva stara znanka. S Harryjem sta si bila v mladosti naklonjena, kar izvemo iz njunega dialoga, ki je prepleten z analepsami in karakterizacijo ter kontrastiranjem perspektiv. Vse tri dramske osebe imajo veliko liričnih pasаж, kar ustreza izražanju njihove intuicije.

Harry in Mary se z nostalgijo zazreta v skupaj preživeto otroštvo (analepsa) in v liričnem delu kontrastirata perspektivi tako, da si dopolnjujeta replike:

HARRY

Zakaj nisva bila srečna?

MARY

No, vse se je zdelo nekako vsiljeno nam; / celo lepe stvari so nam prinesli že na pladnju, / in zabava je bila vselej tako skrbno pripravljena; / nikoli ni bilo prostora za naše lastno veselje. / [...]

HARRY

Ne, ni se tako zdelo. Jaz sem bil del načrta / enako kakor ti. Toda kakšen je bil načrt? / Nikoli se ni uresničil. Ali se spomniš

MARY votlega drevesa, čemur smo rekli divjina

HARRY

doli ob reki. Tisto je bila utrdba, / s katere sva se borila z Indijanci, Arthurjem in Johnom. (prav tam 178)

Potem se iz lepih časov prestavita v odraslo dobo, ko sta spoznala, kaj je smrt. Tu je izražena tudi psihološka funkcija, saj govorita o notranjem svetu: »MARY Ustvarjaš si lastno

²¹ Ko je bila njegova mati noseča z njim, jo je njegov oče poskušal ubiti.

pokrajino, / nič bolj resnično od druge. In na neki način si / nasprotuješ: / to nenadno dojetje smrti upanja, o katerem govoriš, vem, da si jo izkusil in predstavljam si, kako grozno je to zate. / Toda v tem svetu se pojavlja še neko drugo upanje, v nepričakovanih kotičkih, ko se ne zavedamo. / Tudi sam si imel določeno upanje, če si se vrnil [...]« (prav tam 180). V analepsah s pesniškimi metaforami si o tem, kaj sta doživljala, pripovedujeta na znotrajdiegetski ravni. Pogovorni verz spet prekinejo lirični deli o pomladi, ki naznanja novo rojstvo, Harry pa zagleda Evmenide. Mary jih sprva ne vidi, spregleda jih šele v drugem dejanju s pomočjo Agathe.

V drugem prizoru drugega dejanja se zgodba razplete in Harry spozna, da mora oditi, za kar je zaslužna tudi njegova teta, ki ga poleg Evmenid vodi do spoznanja, in sicer tako, da mu skozi metafore v analepsi pove, kaj se je zgodilo z njegovima staršema, preden se je rodil:

So ure, ki se zdijo brez preteklosti in prihodnosti, / samo sedanji trenutek zašiljene svetlobe, / ko hočeš zgoreti. Ko iztegneš roko / k plamenom. Te pridejo samo enkrat, / hvala Bogu, te vrste. Morda je še kakšna druga vrsta, najbrž za celim Tibetom razbitih kamnov, / ki štrleč ležijo življenjski marš. / [...] / Jesen je prišla prezgodaj, ne dovolj zgodaj. / Dež in veter tvojega očeta še nista uspela strezniti. / Zalotila sem ga v mislih, / kako se bo znebil tvoje mame. (prav tam 213–214)

Funkcijo epiloga opravita Agatha in Mary. V krajših liričnih replikah si zaključujeta misli, pri tem sta obe nosilki intuicije kot generativni pripovedovalki bralcu/gledalcu v opomin, da je pomembno v življenju spokoriti se in biti spravljen sam s sabo, da dosežemo mir oz. Mir, če to razumemo kot pot k veri:

AGATHA

Prekletstvo je moč / ki ni v lasti razuma/ vsak urok ima svoj tok/ svojo pot sprave / za menoj za menoj

MARY

Ne podnevi / in v tosvetju / kjer vemo, kaj delamo / tukaj ne deluje / za menoj za menoj

[...]

AGATHA

Tako romanje / sprave / okoli in okoli v krogu / dovršuje urok / [...] in je prekletstvo končano / s posredovanjem / z romanjem / z njimi, ki odhajajo / v različnih smereh / zavoljo lastne odrešitve / in odrešitve – odšlih / naj počivajo v miru. (prav tam 237–238)

3.4.3 Lady Amy Monechensey

Na smrt bolna vdova Amy priredi zabavo za svoj rojstni dan. Je posesivna in trpka Harryjeva mati, popolno nasprotje nosilcev intuicije – empirična dramska oseba. Svet onkraj ji je

popolnoma tuj, celo strašljiv, ker je neotipljiv, in boji se smrti. Sama se namreč oklepa tostranskega življenja, ki je gotovo. Obsedena je z nadzorom in živi v preteklosti, ki ji je izbrisala neželene dogodke (npr. smrt moža), kar opiše v sledeči analepsi: »Želela sem izbrisati / njegovo²² preteklo življenje, da bi ostali samo spomini / na leta, ko je bil srečen fantek v Wishwoodu; / za njegovo bodočo uspešnost« (prav tam 224). Kot pripovedovalka je znotrajdiegetska prvoosebna in opravlja funkcijo karakterizacije ostalih dramskih oseb, npr. ko opisuje Harryjevo preminulo ženo: »Nikoli si ni želela / Harryjevih sorodnikov ali Harryjevih starih prijateljev; / nikoli se ni hotela samo prilagoditi Harryju, / marveč zgolj Harryja ponižati na svoj nivo. / Nervozna migetajoča našminkana senca / za živega je bila, še manj kot senca je zdaj v smrti« (prav tam 154).

3.4.4 Evmenide

Evmenide so zbor v istoimenskem tretjem delu grške trilogije *Oresteja*, ki se iz Furijskih boginj maščevanja, spremenijo v boginje blagoslova – Evmenide. Kot dobrohotni duhovi, »svetli angeli« (Vide Ogrin 161), pomagajo Harryju spoznati resnico. Vidijo jih lahko le nosilci intuicije, poleg Harryja še teta Agatha ter njegov služabnik in šofer Downing, ne pa tudi zbor. Pojavijo se le v replikah dramskih oseb, enkrat v didaskalijah in so brez lastnega glasu. Harry jih prvič vidi, ko se vrne v Wishwood, prej jih je le zaznaval, kakor pravi v sledeči analepsi: »Ti jih ne vidiš, toda jaz jih vidim, / in one vidijo mene. To je prvič, da sem jih videl. / V Sundskem prelivu, ob otoku Java, / v sladkobni odvratni tropski noči sem vedel, da prihajajo. / V Italiji, izza slaveče gošče, / so oči strmele vame in izpridile tisto pesem. / Za palmami v Hotelu Grand / so bile nenehoma. A jih nisem videl. / Čemu so čakale, da sem se vrnil v Wishwood?« (Eliot, *Družinsko* 157). Ko jih nagovarja, se mu ne odzovejo. Interpretiramo jih lahko kot njegovo podzavest, ki jo počasi ozavešča, ali pa se spokori in odkrije vero v Boga:

(Zavese se odgrnejo, odkrijejo EVMENIDE v okenskem okviru.)

Zakaj ste se sedaj prvič pokazale? / Ko sem poznal njo, nisem bil isti človek. / Sploh nisem bil človek. Nič, kar sem storil, / nima opraviti z mano. Nesreča sanjskega trenutka, / sanjskega obdobja, ko sem bil nekdo drug, / ki je mislil na nekaj drugega, me postavlja med vas. / Pravim vam, nisem jaz, kar gledate, / nisem jaz, ki se mu režite, [...] marveč tisti drugi človek, če človek, / mislite, je bil: naj se vaša nekrofilnost / pase po tistem truplu. Nočijo oditi. (prav tam 184–185)

²² Harryjevo.

Didaskalija dokazuje, da niso le njegov privid, kar bralec razume kot dialog med njegovo zavestjo in nadnaravnimi Evmenidami, gledalec pa bolj metaforično kot dialog med njim in njegovo zavestjo oz. podzavestjo. V drugem dejanju v dialogu med Harryjem in Agatho jih vidi tudi ona. Videnje se zgodi v didaskalijah, sledi lirična pasaža (prolepsa), ki jo nevede izreče nosilka intuicije, Agatha, na zunajdiegetski ravni kot generativna propovedovalka: »O moj otrok, moje prekletstvo, / izpolnilo se boš: / voz se bo razvezal / in ukrivljeno se bo zravvalo. / (*Premakne se nazaj v sobo.*) / Kaj sem že govorila? Mislim, da sem rekla, / da te čaka dolgo potovanje« (prav tam 219). Ko Harry sprejme vodstvo Evmenid, se te ne prikažejo več, ker so opravile svojo nalogo – privedle so ga do resnice.

3.4.5 Stranski tekst

Stranski tekst naratološko ni zanimiv, zanimive pa so dramske osebe, ki opravljajo funkcijo komentiranja neodrskega dogajanja s posredovanim govorom (npr. služkinja Denman napove, kdo je prišel: »Narednik Winchell je tukaj, vaše blagorodje, / in želi k Vam zelo nujno [...]. Pravi, da je zelo nujno, / sicer vas ne bi motil« (prav tam 196); Mary teti Amy: »Ravno sem govorila z Denman. / Prišla mi je povedat, da Harry odhaja: / Downing ji je povedal. Avto je že zunaj« (prav tam 225).), kar naredi dramo dinamično, saj bralec/gledalec ta dejanja spremlja neposredno.

3.5 *Cocktail party (Cocktail Party)*

Eliotova komercialno najbolj uspešna drama v treh dejanjih *Cocktail party*²³ s podnaslovom *Komedija* je bila prvič uprizorjena l. 1949. Navzven je groteskno komična, poglobljeno branje pa pokaže absurdnost skrhanih medsebojnih odnosov. Popolnoma opusti verzno dramsko formo, zato izpusti zbor (tipičen za njegove predhodne drame), ki bi utegnil bralca/gledalca spomniti na verz. Formalno si prizadeva za dramsko poezijo z muzikalnostjo, kar je Eliot v tej drami skoraj dovršil. Tokrat se grški mit Evripidove *Alkestis* preplete z Dantejevo *Božansko komedijo*. Krščanski varuhi (Julija, Reilly in Alex) na koncu drugega dejanja opravljajo vlogo manjkajočega zbora, ko v lirski pesnitvi prosijo za varno pot dramskih oseb, ki se odpravljajo na pot. »V Eliotovem *Koktajlu* se pojavlja varstvo angelov na dveh ravneh: v Edvardovi repliki je govor o silah notranjega jaza, ki so lahko dobrohotne, čeravno ne v njegovem primeru, v Celijini repliki pa se te sile prenesejo izven nje same v drugo osebo. V smislu krščanske ideje angela varuha vsakega posameznika obstaja tudi na medčloveški ravni možnost odnosa varuh – varovanec, torej lahko človek z dobrim delovanjem učinkuje na

²³ Prevod Franceta Papeža: *Koktajl*.

delovanje drugega posameznika in posledično ti odnosi izžarevajo tudi v vsej skupnosti« (Vide Ogrin 164).

Tudi ta drama s psihoanalitično, ritualno in krščansko podstatjo vsebuje zelo veliko izrazitih pripovednih delov s poudarjenimi psihološko funkcijo in funkcijama karakterizacije ter kontrastiranja perspektiv. Že v prvem prizoru prvega dejanja je razvidno, da predstavniki angleškega višjega srednjega sloja Alex, Julija, Celija in Peter klepetajo o ljudeh, ki jih poznajo, da si krajšajo čas na zabavi zakoncev Chamberlayne.²⁴ Zgodbe niso dokončane, zgolj ponavljajoči se fragmenti vloženi v dramo (*mise en abyme*) v kratkih dinamičnih replikah. Kontaktna smer večine pripovedovalcev so druge dramske osebe, pri čemer ostajajo na znotrajdiegetski ravni. Izjema je Reilly, ki v lirični pesmi razkrije obstoj transcendentnega sveta, torej je nosilec intuicije in generativni pripovedovalec znotraj zgodbenega sveta. Svet onkraj empiričnega sveta zaznava tudi Julija in je prav tako nosilka intuicije. Stranski tekst naratološko ni zanimiv.

3.5.1 Sir Henry Harcourt-Reilly

Sir Henry Harcourt-Reilly je nosilec intuicije, ki se v prvem dejanju pojavi kot »nespoznani gost«, kot ga poimenuje Eliot, kasneje pa izvemo, da je psihiater. Herakles je v Evripidovi tragediji Alkestido iz kraljestva mrtvih privedel k možu, tudi Reillyju to uspe z Lavinijo in Edwardom. Razume vzgibe ljudi in jim s psihoanalizo pomaga razrešiti notranje konflikte, zaznava pa tudi ritualni svet, poln iracionalnih dogodkov, ki si jih z logosom ne moremo razložiti in za katerega pravi, da »[...] tisti svet ne prevzame mesta tega sveta« (Eliot, *Cocktail* 209). Večinoma je znotrajdiegetski pripovedovalec, kontaktna smer so dramske osebe, usmerja njihovo izražanje čustev. V daljših replikah z analepsami veliko govori o svojih življenjskih izkušnjah, nekakšnih splošnih resnicah, s čimer zdravi svoje paciente, ki jih sočasno še karakterizira; iz prvoosebnega edninskega pripovedovalca preide v prvoosebnega množinskega, torej je povedano izkusil tudi sam: (Reilly Edwardu) »To je prizadelo vašo nečimrnost. / Všeč vam je bila misel o strastnem ljubimcu. / Potem pa ste spoznali, kakor je vaša žena / pravilno pripomnila, / da niste nikoli nikogar ljubili; / to vam je

²⁴»ALEX.

Nikoli ne pripovedujem iste zgodbe dvakrat« (Eliot, *Cocktail* 99).

»CELIJA.

[...] Povej nam, no tisto zgodbo, ki si jo zadnjič / pripovedovala, o lady Klootz in poročni torti« (prav tam 99).

»PETER.

[...] Ta zgodba mi je všeč« (prav tam 99).

vzbudilo sum, da niste zmožni / ljubiti. Nekaterim moškim sum, / da niso zmožni ljubiti, iztiri samospoštovanje / prav tako kot, pri surovejših, strah, da so impotentni« (prav tam 172).

Za njegov poklic psihiatra je značilna tudi »hipotetična« prolepsa, ki opravlja psihološko funkcijo – pacient si predstavlja in ugotavlja, kaj bi povzročila določena dejanja: (Reilly na seansi z Edwardom) »In pripravil bi vas lahko do občutka pomembnosti / in vi bi si predstavljali, kako čudovito ste ozdravljeni; / in živeli bi naprej in delali tolikšno škodo, / kolikor bi bilo v vaši moči – dokler ne bi zabredli / v nesrečo« (prav tam 164).

V tretjem dejanju pa dramskim osebam v lirični pesmi razkrije obstoj dveh svetov, povzdigne se nad njihovo vednost in postane generativni pripovedovalec znotraj zgodbenega sveta: »Vedi, dvoje je svetov življenja in smrti: / eden ta je, ki ga zreš; a drugi je / tam spodaj v gozdu, prebivališče / vseobličnih senc, ki mislijo, živijo, / dokler jih smrt ne združi in so večno skupaj!« (prav tam 208). Te višje resnice niso sposobne doumeti vse dramske osebe na način, kot jo dojema on, a jih pomirja in odresejo se sokrivde, ki jo čutijo za Celijino mučno smrt.

3.5.2 Edward Chamberlayne in Lavinija Chamberlayne

Vsak v svoj ljubezenski trikotnik zapletena zakonca Chamberlayne iščeta rešitev, kako se znova zblížati in ohraniti zakon. Lavinija je zaljubljena v Petra, ta v Celijo in Celija je imela razmerje z Edwardom, ki ne ljubi ne Celije ne svoje žene. Iščeta psihoterapevtsko pomoč pri Reillyju in z njegovo pomočjo ter Celijinim žrtvovanjem jima uspe na novo zaživeti ter ugotoviti, kaj v resnici čutita. Savorgnani ugotavlja, da se »[r]ešitev [...] ponuja v krščanski religiji, in sicer s pomočjo vere v stalno duševno obnavljanje in v liku svetnika, ki s svojim žrtvovanjem daje zgled in pomaga vzpostaviti ravnotežje celotne skupnosti« (59).

Naratološko zanimiva je skupna seansa v drugem dejanju: v analepsi s karakterizacijo drug drugega in samokarakterizacijo ter kontrastiranjem perspektiv, pri tem so kontaktne smeri Reilly, Edward in Lavinija. Reilly poskrbi za komične dovtype, hkrati pa igra resno vlogo psihiatra in zaupnika. Za razliko od poglobljenosti in pripravljenosti na kompromis v pogovoru med Edwardom in Celijo z daljšimi replikami, zakonca v zelo kratkih replikah, polnih gneva, pretiravata in hlinita spravlјivost. Reilly ju postavi na realna tla:

LAVINIJA.

Nihče ne more govoriti o poštenosti duha / pri mojem možu.

EDWARD.

In pošteno povedano, o tebi tudi ne bi mogel reči takega, / Lavinija.

REILLY.

Obema vama čestitam za vajino bistrovidnost. / Nesebično razumevanje drug drugega vama bo / pomagalo, da bosta cenila, kar vama moram povedati. / Ne nakopavam si truda z navadno sleparijo / ali nevzdržno, preprosto topoumnostjo: / taki pacienti kot sta vidva, goljufajo sami sebe [...]. Oba sta se pretvarjala, / da se posvetujeta z mano; oba prizadevala, da bi mi / vsilila svoji diagnozi in predpisala svoje zdravljenje. Vendar veliko bolj sta se predala, kot sta nameravala, / ko sta se izročila rokam, kakor so moje. / In to zategadelj, ker sta mi poskušala lagati. (prav tam 169–170)

3.5.3 Celija Coplestone in Peter Quilpe

Nesrečno zaljubljena Celija umre mučeniške smrti, kar posredno pomaga dramskim osebam razrešiti svoje težave in dramo privede do srečnega konca, torej njeno žrtvovanje ni bilo zaman. Je znotrajdiegetska pripovedovalka, ki v analepsah in prolepsah govori o občutju izoliranosti od tega sveta. Šibka in pasivna živi v preteklosti in svojem svetu idej, tako kot Edward in Lavinija, ki ne vesta, kaj si v resnici želita.²⁵ Prvič, ko se, sprva pasivnoagresivno, soočita s svojo zvezo in si izpovesta čustva, spoznata svojo izpraznjenost. Celija se zateče po pomoč k Reillyju. V naslednji analepsi ji Reilly pomaga odkriti njen smoter skozi krščansko prisposodbo gozda. Dosegljiva ji postane univerzalna resnica transcendentnega sveta: »Ni me strah, / veselim se. Najbrž je samotna pot? [...] Vsaka pot pomeni samotnost in skupnost. / Obe poti se izogneta končnemu opustošenju / samote v varljivem svetu / domišljije, zmešnjavi spominov in koprnenj« (prav tam 184–185).

Filmski scenarist Peter je četrti nesrečni zaljubljenec, ki mora spoznati svoj smisel življenja. Kot pripovedovalec je znotrajdiegetski, opravlja funkcijo karakterizacije Celije in samokarakterizacijo, pri čemer izpade pretirano čustven ((Edwardu): »Bila je drugačna od

²⁵»CELIJA.

Saj to je smešno! Nikoli nisem dala Petru / najmanjšega vzroka za misel, da mi je kaj zanj. [...] Ampak zakaj naj bi govorila o Petru? Važno je / samo to, da ti misliš, da hočeš Lavinijo. / In če si takšne vrste človek – / no, potem bi bilo boljše, da jo imaš.

EDWARD.

[...] Če sem sploh kdaj ljubil – in mislim, da sem – / nisem ljubil nikogar drugega kot le tebe, / in mogoče te še. [...] / To je najhujši trenutek, ko začutiš, da si zgubil / željo po vsem, kar je bilo najbolj zaželeno, / še preden si bil zadovoljen s tistim, kar si si lahko želel; / še preden si zvedel, kaj je preostalo, da bi bilo želeno; / in bi še kar naprej rad, da bi si lahko želel, / kar je po želji preostalo. Saj ne moreš razumeti. / Kako bi ti razumela, kaj se pravi čutiti starost.

CELIJA.

Saj te hočem razumeti. Lahko bi razumela. [...] Si lahko srečen z Lavinijo?

EDWARD.

[...] Ne, ne srečen: [...] Tisti del jaza, ki lahko reče 'Želim to ali želim ono' – / del jaza, ki hoče, je šibko bitje; / na koncu se mora zmeraj pomiriti / s trmastim, odpornejšim delom jaza; ki nič ne reče, / ki nikoli ne govori, ki se ne more pričkat; / in ta je v nekaterih ljudeh morda *čuvaj* – / v ljudeh pa, kot sem jaz – topi, neizprosni, / nepopustljivi duh povprečnosti« (prav tam 134–135).

vseh deklet, kar sem jih kdaj spoznal, / in tistikrat ni bilo lahko pogovarjati se z njo. [...] Oh, nič se ni zgodilo. / Ampak mislil sem, da ji je res do mene. / In tako srečen sem bil, kadar sva bila skupaj – / tako ... zadovoljen, tako ... miren: tega ni moč povedati; [...]« (prav tam 120–121).). V tretjem dejanju spozna, da je lažne upe gojil dve leti po Celijini smrti, kar ga osebno zaznamuje in spremeni njegovo dožemanje življenja.

3.5.4 Alexander Maccolgie Gibbs in Julija Shuttlethwaite

Alexander MacColgie Gibbs je eden izmed prijateljev zakoncev Chamberlayne in kot pripovedovalec pomemben, ker nas informira o dogodkih, ki se niso zgodili na odru, pa vendar pomembno vplivajo na dramsko dogajanje (sel). V tretjem dejanju, ko zakonca Chamberlayne ponovno priredita zabavo, na katero se povabi tudi Alex, se drama preplete z ritualnimi obredi ljudožerskih prebivalcev otoka, ki slavijo opice, na eni strani in krščanskega, ki te opice jedo. To se kulturno relativističnim dramskim osebam zdi moralno nesprejemljivo in ker obožujejo eksotične zgodbe, za razvedrilo iščejo rešitev, kako bi »ustavili nemir« na otoku: »Vsekakor pa so postale opice vsaj pretveza / za splošen nemir med domačini. [...] [Agitatorji prepričujejo] pogane, / da je zaradi pokola opic prišlo nadnje prekletstvo, / katerega se lahko odrešijo samo s pokolom kristjanov. / Pregovorili so celo nekaj spreobrnjencev – / ki navsezadnje rajši ne bi bili poklani – / da so se vrnil k poganstvu. Tako zdaj, namesto da bi / jedli opice, jejo kristjane« (prav tam 196–197). Kasneje skozi Alexandrovo pripoved v analepsi izvemo, kaj se je zgodilo s Celijo. Končala je tragično – na otoku Kinkanja so jo križali: »In potem je izbruhnil upor / med pogani, o katerem sem vam pravil. / Vedele²⁶ so zanj, a niso hotele pustiti umirajočih vaščanov. / Končno sta dve zbežali: / ena je umrla v džungli, druga / ne bo nikoli več zmožna normalnega življenja. / Celijo Coplestone pa so ujeli. / Ko so prišli tja, so zaslišali vaščane – / tiste, ki so preživeli. In potem so našli njeno truplo / oziroma našli so vsaj njegove sledove« (prav tam 204–205).

Julija je dobrohotna prijateljica, ki obožuje dobre zgodbe. Dramske osebe ji zaupajo in jim predstavlja oporo. Njeno iskanje očal je simbol iskanja resnice. Kot pripovedovalka ni pretirano zanimiva, npr. opravlja funkcijo sla, ko Reillyju privede Celijo, jo karakterizira, pri tem pa posreduje globlji uvid v dogajanje. Znanе so ji višje univerzalne resnice, zaradi česar spada med nosilce intuicije, tako kot Reilly (Reillyju: »Oh, da, daleč bo šla. In veva, kam se odpravlja. / Ampak kaj veva o strahotah potovanja? / Niti ti niti jaz ne poznavata procesa, ki

²⁶ Medicinske sestre, med katerimi je bila tudi Celija.

človeka / prečloveči: kaj veva / o tistih mukah, ki jih morajo pretrpeti / na poti razsvetlitve?« (prav tam 188)).

3.6 Osebni tajnik (*Confidential Clerk*)

Predzadnja drama *Osebni tajnik* je farsa, prvič uprizorjena l. 1953 na edinburškem festivalu. Napisana je bila z mislijo na okus čim širše publike, ki bi uživala v zanimivem zapletu in srečnem koncu. Za snov je ponovno vzeta grški mit iz Evripidove drame s srečnim koncem o najdencu Ionu, ki s pomočjo bogov najde svoje starše. Prestavljen je v sodobnost: tokrat sta najdenca Colby Simpkins in B. Kaghan. Krščanska vera je potisnjena nekoliko bolj v ozadje in se odraža v resnobnih izpovedovanjih življenjskih resnic, dramske osebe pa stremijo k ljubezni do bližnjega in osebni svobodi. Očiten je odmik od vzvišenega jezika in liričnega verzificiranega govora ter bližanje h »konverzacijski poeziji« – naravnemu, tekočemu govoru, ki premore preprostost (vendar ne banalnosti), jasnost, izčiščenost in natančnost. Pripomore k temu, da se dogajanje ne zaustavlja in da bralci/gledalci začutijo avtentičnost, ta pa jim omogoči potopitev v fikcijo, ki je vse do konca absolutna. Prehodi med poezijo in govorom so za bralca/gledalca »nemoteči«. ²⁷ (Vide Ogrin 167–171) Dramske osebe se vse po vrsti odlikujejo po retoričnih spretnostih, oliki in sposobnosti elokventnega izražanja čustev. Takšen jezik jim omogoči izhod iz labirinta preteklosti, ki jih je pravzaprav povezala in razrešila vprašanje starševstva. Med sabo so končno iskreni, razumevajoči in pokažejo pripravljenost zavzeti nove življenjske vloge.

Na prvi pogled komedija zmešnjav bralca/gledalca navda s humorjem, pod površjem pa je njeno sporočilo alegorično – iskanje staršev je iskanje Boga Očeta. Naratološko gledano ta drama ne vsebuje različnih pripovednih tehnik, a se, tiste, ki se, pojavljajo dosledno. Vsa tri dejanja vsebujejo obsežne analepse, pomešane s karakterizacijo dramskih oseb, ki počasi razkrivajo dogodke iz preteklosti. Nasploh se ta drama pogloblja v značaje oseb in jih prikaže v vsej njihovi mentalni kompleksnosti ravno s karakterizacijo. Vsi pripovedni elementi se dosledno odvijajo na znotrajdiegetski ravni in ne izstopijo iz fikcijske realnosti. Pripovedovalci (sir Claude Mulhammer, Colby Simpkins, Lucasta, Lady Elizabeth Mulhammer, Eggerson in gospa Guzzard) so si po funkcijah in naboru pripovednih tehnik skorajda enakovredni, njihova kontaktna smer pa so druge dramske osebe. Ni zbor, ki v prejšnjih dramah kot pripovedovalec komentira dogajanje in vpliva na čustva bralca/gledalca,

²⁷»Dramski mehanizem nemoteno teče, brez zavirajočih dejavnikov – denimo duhov ali izrazitih lirskih vstavkov« (Vide Ogrin 171).

nosilca intuicije (Colby Simpkins in Eggerson) pa sta le potencialna. Didaskalije so skope in za naratologijo nezanimive. Na začetku vsakega dejanja je opis kraja in časa dogajanja.

3.6.1 Sir Claude Mulhammer

Sir Claude je bogat in uspešen finančnik, in kljub temu da je bil spreten poslovnež, si je vse življenje želel biti lončar, umetnik. Ker ni bil iskren sam s sabo, se čuti odtujeno. H krizi identitete prispeva tudi njegov nezakonski sin, zato se ga – domnevnega sina Colbyja – na stara leta odloči zaposliti kot tajnika. Da bi se rešil krivde, ga želi priznati in se zblížati z njim. Njegov govor je gosposko prefinjen, dolge prozne replike v dialogih pa pripovedujejo o preteklih dogodkih in se poglobljajo v življenjska spoznanja. Je znotrajdiegetski pripovedovalec, ki o sebi meni, da zna presojati ljudi, kar dokazuje s karakterizacijo drugih oseb v snobovsko patetičnem podtonu (npr. Colbyja, ženo), tu in tam tudi samega sebe: (Sir Claude o Colbyju) »Razumem ga, kaj čuti. / Podoben mi je, Eggerson. Prav isto razočaranje / v drugačni obliki. Tega ne bo pozabil, / na vso moč si je želel postati orglar« (Eliot, *Osebni* 158).

Pojavi se tudi kot tretjeosebni pripovedovalec, ki govori o življenjskih modrostih: »Če človek ni dovolj močan, da življenju vsili svoje / pogoje – / mora sprejeti pač pogoje, kakršne mu življenje samo nudi« (prav tam 185). Lahko pa se isti tretjeosebni pripovedovalec pomeša s prvoosebim, ko v preprosti pripovedi pripoveduje svojo življenjsko zgodbo v pretekliku (analepsa): »Ko sem bil majhen dečko, / sem rad oblikoval predmete, ljubil sem barve in oblike / in ljubil snov, s katero se ubadajo lončarji. / Ljudje večinoma mislijo, da sta porcelan in glina / samo za korist in rabo, ali kvečjemu za okras – vsekakor, da je to nižje baže umetnost. / Zame to ni ne 'koristna raba' in ne 'zgolj okras' [...]« (prav tam 188). Njegove analepse so polne čustvenih zaznamkov, ki opravljajo psihološko funkcijo: »To še ni vsa zgodba. Oče je vedel, da posel mrzim: / bolelo ga je to. Vedel je, prav gotovo, / da že dolgo gojim prikrit očitek [...]« (prav tam 189). Te pripovedne tehnike uporablja Eliot v vseh replikah Sira Clauda.

3.6.2 Colby Simpkins

Dramski konflikt se vzpostavi s prihodom Colbyja Simpkinsa na dom zakoncev Mulhammer, da bi postal novi osebni tajnik Sira Clauda. Zakonca si želita, da je njun (ne skupni) izgubljeni sin, a se izkaže, da je sin gospe Guzzard. V iskanju svojega porekla spozna, kakšen si želi postati, in najde svoj pravi jaz – tako kot Eggerson tudi on postane v tretjem dejanju potencialni nosilec intuicije, ko si pusti odprto možnost, da se posveti Bogu kot kapelnik ali

kanonik, zato odide. Kot pripovedovalec ostaja na znotrajdiegetski ravni, v analepsah opravlja funkcijo karakterizacije likov in samokarakterizacijo, pripoveduje o svojem otroštvu. Je v stiku s svojimi čustvi in jih tudi izraža. Prvoosebna pripoved preskoči na tretjeosebno, ko govori o življenjskih spoznanjih. Primer opisanega je v tretjem dejanju, ko se odloči posloviti in Siru Claudu iskreno pove, kaj si misli o njegovi želji, da bi ostala prijatelja: »A vi bi me še vedno imeli za sina. / Odnosa med očetom in sinom ne more biti, / če ni obojestranski. Zakaj bi vi mene / imeli – kot bi radi – za sina, če jaz na vas ne bi mogel / misliti / kot na očeta: če bi vi v to privolili, / bi s tem grešil pred vami. Prerad vas imam« (prav tam 272).

3.6.3 Lucasta Angel in B. Kaghan

Lucasta in B. Kaghan sta nezakonska otroka, zaradi česar imata nizko samopodobo. Pred drugimi si ne upata pokazati svojega pravega obraza, ampak nosita masko, da bi ugajala in da njuna ranljivost ne bi bila opazna. Pred bralcem/gledalcem se preobrazita v to, kar sta. Lucasti je dodeljeno nekoliko več replik, v katerih ubeseduje svoje najgloblje misli. Za analizo sta zanimivi dve pripovedni repliki. Prva je njen govor o zunanjem in notranjem svetu in druga lirični duet, ki ga ima v drugem dejanju s Colbyjem, v katerem zaznavata in komentirata spremembo svoje osebnosti: »COLBY [...] A mogoče je to, čemur pravimo / sprememba ... LUCASTA ... mogoče samo boljše razumevanje svoje resničnosti. / In razlog, da je do tega prišlo, je nemara ... COLBY ... nemara to, da začanjaš razumeti še koga drugega« (prav tam 203–204). Tudi ona kot pripovedovalka v tej drami ni izjema – je znotrajdiegetska in prvoosebna, zna se vživeti v čustva drugih dramskih oseb, pri čemer se menja fokalizacija: »Sami sebe ste prepričali / in začutili ste, da se vam je življenje zrušilo, [...] / zelo žal mi vas je bilo. Občudovala sem vaš pogum [...] / Prav gotovo da je moškemu strašno, če se mora odreči / življenjski poti, na katero se je pripravljaj z vsem srcem: / toda izgubili ste samo svoj zunanji svet: vaš notranji svet vam je ostal – in ta je bolj resničen. / [...] vam je dan skrivni vrt; vanj se lahko umaknete / in vrata za seboj zaklenete« (prav tam 199–200).

3.6.4 Lady Elizabeth Mulhammer

Vraževerna in spiritualna soproga sira Clauda, Lady Elizabeth, prav tako išče in najde svojega nezakonskega sina, ki pa ni Colby, kar jo sprva nekoliko razočara. Tudi ona se je, tako kot njen mož, spravila s svojo notranjostjo, ko je odkrila in sprejela resnico o usodi svojega sina. Tako njena krinka poduhovljenosti, ki jo je iskala v različnih ljudeh in verah, ni več potrebna, saj začuti notranji mir in materinsko ljubezen.

Njene replike so v smislu pripovednih tehnik zelo podobne pripovednim tehnikam Sira Clauda, le da jih je manj. Je znotrajdiegetska pripovedovalka, večinoma prvoosebna, izjema je le analepsa v prvi osebi množine, ko govori o Bogu in onostranstvu (vendar to ni takšna izpoved vere, kot jo npr. izpoveduje Thomas v *Umoru v katedrali*): »Seveda je nekaj v nas, / v nas vseh, kar ni samo podedovano, / nekaj edinstvenega. Nekaj, kar smo bili / v vseh večnostih. Nekaj ... naravnost iz božjega vira. / To pomeni, da smo bližji Bogu kot vsemu drugemu« (prav tam 219). Analepse so zanjo pogoste, ko govori o otroštvu in svoji življenjski poti. Prvoosebna pripoved v pretekliku natančno oriše njena čustvena stanja skozi prisposode, kar opravlja psihološko funkcijo in samokarakterizacijo s karakterizacijo drugih dramskih oseb. Svoja čustva primerja s čustvi svojega sogovornika Colbyja in se na ta način identificira z njim: »Počutila sem se kot golobica v orljem gnezdu. / Taki mesojedi so bili. Neprestano ubijali in gotali bitja. / In vendar, prav gotovo sva otroštvo podobno preživela. / Razlike so samo na površini: / bili ste osamljeni otrok, prav gotovo, ko niste imeli / sorodstva – / ne bratov ne sestra – jaz sem bila osamljena, / ker jih je bilo toliko – po duhu tako tujih meni. / Med njimi sem se počutila kot izobčenka. Tako navadni / so bili vsi« (prav tam 218).

3.6.5 Eggerson in gospa Guzzard

Eggerson in gospa Guzzard nista v sorodstvenem razmerju z ostalimi osebami in sta (kot se kasneje izkaže) zaradi distance najbolj razsodna, predvsem Eggerson, bivši zaupanja vredni tajnik Sira Clauda. Je prvoosebni znotrajdiegetski pripovedovalec, ki opravlja funkcijo karakterizacije skozi analepse, najpomembnejši pa je v tretjem dejanju, ko usmerja in razlaga ključni pogovor v razpletu kot preiskovalni detektiv in logično poveže dejstva:

Stvar je torej taka, gospa Guzzard. / Šele prav pred nedavnim je slišala Lady Elizabeth, / kako je gospod Simpkins omenil vaše ime. / Vaše ime jo je zbudilo in to, da ste iz Teddingtona. / In zdaj se res moramo premakniti daleč v preteklost: [...] Prav zato je postala tako pozorna. / Gospa Guzzard iz Teddingtona. / Seveda, lahko da se moti glede Teddingtona ... [...] / še toliko krajev zveni podobno kot Teddington, a malo je priimkov, ki zvenijo podobno kot Guzzard – / ali tudi če bi, bi bili prav tako nenavadni. / In tu, gospa Guzzard, nam vi lahko pripomorete – / poznate še kako drugo gospo Guzzard? (prav tam 252–255)

Vidi širšo sliko zaradi simbioze svojega notranjega in zunanjega sveta. Vide Ogrin ga zato označi kot »edinega razvitega kristjana«, ki uspešno krmari med javnim in zasebnim (169). Lahko ga razumemo kot potencialnega nosilca intuicije, ker premore globlji uvid, vendar njegova kontaktna smer ni božja transcendenca.

V njegovih replikah lahko najdemo dobesedni govor drugih dramskih oseb, ki pri tem niso prisotne in tudi sicer vse ne nastopajo v drami. To pripovedno tehniko je zanimivo opazovati zaradi menjave pripovedne perspektive – ko dramska oseba dobesedno ponovi besede druge dramske osebe, za trenutek postane notranja fokalizacija večžariščna, npr. dober primer omenjenega je, ko obnovi svoj pogovor z ženo: »In – saj res, pozabil sem ... Žena vedno pravi: / 'Zakaj ga ne bi povabil na kosilo, kako nedeljo?' / A jaz ji pravim: 'Zdaj v tem letnem času / ga res ne moreva vabiti na to pot do Joshua Parka!' Rekel sem ji: 'Počakajva do pomladi; / ko bo vrt res tak, da ga bo vredno pogledati.'« (Eliot, *Osebni* 283–284). Bralec zazna takšne prehode drugače od gledalca, predvsem začuti živost pogovora in se zanese na verodostojnost dramske osebe, niti bralec niti gledalec pa tega ne začutita kot zastranitev ali zaustavljanje dogajanja.

Gospa Guzzard se pojavi v tretjem dejanju in kot *dea ex machina* ter znanilka resnice razreši nesporazume, nastale okrog starševstva. Tudi njena pripoved je prvoosebna s funkcijo karakterizacije dramskih oseb v analepsah in ostaja na znotrajdiegetski ravni: »Zagledali ste otroka. Mislili, da je vaš; / tako ste se razveselili; tisti hip sem se zbala, / da bi vam razdrla utvaro. Potem sem pomislila – zakaj ne? / Moj mož je bil tudi umrl. Ostala sem v silni revščini. / Če sem vas pustila v veri, da je to dete vaše, / se je mojemu sinu zagotovil spodoben odskok v življenje – / to sem vedela. In vi bi bili tako srečni!« (prav tam 270).

3.7 Starejši državnik (*The Elder Statesman*)

Zadnja drama *Starejši državnik* v treh dejanjih, uprizorjena l. 1958, ponuja sklepni dramski vidik Eliotovih večnih tem skozi izročilo grške tragedije. Navezuje se na Sofoklejevega *Ojdira v Kolonu*.²⁸ (Vide Ogrin 171–174) Drama ne vsebuje čistih liričnih delov, veliko replik je možno interpretirati kot analepse s funkcijo posredne karakterizacije likov. Analepse kot v prejšnji drami počasi razkrivajo mračno preteklost Lorda Clavertona oz. Dicka Ferryja, kar se ujema s tematiko predhodnje drame – občutek krivde, ki sproži postopno snemanje naličij, soočanje in sprijaznitev z grehi, posledično pa spoznavanje avtentičnega jaza, kar protagonistu omogoči spokoj pred smrtjo, ostalim osebam pa pomaga na poti do razrešitve problemov (npr. Clavertonova hčerka Monica se osvobodi dvomov, ki jih je imela v zvezi z zaročencem Charlesom). Opazujemo lahko kontrastiranje perspektiv, kako različne dramske

²⁸ Denis Donoghue najde vzporednice v odnosu oče-hči, Monica ima Antigonine lastnosti, brat Michael Polinejkove, Lord Claverton Ojdipove (Donoghue 160).

osebe vidijo preteklo zgodbo čez mnogo let in zakaj jo tako vidijo (domnevni zločin, ki naj bi ga zagrešil Lord Claverton).

Tako kot v *Cocktail party* je zaznati glas vesti (angela varuha), ki iz znotrajdiegetske ravni, na kateri opozarja dramske osebe na povezavo notranjosti človeka z zunanjim svetom, preide na zunajdiegetsko in na to opozarja tudi gledalca/bralca. To je razvidno tudi iz prehoda prvoosebnega pripovedovalca na množinskega prvoosebnega ali edninskega drugoosebnega, npr. ko Lord Claverton spozna, da so »njegovi grehi, njegova preteklost, podobni tistim nas vseh« (172), kot to dobro opiše Vide Ogrin, kar prikaže sledeča replika: »Veliko stvari je, ki niso zločin, Monica, po ničemer ne sodijo v pristojnost zakona: začasni neuspehi, nepremišljene zablode lahkomiselnih vdaj, nerazložljive vneme, hihi, ki jih obžalujemo takoj naslednji hip, epizode, ki jih skušamo pred svetom skriti« (Eliot, *Starejši* 73).

Stranskega teksta je malo in ni primeren za naratološko analizo. Deluje zgolj kot krajši odrski napotek ali opiše čas in kraj dogajanja. Dramske osebe občasno opravljajo vlogo didaskalij, ko prevzamejo vlogo sla iz grške tragedije in napovedo, kdo prihaja in kaj bo kdo storil.

Dramske osebe, ki ostajajo na znotrajdiegetski ravni komuniciranja po večini v vlogi prvoosebnega pripovedovalca, so Charles, Federico Gomez, gospa Carghill, Michael, gospa Piggott in sluga Lambert. Pogojno na obeh ravneh proti koncu funkcionirata lord Claverton in njegova hčerka Monica, zaradi obrnitve k Bogu, ki postane njuna kontaktna smer, pa ju lahko razumemo kot nosilca intuicije. Od funkcij pripovedovanja se samo pri Lambertu ne pojavi karakterizacija dramskih oseb, lord Claverton pa se v analepsah tudi samokarakterizira.

3.7.1 Lord Claverton

Lord Claverton je ostareli nekdanji politik in protagonist drame. Njegov jezik ni liričen, je pa vseskozi subtilno privzdignjen in evfemističen ter prepreden s splošnimi resnicami, kar sprva sugerira izogibanje konfrontaciji (npr. ko govori z znancema Federicom Gomezom in Gospo Carghill, ki poznata njegovo preteklost). Ko se zgodba razvija, Claverton ozavešča in hčerki Monici in bodočemu zetu Charlesu izpove resnico, pri tem pa ohrani vzvišenost v jeziku. To ga privede do samospoznanja in odrešitve. Vide Ogrin konec interpretira kot simbolno obrnitev k Bogu in spoznanje Božje ljubezni (174), kar dá drami transcendentno komponento, še vedno prizemljenemu in dostojanstvenemu Lordu Clavertonu pa pogojno vlogo nosilca intuicije, saj vzpostavlja vez z božjim. Kljub temu se strinjam tudi z Donoghuevo

interpretacijo, ki ima Clavertona za antijunaka, saj se bojuje s samim sabo, na osebni ravni (163), torej zgolj znotrajdiegetski. Obseg njegovih replik je velik, uporablja veliko preteklika ali historičnega prezenta, ki zaznamujeta analepse. Je retorično spreten, kar sovpada z njegovim poklicem (Donoghue 168).

Prva analepsa opravlja funkcijo samokarakterizacije in preide v »hipotetično« prolepso v dialogu z Monico in Charlesom. Bolehni Lord Claverton obupuje nad sabo, čuti izpraznjenost, izgorelost in bližino smrti. Strah ga je negotovosti o posmrtnem življenju. Ob tem se spominja starih dni, ko je aktivno deloval kot državnik, za razliko od zdajšnje statičnosti, kar motivira njegove »hipotetične« prolepse.

LORD CLAVARETON Premišljeval [sem] o ničnosti. Kar spomni se / vsak dan, leto za letom, pri zajtrku, / sem gledal v to knjigo – ali kakšno tej podobno – / saj veš, da imam vse stare zbrane na polici; / lahko bi pogledal v primerno in ugotovil, kaj sem počel / pred dvajsetimi leti ob teje popoldanski uri. / Ko pa bi gledal v tale rokovnik za danes, / ne pri zajtrku, pač pa pred čajem, / bi bile prazne strani, kar bi listal – / prve prazne strani, odkar sem stopil v parlament. / Beležil sem si, kaj moram ljudem povedati: / zdaj nimam več kaj povedati in nikomur povedati. / Spraševal sem se ... koliko praznih strani še?

[...]

Ti doktorji, Charles, govorijo o počitku; naj bom / previden, / naj jemljem življenje zlahka. [...] / Kakor da bi dopovedoval komu, da ne sme teči na vlak, / ko je zadnje, kar si želi, da bi se kamorkoli odpeljal! / Ne še malo ne hrepenim po življenju, ki sem ga pustil – / samo praznote pred sabo me je strah. [...] / Kakor da bi sedel v prazni čakalnici na železniški postaji / kakšne lokalne proge, potem ko je odpeljal zadnji /vlak, / odšli vsi potniki in je blagajna zaprta in so vratarji odšli. (Eliot, *Starejši* 16–17)

Iz prvoosebnega edninskega pripovedovalca preide na prvoosebnega množinskega, v proznih delih pa v tretjeosebnega, ko govori o življenjskih spoznanjih (npr. v drugem dejanju: »Upam le, da bo trajalo – to dobro počutje! / Dostikrat ga imamo, ko smo mladi, / pa ga tedaj ne opazimo; tedaj pa, / ko se ga človek začne zavedati, / pride redkeje« (prav tam 38). Pogosto prav iz analepse in samokarakterizacije preide v množinskega pripovedovalca, ki govori življenjske modrosti, pri čemer ga bralec/gledalec bolje razume in se zamisli nad svojim življenjem: »Najbrž nisem nikoli užival življenja / toliko kot večina ljudi. Ali kot se vsaj zdi, da ga, / ne da bi se zavedali, da ga uživajo. [...] / Kakšen je ta drugi jaz v nas, ta tihi opazovalec, / neprizanesljivi in nemi kritik, ki nas včasih terorizira / in sili v jalovo dejavnost [...]« (prav tam 39). Pogojno bi ga lahko označili za zunajdiegetskega generativnega pripovedovalca, ki nagovarja bralca/gledalca in opravlja zraven psihološko funkcijo. Daljše so tiste njegove replike, ki vsebujejo preprosto pripoved (analepsa – ta odstira preteklost), in ki

opravljajo karakterizacijo dramskih oseb. Preden pove zgodbo, to napove, torej se sam posredno označi za pripovedovalca (npr. v tretjem dejanju, ko poda svoj pogled na tragičen dogodek iz preteklosti: »Povedal vama bom kratko in preprosto. / Kar se tiče Fredericka Culverwella, ta spet vstopa / v moje življenje, da bi mi postal opominjevalec / na neko naključje, katerega spomin, / kot on dobro ve, me je zmeraj preganjal. / Vozil sem nazaj v Oxford. S sabo sva imela dekleti« (prav tam 78).

3.7.2 Monica in Charles

Monica in Charles začeta in končata dramo z intimno zgodbo o njuni zvezi. Monica je hčerka Lorda Clavertona. Skrbi jo za njegovo zdravje, zato skupaj z njim v drugem dejanju odpotuje na oddih v dom za rekonvalescente Badgley Court. Skrb in ljubezen hčerke za očeta najde vzporednice v Antigoni. Njene replike vsebujejo analepse ali prolepse, ki opravljajo funkcijo karakterizacije očeta (»MONICA Najprej njegov strah pred osamljenostjo. / V življenju, kot ga je živel, mu nikoli ni bilo treba biti / sam. / Zvečer, zmeraj, kadar je doma, / še kadar bere ali pa je zatopljen v papirje, / potrebuje ob sebi v sobi še koga [...]« (prav tam 13).), to pripovedno tehniko pa uporabi tudi za svojega zaročenca Charlesa in brata Michaela. Deluje kot posrednica, mediatorka in razrešuje konflikte med njimi. Je znotrajdiegetska pripovedovalka, ki se na samem koncu povzdigne na zunajdiegetsko raven in postane generativna pripovedovalka. Sporazumeta se s Charlesom in si izpovesta ljubezen, Monica pa končno sprejme smrt kot naravni del življenja: »Zdaj me popelji k očetu« (prav tam 97) je sklepna poved, ki jo lahko interpretiramo kot obrnitev na božjo transcendenco, s čimer postane (kot njen oče) nosilka intuicije.

Monicin zaročenec Charles je naratološko zanimiv zaradi dobesedne navedbe odlomka, ki pripoveduje o upokojitvi Lorda Clavertona iz nekega časopisnega uvodnika, ki hkrati opravlja funkcijo karakterizacije (»CHARLES In uvodnike, kjer je pisalo: 'Trdno / smo prepričani, da bo ta modri svetovalec / še dolgo na volji vladi, ki je na oblasti« (prav tam 18).); večinoma karakterizira lorda Clavertona, saj ga proti koncu dojema kot osebo, ki je sposobna videti transcendentni svet: »Zelo se je spremenil od človeka, kakršen je bil. / Kakor da je stopil skozi vrata, ki jih midva ne vidiva, / in se obrnil in se ozrl k nama / z bežnim pogledom slovesa« (prav tam 95).

3.7.3 Federico Gomez in gospa Carghill

Federico Gomez in gospa Carghill sta Lordova duhova iz preteklosti, ki ga spomnita na homatijo, ki jo je zagrešil v mladosti. Pojavita se povsem nepričakovano in se tako kot Lord

skrivata pod lažnimi imeni, nosita masko, s katero si morata vsako jutro, preden se pogledata v ogledalo, zgladiti obraz, kakor to opiše Gomez. Naratološko gledano s svojimi zgodbami iz preteklosti poskrbita za kontrastiranje perspektiv.

Nekdanji kolega Fred Culverwell Lorda obišče v prvem in tretjem dejanju; iz analeps, pomešanih s »hipotetičnimi« prolepsami, izvemo, kaj se je z njim godilo, ko sta se oddaljila, in sicer da je po novem uspešen poslovnež ter državlján San Marina: »Bil sem zelo uspešen. / Sprašujem se, kaj bi se zgodilo z mano, / če te ne bi nikoli srečal? Diplomiral bi / in mogoče postal učitelj zgodovine / na kakšni podobni šoli, iz kakršne sem šel v Oxford« (prav tam 31). Lorda hoče prisiliti, da bi se spet družil z njim, kar skuša izsiliti z vednostjo o zločinu. Je znotrajdiegetski pripovedovalec, večinoma opravlja funkcijo karakterizacije Lorda ter tudi Dicka, npr. sledeča je uvedena z metapripovedjo na znotrajdiegetski ravni: »Ampak za hip si oglejva *tvojo* življenjsko zgodbo. / Imel si kup denarja in si se dobro poročil – / ali tako se je zdelo – in z očetovim denarjem / pa vplivnostjo ženine družine si uspeval v politiki« (prav tam 29).

Gospa Carghill, ki se potem predstavi kot Maisie Batterson oz. umetniško Montjoy, je nekdanja igralka in Lordova bivša simpatija iz mladosti. Srečata se v domu za rekonvalescente. Tudi njene replike so, če jih pogledamo z zornega kota naratologije, analepse s karakterizacijo na znotrajdiegetski ravni. Menja se fokalizacija, saj skozi dobesedni govor dá besedo odsotnim dramskim osebam: »In me tri smo se potem pogovarjale o tebi – / Effie, in Maud in jaz. Kako zdavnaj se to zdi! [...] / Prevzel si me [...]. / Rekla sem: 'To je človek, ki bi šla za njim okrog sveta!' [...] / Effie je bila, ki je rekla: 'Zavrгла bi se. / Zapomni si, kaj sem rekla,' je rekla Effie, '[...] / Tale je neiskren'. Tako je rekla. / Ali pa je rekla 'strahopeten'? Nisem čisto prepričana« (prav tam 45). Dobesedni govor ustvarja vtis živosti in avtentičnosti govora.

3.7.4 Gospa Piggott

Nadležna delavka v Badgley Courtu, gospa Piggott, je šolana zdravniška sestra, ki rada dreza v zasebnost gostov. Je znotrajdiegetska prvoosebna pripovedovalka, ki opravlja funkcijo karakterizacije odsotnih dramskih oseb, s čimer si, kot sama rada misli, zagotavlja moč in ugled. Njene replike so zanimive zaradi menjave perspektive ter uporabe poročanega govora: »Zadnje dni sem imela toliko nujnih opravkov / in sem si mislila, 'Lord Claverton bo že razumel, / da ne pridem takoj po zajtrku: / tudi on je bil zelo zaposlen.'« (prav tam 40). Ko

govori v imenu institucije, za katero dela, uporablja prvo osebo množine – zastopa institucijo ali vsaj daje tak vtis, kot da se ravna po pravilniku Badgley Courta: »Veste, skrbno se izogibamo / vsemu, kar spominja na bolniško atmosfero. / Nočemo, da bi naši gostje o sebi mislili kot o bolnikih [...]« (prav tam 40).

3.7.5 Michael

Michael živi v senci svojega očeta lorda Clavertona in v življenju ni uspešen. Česar koli se loti, ne dokonča, sanjari in počasi propada. Oče mu nudi finančno podporo, a je zanj čustveno nedosegljiv. Njegove replike so naratološko gledano vse analepse s karakterizacijo drugih dramskih oseb. Kot pripovedovalec ostaja na znotrajdiegetske ravni. Med analepse je pomešano tudi drugoosebno pripovedovanje, skozi katero očeta obtožuje za svoje neuspehe: »Zmeraj si že bil mnenja, da sem jaz kriv, / še preden si poznal dejstva. / Prvo, česar se spominjam, je bilo obtoževanje nečesa, / česar nisem storil. / Tega nisem nikoli prebolel. / Če človeka zmeraj kriviš, / je naravno, da bo na koncu moral zabresti v težave« (prav tam 56).

3.7.6 Lambert

Sluga Lambert prek poročanega govora v analepsi povzame, kaj sta se pogovarjala z gostom (Gomezom). Gre za opis neodrskega dogajanja, ki se je odvil v preteklosti (analepsa), zato do neke mere opravlja podobno funkcijo kot sel iz grških tragedij: »LAMBERT [...] Povedal sem mu, da nikoli ne sprejemate obiskov, / razen po vnaprejšnjem zmenku. Rekel je, da mu je / to znano / in je zato prinesel to pismo. Rekel je, da bi ga hoteli / videti, ko ga preberete. Rekel je, da bi vas ujezilo, / ko bi slišali, da je odšel, ne da bi ga videli« (prav tam 19). Podobno vlogo sla ima Monica, ko očetu v drugem dejanju omeni, da prihaja gospa Piggott.

4 SKLEP

Naratološka analiza z osredotočenostjo na pripovedovalce se je izkazala za delno produktivno, ker ni doprinesla novega naratološkega modela. Potrdila se je hipoteza o pojavljanju pripovednih postopkov v Eliotovi dramatiki: pripovedne postopke lahko najdemo prav v vsaki njegovi drami. Najpogostejši tip pripovedovalca je prvoosebni pripovedovalec na znotrajdiegetski ravni, ki opravlja funkcijo karakterizacije dramskih oseb, redkeje samokarakterizacijo, njihova kontaktna smer pa so druge dramske osebe.

Generativni pripovedovalec nastopa v šestih dramah z izjemo *Osebnega tajnika*.²⁹ Izkazalo se je, da je ta tip pripovedovalca tudi nosilec intuicije, torej lahko z gotovostjo potrdimo njegovo prisotnost. V Eliotovih poetičnih dramah ima posredniško vlogo – vzpostavlja povezavo med posameznimi ravninami dramske komunikacije. Ker zaznava transcendentni svet in v njem prisotno transcendenco, ju lahko udeležencem dramske komunikacije tudi posreduje. Ko govori empiričnim dramskim osebam, je dramska oseba in znotrajdiegetski pripovedovalec. Sočasno je tudi generativni pripovedovalec »in kognitivno središče fikcijskega sveta [...], dvignjen nad raven dramskega dejanja, podobno kot avktorialni ali prvoosebni pripovedovalec v romanu« (Koron 197). Posredno naslavlja občinstvo in bralce. Izmed vseh pripovedovalcev ima tako največ kontaktnih smeri: na znotrajdiegetski ravni posreduje transcendenco in obstoj transcendentnega sveta vsem empiričnim dramskim osebam (sprejeti so jo pripravljene le izjemno občutljive in te postanejo potencialni nosilci intuicije); prav tako transcendentni svet in transcendenco na uprizoritveni ravni in ravni bralskega akta prenese na gledalca oz. bralca (spet so jo sposobni sprejeti le močno občutljivi gledalci in bralci, kar v njih sproži identifikacijo). Dramske osebe, ki so nosilke intuicije, navadno opravljajo psihološko funkcijo. Kadar govorijo o transcendentnem svetu, so njihove replike lirske pesmi, medtem ko je govor empiričnih dramskih oseb ritmizirana proza.

Eliotove drame ustrezajo analitični dramski tehniki in so časovno kompleksno strukturirane: vse (razen dramskega fragmenta *Sweeney Agonistes*) uporabljajo številne analepse s karakterizacijo dramskih oseb. V analepsah se hkrati kontrastirajo perspektive nekega dogodka, ki ga je doživelo več dramskih oseb. Proleps je manj in so hipotetične. Dramsko dogajanje je osredotočeno na sedanost, v kateri se kažejo posledice preteklosti. Naratološka analiza Eliotovih sedmih dram je potrdila tudi, da so tako v dramski tehniki (analitična drama)

²⁹ Kot je omenjeno že v analizi drame, je Colby Simpkins samo potencialni nosilec intuicije.

kot tematsko (kritika tedanje družbe) sorodne Ibsenovi realistično-naturalistični dramatiki. Naratološko gledano je to povezano z analepso in karakterizacijo: v vsaki drami sta na svoj način poudarjeni notranjost človeka in razrešitev njegovih preteklih moralno nesprejemljivih dejanj s pomočjo transcendence, najsi bo to božja instanca ali nedefinirana višja realnost.

Če pogledamo pogostnost pojavljanja pripovednih postopkov, je teh najmanj v prvi drami oz. dramskem fragmentu, *Sweeney Agonistes*, preostale pa jih uporabljajo sorazmeroma enako število in na enak način. Pripovedovanje v tej drami ni pogojeno s prozo ali poezijo. Daleč največ pripovedovanja je bilo sicer zaslediti v proznih delih, ki so značilni za empirične dramske osebe, vendar je bilo v liričnih, ki jih izrekajo nosilci intuicije, ravno tako zastopano. Konsistentno je torej prepletanje dialoga z liriko.

Ne nazadnje si je naratološka analiza Eliotovih dram prizadevala raziskati, ali obstaja razlika v dramski komunikaciji v poetični drami in ali je na podlagi analize pripovedovalcev možno uvesti nov komunikacijski model, specifičen za poetično dramo, vendar je samo potrdila uporabnost že obstoječih modelov (npr. model Gašperja Trohe, Monike Fludernik, Denisa Poniža), iz česar lahko sklepamo, da so ti modeli univerzalni.

5 LITERATURA IN VIRI

- Beckett, Carole M. »The Role of the Chorus in 'Murder in the Cathedral'.« *Theoria: A Journal of Social and Political Theory*. 53 (1979): 71–76. *JSTOR*. Splet. 15. marec 2016.
- Cuda, Anthony. »'A Precise Way of Thinking and Feeling': Eliot and Verse Drama.« *The New Cambridge Companion to T. S. Eliot*. New York: Cambridge University Press, 2017. 116–130.
- Daniel, Julia. »'Or It Might Be You': Audiences in and of T. S. Eliot's *Sweeney Agonistes*.« *Modern Drama*. 54.4 (2011): 435–454. *Project MUSE*. Splet. 8. julij 2018.
- Dillen, Wout. »Stretching the Boundaries of Narrativity on Stage: A Narratological Analysis of Paula Vogel's *The Baltimore Waltz* and *Hot 'N' Throbbing*.« *Style*. 47.1 (2013): 69–86. *JSTOR*. Splet. 30. april 2018.
- Donoghue, Denis. *The third voice: Modern British and American verse drama*. New Jersey: Princeton University Press, 1959.
- Eliot, Thomas Stearns. »Poezija in drama.« Prev. Veno Taufer. Maribor: Obzorja, 1967.
- . *Umor v katedrali*. Prev. Veno Taufer. Maribor: Obzorja, 1967.
- . *Cocktail party: Komedija. Iz pesmi, dram in esejev*. Prev. Veno Taufer. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1977.
- . *Družinsko srečanje. Zbrana dramska dela I*. Prev. Petra Vide Ogrin. Celje: Mohorjeva družba, 2003.
- . *Skala. Zbrana dramska dela I*. Prev. Nada Grošelj. Celje: Mohorjeva družba, 2003.
- . *Osebni tajnik. Zbrana dramska dela II*. Prev. Herbert Grün. Celje: Mohorjeva družba, 2004.
- . *Starejši državnik. Zbrana dramska dela III*. Prev. Veno Taufer. Celje: Mohorjeva družba, 2004.
- . *Sweeney Agonistes: Fragmenta aristofanske melodrame. Zbrana dramska dela III*. Prev. Veno Taufer. Celje: Mohorjeva družba, 2004.
- Fludernik, Monika. »Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present.« *A companion to narrative theory*. Ur. James Phelan, Peter J. Rabinowitz. Malden, MA: Blackwell, 2005. 36–59.
- Jahn, Manfred. »Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama.« *New Literary History*. 32.3 (2001): 659–679. *JSTOR*. Splet. 1. julij 2018.
- Jong, Irene J. F. de. *Narratology and classics*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Kmecl, Matjaž. *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović, 1996.

- Kos, Janko. *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS, 2001.
- Koron, Alenka. *Sodobne teorije pripovedi*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2014.
- Kralj, Lado. *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, 1993. (Literarni leksikon 44).
- Kurdi, Mária. »Narrative in Drama: The Example of Contemporary Irish Women Playwrights.« *Hungarian Journal of English and American Studies*. 16.1/2 (2010): 225–241. *JSTOR*. Splet. 30. april 2018.
- Meister, Jan Cristoph. »Narratology«. *The Living Handbook of Narratology*. Splet. 1. julij 2018.
- Poniž, Denis. *Poezija v drami, drama v poeziji: Razprave*. Koper: Hyperion, 2013.
- »poetična drama«. *Literatura: leksikon*. Janko Kos et al. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2009.
- Richardson, Brian. »Voice and Narration in Postmodern Drama.« *New Literary History*. 32.3 (2001): 681–694. *JSTOR*. Splet. 30. april 2018.
- . »Drama and narrative.« *Cambridge companion to narrative*. Ur. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 142–155.
- Savorgnani, Maja. *Slovenska poetična drama v evropskem kontekstu do leta 1990: Doktorska disertacija*. Maribor, 2010.
- Szele, Bálint. »Language and Ritual in T. S. Eliot's *Sweeney Agonistes*.« *The AnaChronisT*. 12 (2006): 167–182. *Literature Resource Center*. Splet. 19. april 2018.
- Taufer, Venio. »Eliot pri nas.« *Iz pesmi, dram in esejev*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1977. 4, 263–287.
- . »Pesnik Thomas Stearns Eliot.« *Pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1982. 124–182.
- Troha, Gašper. »Problemi poetične drame.« *Slavistična revija*. 2 (2005). 85–100.
- . *Ujetniki svobode: Slovenska dramatika in družba med letoma 1943 in 1990*. Maribor: Aristej, 2015.
- Vide Ogrin, Petra. »'Rekel sem svoji duši, miruj ---': Eliotova načela moderne poetične drame.« *Spremna beseda. Zbrana dramska dela III*. Celje: Mohorjeva družba, 2004.
- Zupan Sosič, Alojzija. *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera, 2017.

6 PRILOGE

Priloga 1

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 13. 9. 2018

Uršula Gačnik

Priloga 2

Izjava kandidata / kandidatke

Spodaj podpisani/a _____ izjavljam, da je besedilo diplomskega dela v tiskani in elektronski obliki istovetno, in

dovoljujem / ne dovoljujem
(ustrezno obkrožiti)

objavo diplomskega dela na fakultetnih spletnih straneh.

Datum:

Podpis kandidata / kandidatke: